

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

Definición de criterios para una propuesta taxonómica de las artes de
“Acción” en Madrid (1998-2018).

PRESENTADA POR

Fiacha O'Donnell Pina

DIRECTOR

Dr. Joaquín Ivars Pineda

Estudios Avanzados en Humanidades. Especialidades en: Historia, Arte, Filosofía y
Ciencias de la Antigüedad.

Facultad de Bellas Artes.

Málaga 2021



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Fiacha Jorge O'Donnell Pina

 <http://orcid.org/0000-0002-3256-878X>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Vicerrectorado Estudios de Posgrado
Servicio de Posgrado y Escuela de Doctorado

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña FIACHA JORGE O'DONNELL PINA

Estudiante del programa de doctorado ESTUDIOS AVANZADOS EN HUMANIDADES: HISTORIA, ARTE, FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: DEFINICIÓN DE CRITERIOS PARA UNA PROPUESTA TAXONÓMICA DE LAS ARTES DE "ACCIÓN" EN MADRID (1998-2018).

Realizada bajo la tutorización de NATALIA BRAVO RUIZ y dirección de JOAQUÍN IVARS PINEDA (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 28 de 01 de 2020

Fdo.: FIACHA JORGE O'DONNELL PINA



EFQM AENOR



Edificio Pabellón de Gobierno. Campus El Ejido.
29071
Tel.: 952 13 10 28 / 952 13 14 61 / 952 13 71 10
E-mail: doctorado@uma.es

Estimados/as señores/as,

Por la presente, declaramos que la tesis “Definición de criterios para una propuesta taxonómica de las artes de “Acción” en Madrid (1998-2018).” realizada por Fiacha O'Donnell Pina, estudiante del programa de doctorado Estudios Avanzados en Humanidades: Historia, Arte, Filosofía y Ciencias de la Antigüedad en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, cumple con todos los requisitos académicos requeridos y autorizamos el depósito y la lectura de la misma.

En Málaga, a 21 de julio de 2020.

El director: Joaquín Ivars Pineda

DNI:

Firma:



La tutora: Natalia Bravo Ruiz

DNI:

Firma:



Agradecimientos

Aprovecho este espacio para hacer un breve resumen sobre el origen y desarrollo de esta tesis, además de las motivaciones que me llevaron a hacerla. De esta forma, podré reconocer el trabajo y apoyo de aquellas personas que desde el principio han sido partícipes en la investigación.

En primer lugar, quiero agradecerle el trabajo realizado en estos años a mi director Joaquín Ivars, quien ha estado implicado en este proyecto desde 2011, cuando inicié mis estudios de doctorado en la Universidad Europea de Madrid. Además de dirigir el trabajo académicamente, Ivars ha sido un foco de inspiración en mi carrera artística, ya que desde que fui estudiante de Bellas Artes, en la mencionada universidad, impartió como profesor varias asignaturas que fueron claves en el rumbo que tomé como artista. La clase de “Acciones y comportamientos artísticos” fue la primera puerta que se me abrió en la universidad para empezar a entender en qué consistía el arte de “Acción”. Esta práctica artística supuso para mí un marco inagotable de posibilidades, y se convirtió en un camino que hasta el día de hoy sigo tomando con mi grupo artístico Elgatoconmoscas. También, es importante destacar que Joaquín Ivars fue quién me instó a sacarle partido a mis conocimientos como técnico audiovisual en esta tesis, sugiriéndome que realizara entrevistas a artistas del arte de “Acción”. Así fue como empecé un camino que me llevaría a estudiar este tipo de arte durante once años a través de una metodología audiovisual que se acabaría convirtiendo en fuente de mi trabajo profesional.

Me gustaría agradecer de un modo especial el apoyo y aportaciones, cruciales para la tesis, del profesor Alberto Chinchón durante su supervisión llevada a cabo en la Universidad Europea de Madrid en el periodo de tiempo que tardé en trasladar mi

investigación a la Universidad de Málaga, donde fue continuada, de nuevo, bajo la dirección del profesor Joaquín Ivars hasta el final. En este proceso, Alberto Chinchón estuvo guiándome en conceptos relacionados con el arte de “Acción” como profesor y artista. Pero, además, como docente en técnicas audiovisuales, Chinchón también contribuyó en mi formación como profesional en este sector, ampliando mis nociones sobre formatos de vídeo, códecs, y protocolos de edición.

Me gustaría agradecer el amparo de mi tutora Natalia Bravo, por hacer un seguimiento íntegro de la evolución de la tesis en la Universidad de Málaga y asistir, haciendo críticas constructivas, a las proyecciones de la serie documental que presento como parte de la metodología de la tesis.

Expresar también mi gratitud, individualmente, a todos los artistas y colectivos que fueron entrevistados incondicionalmente, y que cedieron sin reticencia copias de sus trabajos en vídeo para poder realizar la investigación y la serie documental que se propone en ella: Ana Matey, Analía Beltrán, Antonio de la Rosa, Belén Cueto, Colectivo Cabello/Carceller, Carlos Felices, Carlos Llavata, Carlos Pina, Claudia Claremi, Javier Codesal, Colectivo ElenigmadeLaFruta, Fernando Baena, Colectivo Elgatoconmoscas, Georgina Marcelino, Iris Nava, Joaquín Ivars, Josechu Dávila, Luis Navarro, Nieves Correa, Nuria Güell, Pablo España (Colectivo Democracia), Paco Nogales, Colectivo PAN, Pepe Murciego, Roxana Popelka, Ruben Santiago¹, Valcárcel Medina y Yolanda Pérez Herrera.

Finalmente, darle las gracias a mi hermana Alina O'Donnell y a mis amigos Daniel Diestro, Guillermo García, Javier Cruz, Juan de la Cruz, Miguel Martínez y Yimit

¹ Ruben Santiago se escribe sin tilde en esta tesis debido a la petición directa del artista por tratarse de su nombre artístico.

Ramírez, por asistirme desinteresadamente en muchas de las entrevistas realizadas en este trabajo, además de todas las conversaciones que hemos podido tener sobre la investigación.

Agradecerles la hospitalidad también a mis amigos malagueños Antonio Payá y Elena García, por acogerme y enseñarme la ciudad de Málaga cada vez que he tenido que ir por motivos relacionados con la tesis.

Índice:

1. Resumen / Abstract.....	9
2. Introducción.....	11
2.1. Presentación.....	11
2.2. Objetivos.....	12
2.3. Objetivos secundarios.....	14
2.4. Justificación.....	15
2.5. Marco teórico.....	20
2.6. Comparativa entre taxonomías.....	38
3. Metodología.....	46
4. Introducción historiográfica del arte de “Acción”.....	52
4.1. Orígenes del arte de “Acción”.....	53
4.2. Orígenes del Arte de “Acción” en España.....	57
5. El documental como metodología de investigación.....	66
5.1. Introducción.....	66
5.2. La obra de arte y la documentación de la obra de arte: “Acción” y documento.....	67
5.2.1. La documentación como memoria de la “Acción”.....	72
5.2.2. La documentación como obra independizada de la “Acción”.....	73
5.2.3. Las foto-“Acciones” y las vídeo-“Acciones”. La tecnología como lenguaje en la “Acción”.....	75
5.3. Del index al fake.....	77
5.4. De la investigación documental al documental de investigación.....	85
6. Serie documental <i>Acción</i>.....	88

6.1. Capítulo 1: Presentación. La relación entre el artista y su obra	92
6.2. Capítulo 2: El cuerpo.....	129
6.3. Capítulo 3: El público	140
6.4. Capítulo 4: El control.....	153
6.5. Capítulo 5: Intervenir el tiempo	167
6.6. Capítulo 6: Documentación.....	178
6.7. Capítulo 7: Autocrítica y definición.....	188
6.8. Capítulo 8: Institución ARTE	214
7. Conclusiones: Propuesta taxonómica	232
7.1. El cuerpo. La presencia física del cuerpo en la “Acción”	234
7.1.1. “Acciones” ejecutadas por cuerpos físicos	234
7.1.1.1. El cuerpo como eje central de la propuesta.....	235
7.1.1.2. El cuerpo como instrumento.....	240
7.1.2. “Acciones” no corporales.....	242
7.2. El control.....	246
7.2.1. “Acciones” de improvisación libre.....	248
7.2.2. “Acciones” guionizadas.....	255
7.3. Tipos de implicación del artista en la “Acción”	258
7.3.1. “Acciones” de implicación directa o activa.....	258
7.3.1.1. “Acciones” de implicación directa o activa individual	258
7.3.1.2. “Acciones” de implicación directa o activa compartida.....	261
7.3.2. “Acciones” de implicación indirecta	263
7.4. La intensidad y duración de la “Acción”	267
7.4.1. “Acciones” de intensidad temporal prolongada o “Acciones” de larga duración.....	268
7.4.2. “Acciones” de intensidad temporal densificada.....	271
7.4.3. “Acciones” de intensidad temporal moderada o no comparable	273
7.5. La repetibilidad o singularidad de las “Acciones”	274

7.5.1. “Acciones” repetibles.....	274
7.5.1.1. “Acciones” que se repiten en la misma obra.....	274
7.5.1.2. “Acciones” individuales que se repiten.....	274
7.5.2. “Acciones” singulares.....	278
7.6. El marco contextual en el que se realiza la “Acción”	280
7.6.1. “Acciones” programadas dentro de proyectos culturales.....	280
7.6.1.1. “Acciones” en contextos artísticos visibles.....	281
7.6.1.2. “Acciones” en contextos artísticos no visibles.....	281
7.6.2. “Acciones” realizadas fuera de contextos artísticos.....	284
7.7. La asistencia del público	285
7.7.1. “Acciones” con público convocado.....	285
7.7.2. “Acciones” con público no convocado	288
7.7.3. “Acciones” sin público.....	288
7.8. La disposición de la “Acción” en relación al público	290
7.8.1. “Acciones” realizadas frontalmente ante un público pasivo	290
7.8.1.1. En vivo.....	290
7.8.1.2. En directo.....	291
7.8.1.3. En diferido.....	292
7.8.2. Público como parte necesaria de la obra.....	293
8. Referencias	297
8.1. Referencias bibliográficas y fuentes digitales.....	297
8.2. Figuras recuperadas de otras fuentes.....	306
9. Apéndices	309
9.1. Apéndice digital A. Serie documental Acción	309
9.2. Apéndice digital B. Entrevistas individuales completas	311
9.3. Apéndice digital C. Biografías de los artistas entrevistados	315
9.4. Apéndice D. Lista de obras que aparecen en la tesis	360

1. Resumen.

La presente investigación, iniciada en 2011, tiene como objetivo principal crear una taxonomía sobre el arte de “Acción” que plantee una solución estructural ante los problemas de origen terminológico existentes en este ámbito. La pertinencia de este estudio radica en la necesidad de abordar dicha problemática, surgida de una falta de consenso generalizada de índole teórica y conceptual, ya que se trata de una de las disciplinas del arte contemporáneo más complejas y recientes.

Los vocablos y expresiones que hasta el momento presente han servido para referirse a este tipo de prácticas, como *happening*, *performance*, *body art*, etc., dibujan un panorama limitado y obsoleto marcado fuertemente por las connotaciones históricas y formales que residen en estos términos y en sus definiciones. La presente tesis busca construir un mapa descriptivo del arte de “Acción” que permita identificar fácilmente los matices fundamentales y elementos diferenciadores más básicos, utilizando ejemplos reales del contexto actual para analizar objetivamente las distintas tipologías. Así pues, de cara a un aprendizaje completo sobre las artes de “Acción”, se considera ineludible la creación de una clasificación actualizada capaz de abordar la gran heterogeneidad dada en este tipo de prácticas. De este modo, los resultados de la investigación se plantean también como herramienta docente.

Palabras clave: Performance, happening, arte contemporáneo, documental de investigación, arte de acción.

1. Abstract.

This research, begun in 2011, has as its main objective to create a taxonomy on the art of "action" that attempts to provide a structural solution to the problems of terminological origin existing in this area. The relevance of this study lies in the need to address this problem, arising from a lack of generalized consensus of a theoretical and conceptual nature, since it is one of the most complex and recent disciplines of contemporary art.

The words and expressions that so far have served to refer to this type of practice, such as happening, performance, body art, etc., draw a limited and obsolete landscape marked strongly by the historical and formal connotations that reside in these terms and in their definitions. This thesis aims to build a descriptive map of the art of "action" that allows to easily identify the fundamental nuances and basic differentiating elements, using real examples of the current context to analyze objectively the different typologies. Thus, in the face of a complete learning about the arts of "action", the creation of an updated classification able to address the great heterogeneity given in this type of practice is considered inescapable. In this way, the results of the research are also considered as a teaching tool.

Key words: Performance, happening, contemporary art, research documentary, action art.

2. Introducción.

2.1. Presentación.

Esta investigación se centra en la creación de una taxonomía sobre el arte de “Acción”² como herramienta de aproximación a esta tipología artística, desde una perspectiva compleja y flexible, que asuma la gran diversidad formal que se ha desarrollado en este campo en los últimos veinte años.

La hipótesis sobre la que gira el presente estudio es la siguiente: Las clasificaciones, expresiones y vocablos que hasta el momento han servido para abordar este tipo de prácticas artísticas son mecanismos lingüísticos que resultan obsoletos, confusos e incompletos para el estudio básico del arte de “Acción”. Por lo tanto, es necesaria una revisión actualizada sobre los posicionamientos y tipologías existentes en el área para poder ofrecer herramientas de estudio y formación capaces de asumir la complejidad formal y conceptual de esta materia desde un punto de vista teórico y académico.

La tesis se vertebra a partir de un estudio de caso realizado en Madrid expresamente para la investigación. En él se recogen ejemplos de “Acciones” y testimonios de artistas y colectivos que han formado parte del circuito artístico de la capital española en los últimos veinte años (1998-2018)³. Dado que la tesis no es de índole

² En la presente investigación la palabra “Acción” se escribe con mayúscula y entre comillas para hacer referencia a la práctica artística estudiada, diferenciándola del vocablo acción, escrito en minúscula y sin comillas, referido a cualquier acto en general, independientemente de que este tenga relación con el arte.

³ Se considera que un par de décadas es un margen temporal idóneo para el trabajo de campo (suficientemente amplio para una tesis de estas características), este periodo sirve para acotar el estudio y abarcar un buen número de ejemplos distanciados mínimamente en el tiempo, obviando los comienzos históricos del arte de “Acción” para poder centrar la investigación en un contexto de grandes cambios en esta disciplina -desde que la democratización tecnológica y las cámaras de vídeo y fotografía de los años noventa comenzaban a estar más presentes entre los artistas de la época

historiográfica, la relevancia que haya tenido el artista o colectivo en la escena cultural de la ciudad no determina su inclusión o exclusión en el trabajo, pudiendo ofrecerse también ejemplos de artistas que hayan tenido una presencia puntual en el panorama cultural de la ciudad. Tampoco es necesario que el artista o el colectivo sea madrileño o residida en Madrid. En el estudio de caso se da prioridad a los trabajos escogidos, a las “Acciones”, por servir de ejemplo en las diferentes categorías de la taxonomía ofrecida debido a alguna particularidad de las que se señalan a lo largo de la investigación, no por el lugar donde han sido realizadas. Algunos de los entrevistados son conocidos en el panorama internacional del arte y, por lo tanto, su obra no es exclusiva del ámbito madrileño. Muchas de las “Acciones” de los artistas han sido realizadas en el extranjero. Se han recogido un total de veintiocho entrevistas para este estudio y cada artista ha aportado un número variable de trabajos en formato digital (documentación fotográfica o audiovisual).

2.2. Objetivos.

Como objetivos fundamentales de la tesis se recogen los siguientes puntos:

- Justificar la pertinencia del trabajo. Se realiza un análisis comparativo entre diferentes estudios, clasificaciones y expresiones ya existentes sobre el arte de “Acción” para determinar las distintas problemáticas que surgen en este contexto. Plantear un posicionamiento inclusivo que amplíe y asuma, de

hasta la actualidad, en la que la mayor parte de las personas cuentan con un *smartphone* con el que poder documentar las “Acciones”-.

manera ordenada, las múltiples perspectivas desde las que se pueden abordar dichas problemáticas.

- Se propone la realización de una serie documental cinematográfica con el material recogido en el estudio de caso. Por un lado, se pretende hacer uso de procedimientos creativos propios del contexto de las artes en la investigación, además de asumir herramientas metodológicas tradicionales de otros ámbitos, como el científico (Inventario/catalogación), para obtener el rigor objetivo necesario para el desarrollo de este estudio. Por otro lado, la serie documental supone un medio de difusión muy potente adaptado a las lógicas digitales de la cultura contemporánea. La serie documental, titulada *Acción*, está compuesta por un total de ocho capítulos divididos en los siguientes temas:

- Capítulo 1: Presentación. La relación entre el artista y su obra.
- Capítulo 2: El cuerpo.
- Capítulo 3: El público.
- Capítulo 4: El control.
- Capítulo 5: Intervenir el tiempo.
- Capítulo 6: Documentación.
- Capítulo 7: Autocrítica y definición.
- Capítulo 8: Institución ARTE.

- Se propone también la creación de un archivo digital de libre acceso en internet donde se podrá acceder a las veintiocho entrevistas completas realizadas en el trabajo de campo. Cada una de ellas ha sido documentada y editada de manera individual, de manera que, a través de estos documentales independientes, puedan ser ofrecidas también las versiones ampliadas de los encuentros realizados en la investigación, así como la totalidad de los trabajos cedidos por los artistas.
- Como parte esencial en la tesis, se ofrece la creación de una taxonomía actualizada sobre el arte de “Acción”. La clasificación se presenta como una herramienta flexible de análisis y aproximación a este tipo de prácticas artísticas, sirviéndose para su elaboración de los trabajos cedidos por los artistas entrevistados. Como excepción, también se utilizan algunos ejemplos de artistas que no han podido ser entrevistados que, debido a su pertinencia, complementan el contenido y ayudan en la comprensión de los apartados propuestos. El esquema compuesto, junto a la serie documental, reúne las cualidades idóneas para elaborar un proyecto docente que podrá ser ajustado a las necesidades de cada institución.

2.3. Objetivos secundarios.

- Adquirir capacidades para el manejo de fuentes bibliográficas
- Adquirir capacidades para la identificación de problemas gnoseológicos.
- Adquirir capacidades para realizar trabajos de campo.
- Adquirir capacidades para la redacción científica.

- Adquirir capacidades para la elaboración de entrevistas profesionales.
- Elaboración de material y herramientas docentes.

2.4. Justificación.

La primera necesidad que se presenta en la tesis al tratar de abordar teóricamente un tema tan diverso, formal y conceptualmente, es hacer un uso ordenado y justificado de los términos a emplear. Por un lado, deben quedar claros los márgenes que acotan el contexto del estudio, mientras que por otro se debe evitar la generalización y el encasillamiento. Desde el comienzo de la investigación, realizando las primeras entrevistas con los artistas, se empezó a observar una falta de acuerdo general en relación al uso de las expresiones vinculadas a esta disciplina. Esta falta de consenso, también observada en la bibliografía, generaba varios conflictos de naturaleza estructural que entorpecían el avance del trabajo de campo. Finalmente, esta problemática acabó situándose como uno de los ejes centrales de la investigación, demandando, además de un posicionamiento teórico, un nuevo esquema capaz de abarcar la gran diversidad artística que se comenzaba a observar en los diferentes trabajos de los artistas entrevistados. La ordenación que acaba proponiéndose en la investigación es planteada como una herramienta de aproximación versátil y flexible, capaz de abordar los aspectos más básicos e importantes del arte de “Acción”. Cada categoría del esquema surge de la observación objetiva de determinadas características que marcan desigualdades cruciales en la cantidad de posibilidades que ofrece esta disciplina artística. En su totalidad, y desde el punto de vista de esta tesis, estas singularidades constituyen el mínimo común denominador en la puesta en marcha de una obra arte de “Acción”.

Como se verá a lo largo de la investigación, para algunos de los artistas entrevistados resolver este tipo de cuestiones de carácter estructural y terminológico es algo completamente irrelevante. Desde la perspectiva de la creación artística esta tarea no es necesaria, y muchos de los artistas expresan sus argumentos en esta dirección. Sin embargo, otros artistas reniegan directamente de algunos términos concretos, ya existentes, con los que no se sienten identificados y, por lo tanto, manifiestan estar de acuerdo con la búsqueda de nuevas fórmulas que se adapten mejor a los trabajos que realizan, y, de este modo, poder desvincularse claramente de otros proyectos que son completamente diferentes a los que ellos hacen y que son identificados bajo la misma terminología.

Dávila (2014) habla en su entrevista de su falta de interés, como creador, hacia las distintas categorías del arte y al hecho de encasillar el trabajo de los artistas en estructuras entendibles por la crítica y el sistema del arte. El artista explica que para él el arte es la actitud de crear, y que las distintas disciplinas son solo soportes que han de apoyar las ideas del creador (Dávila, 2014). Para no encasillar a los artistas, Dávila (2014) propone estudiar el arte desde la creatividad y no desde sus categorías. Por otro lado, Helena Cabello y Ana Carceller (Cabello/Carceller), aunque también expresen un rechazo directo a la “guerra terminológica” ya existente (Cabello/Carceller, 2016, 24m,28s), terminan asumiendo la utilidad que puede tener una clasificación ordenada del arte, pero equilibrándola en su justa medida:

Intentamos meter un montón de cosas que juegan en la misma cápsula. [...]

El problema que tiene cuando surge una disciplina nueva, es que todo el mundo intenta convertirla en una disciplina. Estas cosas surgen para romper

las disciplinas. Entonces, de repente, ya quieres hacer una disciplina, y entonces ya tienes que poner una serie de cortapisas y clasificaciones. [...] Es verdad que esas clasificaciones te permiten hablar de matices distintos. Pero, aplicándolo a otro género artístico, es como si yo empezara a dividir la pintura entre los que llevan bastidor, los que justo les quitaron el bastidor, los que lo han puesto con grapas a la pared... O sea, hay veces que se matiza demasiado, cuando en la mente del artista está un todo. Es otro rollo. (Cabello y Carceller, 2016, 34m17s)

En primer lugar, habría que resaltar la distinción que existe entre el acto creador de un artista y el acto investigador o la docencia. Utilizando la misma analogía que hace Cabello/Carceller con la pintura en la cita anterior, se sugiere la siguiente cuestión: no se puede equiparar el acto del artista cuando pinta un cuadro al acto de un profesor cuando enseña una técnica pictórica o cuando enseña a sus alumnos a distinguir formal e históricamente el cubismo del impresionismo. Para un artista contemporáneo, tal y como apunta en su entrevista Josechu Dávila, todo tiene que girar en torno a la idea/concepto de la obra, y las disciplinas son solo soportes que se han de adaptar a estas ideas/conceptos (Dávila, 2014, 36m08s). Un artista no solo no necesita categorizar/encasillar su trabajo, sino que hacerlo coarta su libertad de actuación porque limita el abanico de posibilidades que tiene a su alcance, sobre todo en el contexto histórico actual en el que se puede hacer de todo. Distinto es el acto del investigador, o del docente, que requiere matices y respuestas rigurosas para avanzar en sus estudios y así poder sacar conclusiones contrastadas. Este sí necesita categorías para distinguir, y ayudar a distinguir a los demás, unos

elementos de otros para poder profundizar en el conocimiento de una materia y poder transmitirla ordenadamente.

Como creador independiente y miembro del colectivo artístico Elgatoconmoscas, el autor de la presente tesis empatiza con los planteamientos de varios de los entrevistados que, desde la perspectiva de la creación artística, niegan la necesidad de tener que revisar las estructuras teóricas y terminológicas de su trabajo para poder hacer arte. Pero desde el punto de vista de la presente investigación académica, y con vistas a obtener una herramienta docente útil, resulta fundamental construir un esquema que dé solución a los problemas de índole estructural que a continuación se plantean.

Recordando el planteamiento que hace Cabello/Carceller (2016) en la cita anterior⁴ en relación a la búsqueda exagerada de matices, es importante resaltar que en este trabajo la taxonomía se centra en los aspectos más básicos del arte de “Acción”, buscando, como horizonte, el mínimo común denominador en este tipo de prácticas. Por ejemplo, se distinguirán las “Acciones” realizadas en vivo, con presencia de público asistente, de las que se realizan a solas o para una cámara. Quedarán fuera del alcance de la investigación aquellos detalles insignificantes que no representen cuestiones elementales para entender las posibilidades del arte de “Acción”, como, por ejemplo, el color de la ropa que lleven los artistas, la hora a la que se realizan las “Acciones”.

La presente tesis es de índole teórica (no historiográfica) y está enmarcada en un contexto claramente académico. Desde su comienzo se asumen como un reto las

⁴ Véase supra, p.16.

aparentes contradicciones de realizar un estudio taxonómico sobre este tipo de prácticas, ya que las primeras manifestaciones del arte de “Acción” surgen de la experimentación entre disciplinas, el azar y el anti-academicismo. A mediados de los años cincuenta comenzaron a abrirse todo tipo de posibilidades que entremezclaban elementos de las distintas categorías del arte, generando nuevas dinámicas que promovieron la disolución formal y conceptual de las fronteras en el ámbito creativo. En gran medida, este tipo de planteamientos suponían una revolución en base a las concepciones clásicas de la obra de arte, el artista y el público. Ni los teóricos de la época ni los propios artistas se ocuparon de la tarea de definir exhaustivamente sus propuestas debido a que todo estaba en constante proceso. Existía un sentimiento común de ruptura con los convencionalismos y la producción de objetos artísticos como mercancía. Podría decirse que, en general, predominaba el interés por el proceso y la transformación del entorno físico y social. Poco a poco estas actitudes acabaron sedimentándose y fueron identificándose algunas características tipológicas claras, a nivel formal y conceptual. Es entonces cuando comienzan a surgir los primeros términos y taxonomías: *performance*, *happening*, *body art*, etc. Estas categorías sirvieron para localizar estas propuestas en el mapa general del arte contemporáneo internacional. Hoy en día, debido al devenir que se ha producido en este sector, el uso de estas expresiones provoca una desorientación teórica general y una falta de consenso importante.

El panorama global del arte de “Acción” ha sufrido enormes cambios en las últimas décadas. La mayoría de este tipo de prácticas han sido absorbidas por la institución y el mercado del arte, al contrario de lo que se pretendía teóricamente en su inicio. Además, la tecnología ha irrumpido en este ámbito, como en el resto,

transformándolo y dinamitando el abanico de posibilidades que se puede observar en él. A pesar de estos cambios, se suelen seguir utilizando los mismos términos para hacer referencia a los nuevos trabajos. Por ello, resulta urgente y necesario hacer una revisión del escenario formal y conceptual del arte de “Acción” prescindiendo del uso de estos vocablos obsoletos connotados formal e históricamente. Esta revisión ha de enfocarse en las características fundamentales que marcan la diferencia entre los distintos trabajos del presente y no en la creación de nuevos términos que reemplacen el problema. De este modo se podrá construir un mapa actualizado y completo que suponga una aproximación y comprensión objetiva del arte de “Acción” y sus variaciones.

La presente investigación se plantea desde el análisis específico de más de ciento treinta ejemplos realizados en los últimos veinte años por los artistas y colectivos entrevistados en el estudio de caso. El número total de obras cedidas en la investigación por los artistas queda reflejado en la suma de los créditos finales de cada entrevista realizada.

2.5. Marco teórico.

Son muchos los agentes encargados en legitimar a corto y largo plazo los trabajos de los nuevos artistas y la terminología utilizada para referirse a ellos. Algunos de estos agentes que influyen en la constitución del panorama general del arte son las instituciones culturales, los críticos, los teóricos, el público, las galerías y los propios artistas. Este conjunto de elementos, entre otros, conforman una amalgama que se va moldeando poco a poco, y permite que, desde cierta perspectiva, se vayan creando las diferentes definiciones y categorías del arte. Estas se integran después colectivamente en nuestras sociedades arraigándose en los distintos sectores con el

paso del tiempo. Pero el movimiento de esta masa crítica no depende tanto de criterios de calidad, argumentos filosóficos puntuales o decisiones individuales, como de ciertos factores generales más complejos. Para llegar a un consenso definido influirán también elementos puramente circunstanciales como el contexto político, la capacidad comercial, la publicidad o difusión de las obras, las corrientes ideológicas y teóricas del momento, las modas, etc. A modo de ejemplo, se expone a continuación un caso concreto que, aunque no corresponda específicamente con el tema estudiado, ilustra muy bien la complejidad que rodea a los planteamientos teóricos en general, independientemente de las intenciones puntuales de algún autor, incluso aun teniendo fuertes apoyos.

Como explica Wert, en el contexto español de finales de los sesenta y principios de los setenta, Simón Marchán, teórico interesado en promover las prácticas de los primeros artistas conceptuales, trató de incidir, de manera no muy favorable, en la idea general que imperaba en aquel momento sobre el “arte comprometido” políticamente (Wert, 2006). El historiador del arte Frank Popper señalaba dos grandes tendencias contrapuestas en ese momento. En un lado de la balanza se encontrarían aquellas prácticas de índole conceptual, en cuyo espíritu reinaría, por lo general, el idealismo y el individualismo; mientras que, por otro, las actividades con carga política solían recaer del lado del formalismo material, el realismo, y la propaganda política. (Popper, 1989, p.15) Amparado por el Instituto Alemán, Simón Marchán lideró una posición que pretendía vincular teóricamente a un sector de artistas conceptuales con el denominado “arte comprometido” y la lucha antifranquista. En este caso, Marchán se referiría a este movimiento bajo la expresión “Nuevos Comportamientos Artísticos”. A pesar de los esfuerzos del

teórico por impulsar otro tipo de planteamiento artístico en este país, que supusiera una excepción considerable, la norma general acabó marcando el rumbo de las tendencias preponderantes (Wert, 2006).

En la mayoría de los escritos contrastados al realizar la presente investigación se encuentra una predominancia en el tono político, historiográfico, filosófico o poético del texto. El campo del arte estudiado en esta tesis surge de tendencias artísticas rupturistas que perseguían la transformación del propio concepto del arte, y esto condiciona enormemente la tipología del relato. En este sentido, aunque se le dedique un espacio a la contextualización historiográfica del estudio, la taxonomía propuesta en la investigación se centra en el análisis descriptivo, objetivo y científico de los ejemplos que forman parte del estudio de caso. A pesar de ello, también es esencial posicionar la visión del trabajo para acotar el campo estudiado.

Prioridad, texto y contexto. Como recuerda Isidoro Valcárcel en la entrevista que realiza para esta investigación, se podría decir que toda obra de arte es el resultado de una acción (Valcárcel, 2012, 2m22s). Un pintor que realiza un cuadro pasa horas ejecutando el acto de pintar. Pero si lo que se ofrece al público como obra de arte final es el objeto resultante de ese trabajo, y no en sí mismo el acto de pintar, la prioridad o eje central no es dicho acto. Para centrar la atención en los aspectos esenciales que explican por qué han sido seleccionados los ejemplos que conforman el presente estudio, es fundamental subrayar la importancia que tiene la prioridad y el contexto en la obra.

Casi todas las cuestiones que tienen que ver con el arte tienen que ver con el consenso. Más o menos nos entendemos en un lenguaje, y cuando

decimos artes de “Acción” a todo el mundo se le figura algo en la cabeza que no es cualquier cosa que se mueva. Tiene un contexto. Y ahí nos movemos, en ese contexto. Y también tiene un texto. Es decir, el texto que se ha venido escribiendo, diríamos, de manera figurada también, históricamente, desde lo que vienen a ser las primeras manifestaciones del arte de “Acción”. (Ivars, 2014, 42m33s)

En ocasiones resulta, cuanto menos, complejo tratar de distinguir formalmente unas disciplinas de otras. Existen “Acciones” que podrían confundirse con obras destinadas a la representación escénica. Hay determinados casos en los cuales tratar de identificar diferencias de índole formal supone una tarea prácticamente inútil. En algunos rituales religiosos también se podrían encontrar elementos formales relacionados con el arte de “Acción”, y muchas veces ocurre lo mismo en el ámbito del activismo. Es importante destacar que la definición que ofrece este estudio sobre el arte de “Acción” resuelve esta cuestión señalando el contexto concreto en el que se enmarcan los trabajos seleccionados: Las artes visuales.

De igual manera que cualquier urinario no recibe el distintivo de obra de arte contemporánea, como en la famosa obra de Duchamp⁵, debido a la importancia del contexto, ni los rituales religiosos, ni las acciones activistas, ni las obras de carácter escénico, se incluirán dentro del marco estudiado, por muchas similitudes que pueda haber. Es preciso acotar de manera clara el campo de la investigación, y, a no ser que se produzca una descontextualización claramente intencionada, el estudio se centra en las obras pertenecientes al ámbito de las artes visuales

⁵ ‘El artista se compró un urinario blanco de porcelana, lo tituló “*Fuente*”, lo firmó con el seudónimo de R. Mutt lo mandó a la Sociedad de Artistas Independientes para que fuese incluido en su exposición anual’ (Lampkin, s.f.).

(distinguidas contextualmente de las artes escénicas, los ritos religiosos o las acciones activistas). No obstante, y como se verá a continuación, el Dr. Fernando Baena (2013) ya se ocupa de abordar detalladamente estas cuestiones en su tesis doctoral, creando una taxonomía que se ocupa fundamentalmente de abordar, desde una perspectiva formal, la nebulosa frontera que existe entre el arte de “Acción” y otras disciplinas.

En España existen varios estudios que, en una dirección similar, han propuesto ya diferentes clasificaciones u ordenaciones sobre las distintas tipologías que surgen en este ámbito. Estudiosos de la materia como Pedro Cruz Sánchez, Miguel Hernández Navarro o, el ya mencionado, Fernando Baena, ofrecen en sus trabajos teóricos sus propias estructuras sobre el tema que aquí se investiga.

En este apartado se establecerá una comparativa entre varios de estos esquemas con el objetivo de entender los distintos posicionamientos y los diferentes niveles de implicación que existen por parte de sus autores.

En este punto cabe destacar la influencia e inspiración recibida por Fernando Baena, que, además de ser uno de los artistas entrevistados en el estudio de caso de esta investigación, es el autor de la tesis doctoral *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991 - 2011)*, leída en 2013, que ha servido de gran ayuda y ejemplo para la elaboración del presente trabajo. Aunque sea desde diferentes perspectivas estructurales y metodológicas, que se produzcan estudios simultáneos que tratan de aportar soluciones al mismo conflicto teórico no es sino una reconfirmación de la necesidad que se plantea en esta tesis. Esta investigación trata de ser un complemento teórico de las clasificaciones que se mostrarán más adelante, tratando de ser lo más incluyente posible, independientemente del punto de vista con el que

se plantee la observación. De esta manera, la conjunción total de los distintos planteamientos constituirá un mapa general cuyas piezas sean compatibles, combinando así las diferentes visiones y propuestas estructurales de los autores, a pesar de que la estructura general misma varíe enormemente si se respetase el enfoque y las prioridades de cada investigador.

[...] es lógico que exista una confusión sobre lo que sea el arte del cuerpo. Dicha confusión, en esencia, suele recaer del lado de la terminología utilizada por el crítico o el historiador que, a falta de un consenso, utiliza indistintamente un elenco de términos que no siempre son apropiados, pudiendo, a veces, llegar a ser contradictorios, debido, sobre todo, a que muchos de ellos corresponden a lógicas diferentes. Por ejemplo, hablar de “body art” y de “performance” en el mismo sentido sería semejante a hacerlo de “escultura” y “monumento” o de “pintura” y “bodegón”. Unos, los primeros, responden a una “disciplina” artística, mientras que los segundos lo hacen a un género dentro de la “disciplina”. (Cruz y Hernández, 2004, p.15)

En el primer capítulo del libro *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Cruz y Hernández (2004) plantean la existencia de una clara problemática terminológica relacionada con las artes del cuerpo. Como el propio título del libro indica, los autores fundamentan su análisis desde la perspectiva de la “dimensión corporal”. A pesar de que, en la presente tesis, al igual que en la de Fernando Baena, la prioridad recaiga en la acción por encima del cuerpo, Cruz y Hernández también señalan el conflicto común que subyace en estas investigaciones. El uso arbitrario de la terminología en este campo del arte genera

un desentendimiento globalizado que entorpece cualquier estudio que pretenda ser llevado a cabo.

En este caso, y en respuesta a un evidente conflicto léxico, los autores propondrán una taxonomía -guía- sobre el arte del cuerpo, pero no sin antes dejar claro en su presentación que la ordenación que proponen ha de ser entendida como algo variable y flexible:

Si algo ha quedado claro tras décadas de posestructuralismo, es que no hay ningún tipo de visión privilegiada para analizar un objeto. [...] como ha sugerido Michel Serres, cualquier intento de cartografiar la contemporaneidad ha de ser, necesariamente, poroso, difuso y abierto a modificaciones [...] si hubiéramos de decantarnos hacia el uso de una terminología, la expresión que nos parece más acertada es la de *body art*, o, lo que es lo mismo, arte corporal, una noción inclusiva que incluiría a muchas otras, como *happenings*, *performances*, arte de acción, arte de comportamiento, *body painting*, etc. (Cruz y Hernández, 2004, pp. 9-15)

Después de resaltar que no hay una visión superior a otra, los autores establecen sus prioridades y posicionamientos contextuales ante los términos que van a emplear en su esquema. En su ordenación, sitúan al “*body art*” o arte del cuerpo como disciplina o expresión contenedora de otras como el arte de “Acción”, la *performance*, el *happening*, el *body painting*, etc., y establecen una visión panorámica de este ámbito partiendo de la base de que el hilo conductor, o mínimo común denominador, en las diferentes tipologías es el cuerpo. “Todo es cuerpo en el arte”, afirman (Cruz y Hernández, 2004, p. 14). Sin embargo, en otros esquemas, como el que ofrece el presente estudio, se colocará al *body art* - género - dentro del

marco contenedor del arte de “Acción” - disciplina -. En esta tesis se hace esta recolocación de un modo práctico a través del manejo de ejemplos, ya que no se hará un uso directo de expresiones clásicas como la de *body art*.

La progresiva relevancia del valor de *performatividad*⁶ en la práctica y en la teoría artística recientes está promoviendo la revisión de las taxonomías del arte de los últimos decenios, aún regidas, generalmente, por criterios formales y técnicos en función de los cuales un *happening* celebrado en una galería podría ser catalogado indistintamente como una *representación* teatral o como una *propuesta* plástica. (Ortega, 2006, p. 39)

Al no existir un consenso generalizado que ayude a acotar claramente el marco teórico estudiado, cada autor ha de posicionar su planteamiento en base a unas prioridades e intereses concretos. En el caso, por ejemplo, de Javier Seco Goñi queda clara su proposición debido al uso de las palabras que utiliza:

Definir, etiquetar a modo de receta, qué es el Arte de Acción es tarea ardua, sujeta a muy distintas interpretaciones y su sentido último, por amplio, quedaría de resultas incompleto. Los límites e istmos entre Performances, Acciones, Happenings, Eventos, Inacciones, Perforpoesía, Processual Art, Situacionismo... se ven desdibujados y poco claros en ocasiones. (Seco, 2010, p. 57)

⁶ En la presente investigación se utiliza la expresión performatividad, tal y como en el texto citado, para hacer referencia a la capacidad de transformar la realidad o el entorno de algo. A diferencia de la expresión *performance*, que servirá para hacer referencia a un género concreto incluido dentro de la disciplina estudiada.

Al igual que Seco (2010), que utiliza el término “Arte de Acción” para englobar el conjunto de prácticas mencionadas en la cita anterior, la presente tesis se servirá de la misma expresión para designar la disciplina general que enmarca el contexto de la investigación. Los trabajos de los diferentes artistas serán analizados desde la perspectiva de la acción/el acto como prioridad o denominador común en la obra, por encima de otros conceptos relacionados con este tipo de prácticas, como el cuerpo. Por lo tanto, el campo de exploración quedará marcado por dicha expresión y sus márgenes estarán ligados a la definición de “Acción” que se propone en exclusiva para esta investigación, y que será completada en el capítulo destinado a las conclusiones, con los apartados surgidos en la taxonomía.

En la presente tesis una “Acción” es una obra de arte, perteneciente al ámbito de las artes visuales cuyo eje central o prioridad recae en la realización u omisión de un acto ejecutado por el artista/colectivo o por terceros, siempre y cuando el artista/colectivo dirija o haya diseñado la obra con intenciones artísticas.

La aproximación al arte de “Acción” que se realiza en este estudio se hará desde ocho ángulos, o temas, individualizados: El nivel de implicación del artista, la duración e intensidad de la “Acción”, la repetibilidad, el contexto institucional/no institucional, los tipos de asistencia del público, la disposición física en el desarrollo de la “Acción”, el cuerpo y el control.

Otras definiciones. En este apartado se recogen varias reflexiones de teóricos y artistas que tratan de definir algunos conceptos importantes relacionados con el arte de “Acción”. Ya se han explicado los motivos por los cuales esta tesis prescinde del uso de vocablos clásicos como *performance* o *happening* para abordar la taxonomía, pero es conveniente aclarar que sí se utilizarán ocasionalmente para

referenciar algunos hitos históricos identificados con estas expresiones. Por ello, también es debido posicionarse ante el significado de estas palabras.

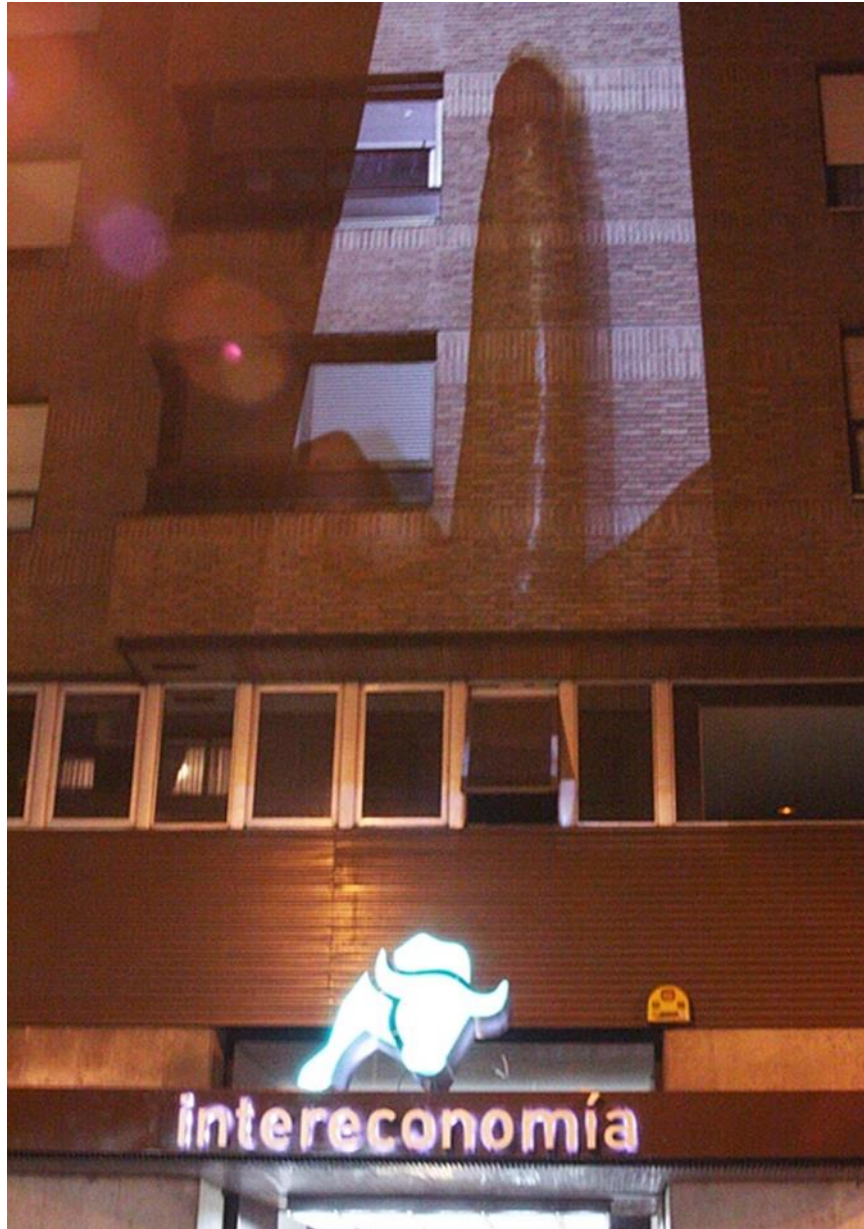
Al comienzo del texto que escribe Javier Seco Goñi para el libro *10x10+1. acción! Performance en la Península Ibérica*, el autor realiza un esbozo teórico en el que trata de acercarse a lo que, para él, son las características originarias del arte de “Acción” (Seco, 2010). Seco (2010) se refiere a la *performance* como un “ente vivo” o “arte vivo”, y destaca la falta de representación y orden lógico narrativo que hay durante el proceso. El autor señala, y valora positivamente también, la dificultad de definir y etiquetar una disciplina que aún hoy sigue resistiéndose al encasillamiento, y acaba concluyendo que “resultaría más fácil decir lo que ‘no es’ Arte de Acción”. Para referirse al “significado primordial” del término arte de “Acción” cita a Jochen Gerz: “La performance es un acto vivo, hecho por un ser vivo, delante de personas vivas”. A esta afirmación le añade la consideración del factor tiempo y la actitud al hacer, y aclara que el término arte de “Acción” engloba a otros como *happening*, *performance*, *perforpoesía*, *situacionismo*, *processual*, etc. (Seco, 2010). Esta jerarquía terminológica coincide con la ordenación que se establece en la presente investigación, que sitúa la expresión arte de “Acción” como contenedora de otras de menor amplitud.

En su tesis doctoral, Fernando Baena (2013) también escoge la expresión arte de “Acción” para referirse a la disciplina general. Baena (2013) explica que en su investigación prefiere utilizar la palabra “Acción” por tener un significado más amplio y general que las demás expresiones. Posteriormente acota la dimensión del concepto y plantea una estructura general que incluye diferentes géneros:

Denominamos arte de acción (action art o live art) a un grupo variado de técnicas o estilos artísticos que 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... (Baena, 2013, p. 20)

Tanto J. Seco Goñi (2010) como Fernando Baena (2013) coinciden en un par de cuestiones que interesa resaltar en este apartado: la elección común de la expresión arte de “Acción” como disciplina, o escenario general en el que se incluyen los diferentes géneros y variaciones de este tipo de prácticas, y la peculiaridad de realizar el acto artístico en vivo. En relación al primer punto, este estudio declara mantener la misma posición estratégica que los autores ahora mencionados. Pero, desde el punto de vista de esta investigación, la expresión “en vivo”, tal y como se entiende vulgarmente, podría generar problemas de orden semántico, ya que se pretende incluir dentro del marco de estudio géneros como las vídeo-“Acciones” y foto-“Acciones”, que como se explica más adelante, podrán abrir el margen temporal y espacial entre la “Acción” que se realiza y el público. Este estudio contempla también “Acciones” en las cuales la presencia física del cuerpo no supone ningún aporte especial, y también se proponen ejemplos en los que no hay un público asistente. Este tipo de intervenciones tampoco se identifican con la expresión “en vivo”. Se entiende que los autores Seco (2010) y Baena (2013) hablan de la importancia del proceso en la “Acción” como acontecimiento vivo y efímero, a diferencia de otras disciplinas fundamentadas en la producción de objetos. No obstante, es importante aclarar que en la clasificación que aquí se presenta se incluirán “Acciones” que, si bien podrían tener este componente, tanto en cuanto

son realizadas “en vivo” por personas vivas, pueden no concentrar su potencial en este hecho.



(fig.1) Elgatoconmoscas. *Intereconomía*, 2011. Madrid. (Archivo del colectivo⁷).

⁷ En las figuras en las que aparece escrito entre paréntesis “archivo del artista”, “archivo de la artista”, “archivo del colectivo” o “archivo del autor de la tesis” se da a entender que la imagen es propia o que ha sido cedida en mano por el artista o colectivo para la presente investigación. Las demás imágenes aparecerán referenciadas en el apartado Referencias.

En la obra *Intereconomía* (fig.1), El colectivo Elgatoconmoscas proyecta un pene vistiendo un condón en la fachada de la sede de la cadena ultraderechista Intereconomía. Esta “Acción” se hace durante la retransmisión de una misa, por parte de este canal, realizada en El Valle de los Caídos durante la semana dedicada socialmente a la lucha contra el sida. A pesar de que una proyección, por sí misma, no sea catalogada como “Acción” artística, el hecho de realizar este acto, necesariamente, durante el transcurso de la misa para terminar de construir el sentido de la obra, le aporta al acto una dimensión temporal y circunstancial muy concreta que la convierte en arte de “Acción”. Para Ivars (2014) una “Acción” es una intervención en el tiempo, al igual que una instalación sería una intervención en el espacio. En la entrevista que concede para esta investigación, Ivars explica:

Se ha mezclado todo, o sea, que existe una terminología como confusa. A mí me parece que *performance* es cuando alguien se sitúa delante de los demás y ocurre algo, o hace que ocurra algo, etcétera. La “Acción”, sin embargo, no necesariamente tiene que estar en un formato más o menos teatral, restringido, o espacial, o lo que sea, sino que se trata de lo que yo llamaría una intervención temporal. Igual que tenemos muy claro lo que es una intervención espacial, o sea, yo me voy a un edificio y lo intervengo, pues yo intervengo el tiempo, el tiempo de cosas que ocurren. Me da igual que sea mandando, por ejemplo, un anuncio al periódico. Eso es arte de “Acción”, porque estoy interviniendo temporalmente en algo que ocurre en la vida de la gente, sin un formato, diríamos, temporal definido como la *performance*. O puedo hacer cualquier otro tipo intervención en el que el tiempo sea un elemento fundamental, porque si no estaríamos hablando de

una intervención fundamentalmente espacial. Luego están otras cosas como es el *happening*, el ocurriendo. Son cosas que sabemos que se ponen en marcha y no sabemos cómo acaban. Es verdad que las “Acciones” son más o menos controladas. Sabemos cómo las ponemos en marcha y más o menos cómo acaban. Y una performance muy raramente termina siendo distinto a aquello que estaba previsto. Evidentemente existen unas variables de azar, gente que está participando... Pero, diríamos, el marco es un poquito más rígido. Sin embargo, en una intervención, lo que yo podría llamar una intervención temporal, diríamos, el marco sería súper flexible. No sabemos muy bien qué va a ocurrir. Y en un *happening* de lo que se trata es que no se sepa lo que va a ocurrir. Precisamente de lo que se trata es de eso, que no se sepa qué va a ocurrir. (Ivars, 2014, 43m16s)

En este estudio existe una clara voluntad de aprovechar las ambigüedades terminológicas que ya se han planteado para analizar, desde la perspectiva del arte de “Acción” que se plantea en esta tesis, obras que rompen con la idea tradicional de la típica *performance* realizada “en vivo” delante de un público. De este modo, podrán ser incluidas en la investigación obras como *La venta de la renuncia* de Santiago Sierra (fig.2). Esta pieza, a pesar de tener una apariencia estática y objetual, ya que se trata de una carta enmarcada en la pared, depende necesariamente de dos acciones. Como su propio título indica, existen dos verbos imprescindibles en la oración: venta y renuncia. En el 2010 le fue concedido el Premio Nacional de Artes Plásticas al artista (treinta mil euros) y Sierra aprovecha la ocasión para rechazar el premio por medio de una carta que escribe a la ministra

de cultura. Tiempo después, el artista consigue vender a través de una galería la carta enmarcada por el equivalente al montante del premio rechazado.



(fig.2) Santiago Sierra. *La venta de la renuncia*, 2011.

Este y otros ejemplos serán incluidos en la investigación como parte del arte de “Acción”, ya que cumplen los requisitos de la definición de “Acción” dada en este capítulo, a pesar de alejarse de lo que se suele entender comúnmente como *performance*, y que, en otras clasificaciones, como la que establecen Cruz y Hernández (2004), serían descartados.

“La palabra ‘performance’ es un desvío del término inglés que designa de manera muy general el simple hecho de producirse en público, ya sea por un concierto, un show o una simple demostración deportiva. (Besacier, 1993, pp. 119-136). Ferrando (2015), en su texto *La performance como lenguaje*, destaca el carácter impreciso de este término, cuya traducción directa abarca los significados de actuación y de representación, y establece una diferenciación entre el *happening* y la *performance*. El autor plantea que la *performance* supone la realización de una o varias acciones en presencia de un público, el cual, a diferencia de lo que ocurriría en el *happening*, se mantiene a una cierta distancia de aquello que se muestra dando lugar a una separación entre el performer y el receptor, que ayuda a éste a construir una reflexión individualizada sobre lo observado, y a crear un enfrentamiento con su propia manera de ver (Ferrando, 2015).

De la explicación que ofrece Ferrando (2015) se deduce que una de las características principales del *happening* es el hecho de que el público asistente forme parte activa de lo que ocurre, pero, como se puede observar en la definición que hace Allan Kaprow (1966) de esta palabra, artista al que se le atribuye la supuesta creación del término en numerosos escritos, el significado puede ser tan ambiguo y aleatorio que es difícil asentar una definición clara para esta expresión. Además, el artista especifica que “el happening es llevado a cabo de acuerdo a un plan, pero sin ensayo, público o repetición” (Kaprow, 1966). A no ser que el autor de la definición considere que el público ya no es público por el hecho de participar activamente en el evento, este niega su asistencia.

Un happening es un conjunto de acontecimientos llevados a cabo o percibidos en más de un tiempo y espacio. Su ámbito material puede estar

construido, tomado directamente de lo que está disponible, o levemente alterado; tanto como sus actividades pueden ser inventadas o lugares comunes. Un happening, a diferencia de una obra de escenario, puede ocurrir en un supermercado, conduciendo por una autopista, bajo una pila de trapos, en la cocina de un amigo, ya sea a la vez o en secuencia. Si es en secuencia, el tiempo puede extenderse hasta más de un año. El happening es llevado a cabo de acuerdo a un plan, pero sin ensayo, público o repetición. Es arte, pero parece más cercano a la vida. (Kaprow, 1966)

Miguel Ángel Peidro, por su parte, señala que la *performance* tiene lugar en un espacio y un tiempo determinado, y que uno de los elementos esenciales es la presencia física, tanto del artista que realiza el acto como la del público, pero añade que dichas presencias pueden estar marcadas por ausencias, y que la implicación que el público pueda tener en el acto puede darse tanto de forma activa como pasiva (Peidro, s.f.). En general, la actitud experimental característica de este tipo de prácticas abre posibilidades de todo tipo, y los problemas que surgen al tratar de marcar definiciones y establecer clasificaciones son numerosos. La solución pasa por aceptar la gran diversidad existente en este tipo de propuestas a la vez que se rechaza el encasillamiento, como Peidro (s.f.), que considera una variedad de posibilidades en relación al papel que desempeña el público en una *performance*. El autor explica que hay un gradiente de opciones desde una actitud más pasiva hasta la implicación más activa, de espectador a protagonista. Otra de las aclaraciones que hace Peidro (s.f.), y que interesa destacar en este estudio, es que subraya de antemano que la *performance* se enmarca en el arte del siglo XX, es decir, que pertenece a un contexto histórico concreto. Por otro lado, sobre el *body*

art resume que se podría definir como “aquella línea de trabajo performativo que tiene como parte central el cuerpo del artista” (Peidro, s.f.).

Este estudio coincide en su totalidad con las explicaciones que ofrece el artista Joaquín Ivars en su entrevista, citado con anterioridad a través de transcripción⁸. En la taxonomía que se ofrece en este estudio, la *performance* tendrá una correspondencia directa con un tipo de “Acciones” caracterizadas por realizarse delante de un público, también con aquellas que cuentan con un guion diseñado previamente, y con aquellas que, además, tratan de mantener cierto control sobre lo que va a ocurrir. Al no utilizarse este término, ni otro que lo sustituya, en el esquema, quedan al descubierto únicamente las distintas opciones características que pueden darse en cada ejemplo, contemplándose también gradientes y excepciones de todo tipo. En lugar de construir definiciones cerradas que encasillen los ejemplos de los distintos artistas, se ofrecerá, simplemente, un abanico completo de opciones que en su conjunto construyan un mapa completo del arte de “Acción”. Lo mismo ocurrirá con el *happening*, que tendrá su hueco correspondiente en el esquema, dado que se contemplan también aquellas “Acciones” en las que, por el contrario, predomine el azar por encima del guion establecido.

También se tiene en cuenta para la elaboración del esquema el cambio que se ha producido en este sector a partir del desarrollo tecnológico de los últimos años. Se ha de mencionar en este punto que Baena (2013), en la definición que aporta en su tesis, aclara debidamente la inclusión de los vocablos derivados de las “*video-performances*” y “*foto-performances*”. En el capítulo de la tesis *El documental como metodología de investigación*, se desarrollan los aspectos necesarios para

⁸ Véase supra, p.33.

definir y ubicar estos conceptos, que, en este caso, serán asociados a las expresiones foto-“Acciones” y vídeo-“Acciones” para continuar con la línea semántica del estudio.

2.6. Comparativa entre taxonomías.

En este apartado se establece una comparativa entre los esquemas propuestos por los autores Pedro Cruz Sánchez y Miguel Hernández Navarro (fig.3), Fernando Baena (fig.4) y la taxonomía presentada en la presente investigación por Fiacha O'Donnell (fig.5). De este modo se podrán contrastar y ampliar los distintos puntos de vista que tienen los autores, además de demostrar las intenciones incluyentes y respetuosas que tiene el presente estudio hacia las demás clasificaciones.

Como ya se ha desarrollado en el apartado anterior, el uso jerárquico de las expresiones utilizadas por los distintos autores condiciona inevitablemente la clasificación que se propone en cada caso. Esta jerarquía dependerá en esencia de los intereses y prioridades de cada investigador. El esquema que proponen Cruz y Hernández (2004) en el libro *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo* parte de una visión exclusiva del arte del cuerpo o *body art*, tal y como se indica en el título. En este caso, la expresión “arte del cuerpo” se sitúa disciplina contenedora del resto de variantes propuestas en su esquema, mientras que en los otros dos planteamientos es el arte de “Acción” la terminología utilizada para hacer referencia a dicha disciplina.

- 1. Arte del cuerpo/body art
 - 1.1. Suplementos de primer grado/visualización del cuerpo como soporte
 - 1.1.1.El cuerpo doliente
 - 1.1.2.El cuerpo fluyente
 - 1.1.2.1. Soporte sin modificación
 - 1.1.2.2. Soporte con modificación
 - 1.1.2.2.1. Cuerpo proteico
 - 1.1.2.2.2. Cuerpo reconstruido
 - 1.1.3.El cuerpo activista
 - 1.1.4.El cuerpo ausente
 - 1.2. Suplementos de segundo grado/ representación del cuerpo-soporte
 - 1.2.1.El cuerpo narrativo
 - 1.2.2.El cuerpo fragmentado
 - 1.2.3.El cuerpo transformado

(fig.3) Taxonomía de Pedro Cruz y Miguel Hernández, 2004. (Archivo del autor de la tesis).

- c. Los límites del arte de acción
 - c.1. Los límites internos
 - c.2. Los límites con las artes plásticas
 - c.2.1. El grado de construcción
 - c.2.2. Los restos
 - c. 2.2.1. Acciones cosificadas de efecto inmediato
 - c. 2.2.2. Acciones cosificadas de efecto diferido
 - c.2.2.2.1. Por la huella
 - c.2.2.2.2. Por registro
 - c.2.2.2.2.1. La foto-performance
 - c.2.2.2.2.2. La vídeo-performance
 - c.2.2.2.2.3. El registro, el archivo y la edición
 - c.3. Los límites con las artes escénicas
 - c.3.1. Representación
 - c.3.2. Repetibilidad
 - c.3.3. Espectacularidad
 - c.4. Los límites con la música, la poesía y el lenguaje oral y escrito
 - c.5. Los límites con el activismo

(fig.4) Taxonomía extraída de la tesis del Dr. Fernando Baena, 2013.⁹ (Archivo del artista).

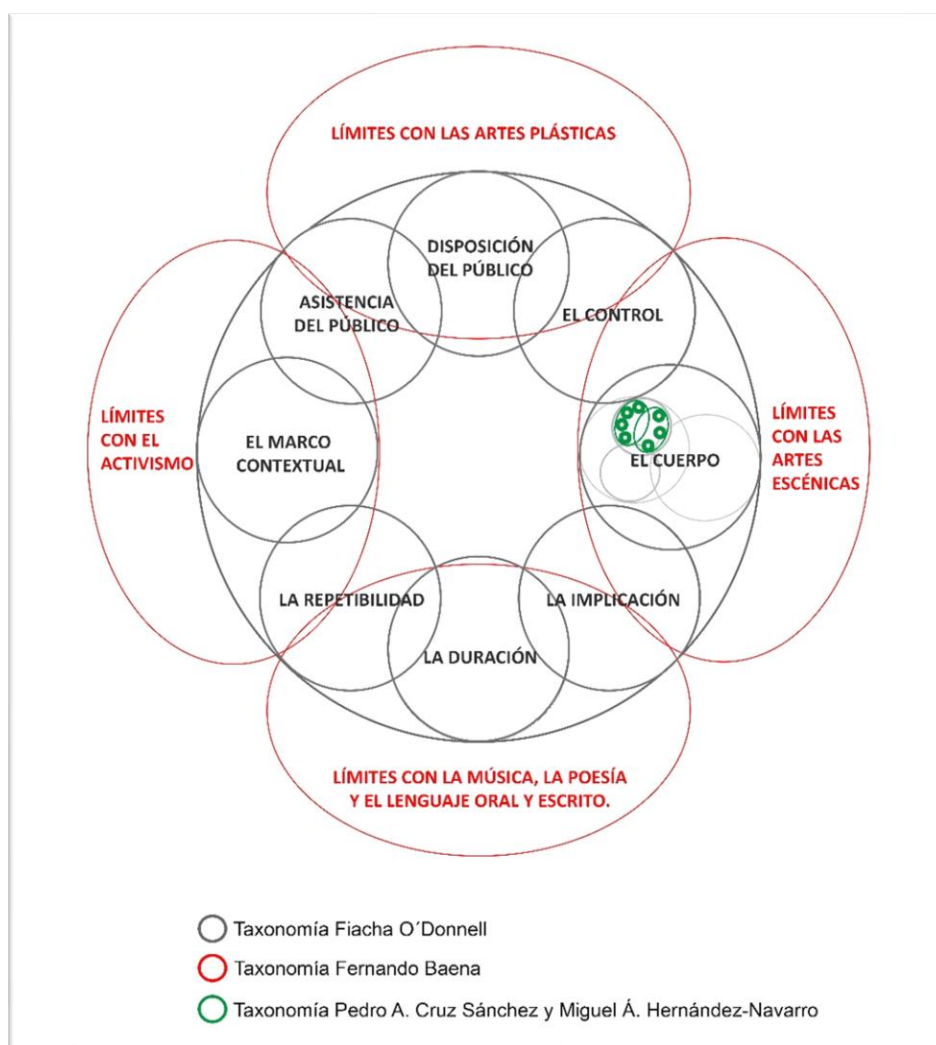
⁹ Se respeta el código de letras utilizado por el autor en su tesis para indicar que la clasificación forma parte de un esquema mayor en la investigación.

1. El cuerpo
 - 1.1. "Acciones" ejecutadas por cuerpos físicos
 - 1.1.1. El cuerpo como eje central de la propuesta
 - 1.1.2. El cuerpo como instrumento
 - 1.2. "Acciones" no corporales
2. El control
 - 2.1. "Acciones" de improvisación libre
 - 2.2. "Acciones" guionizadas
3. Tipos de implicación
 - 3.1. "Acciones" de implicación directa o activa
 - 3.1.1. "Acciones" de implicación directa o activa individual
 - 3.1.2. "Acciones" de implicación directa o activa compartida
 - 3.2. "Acciones" de implicación indirecta
4. La intensidad y duración de la "Acción"
 - 4.1. "Acciones" intensas por duración y "Acciones" de duración prolongada
 - 4.2. "Acciones" intensas por densidad
 - 4.3. "Acciones" de intensidad moderada
5. La repetibilidad o singularidad de las "Acciones"
 - 5.1. "Acciones" repetibles
 - 5.1.1. "Acciones" que se repiten en la misma obra
 - 5.1.2. "Acciones" individuales que se repiten
 - 5.2. "Acciones" singulares
6. El marco contextual en el que se realiza la "Acción"
 - 6.1. "Acciones" programadas dentro de proyectos culturales
 - 6.1.1. "Acciones" programadas dentro de proyectos culturales o institucionales visibles
 - 6.1.2. "Acciones" programadas dentro de proyectos culturales o institucionales no visibles
 - 6.2. "Acciones" realizadas al margen de programaciones culturales
7. Tipos de asistencia del público en la "Acción"
 - 7.1. "Acciones" con público convocado
 - 7.2. "Acciones" con público no convocado
 - 7.3. "Acciones" sin público
8. La disposición de la "Acción" en relación al público
 - 8.1. "Acciones" dispuestas frontalmente ante un público observador
 - 8.1.1. En vivo
 - 8.1.2. En directo
 - 8.1.3. En diferido
 - 8.2. "Acciones" que integran al público como parte necesaria de la obra

(fig.5) Taxonomía realizada por Fiacha O'Donnell, 2020. (Archivo del autor de la tesis).

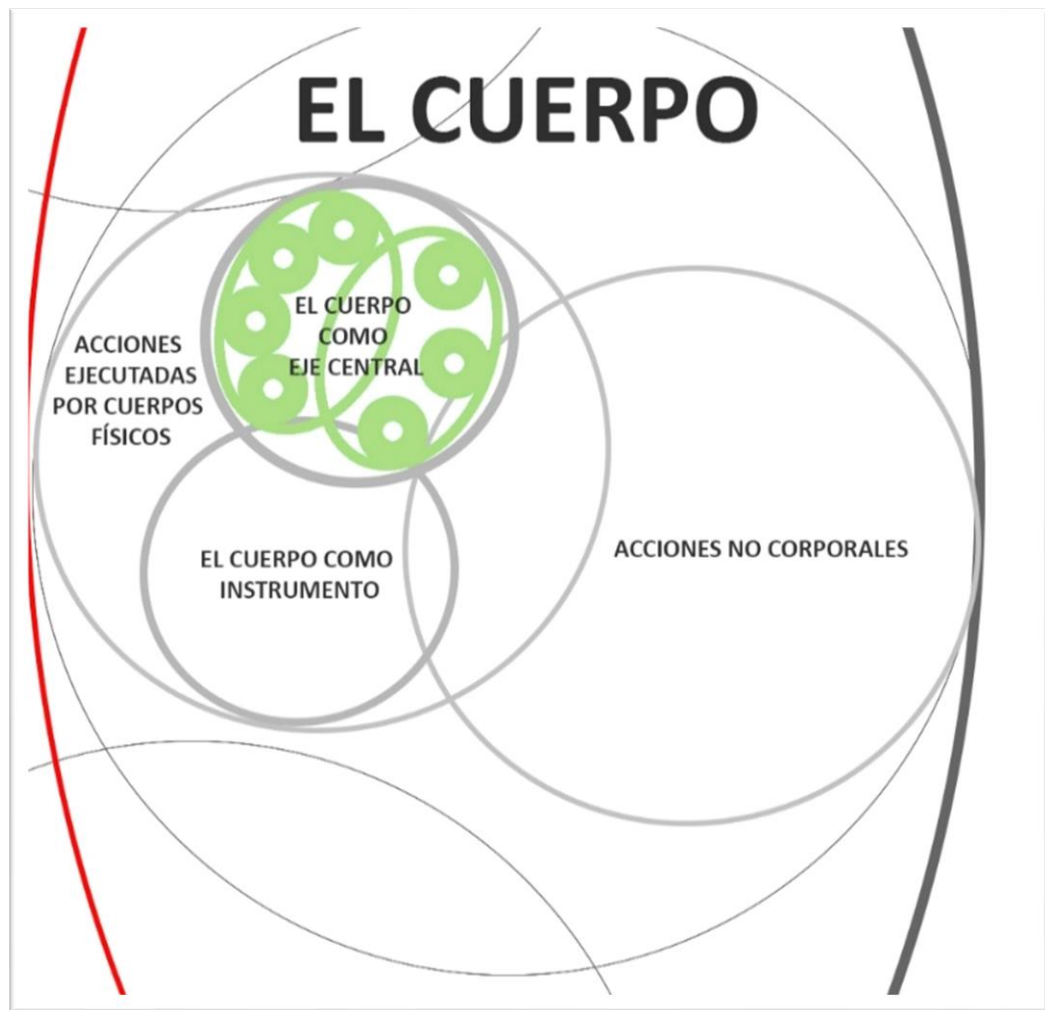
A continuación, se presenta un diagrama (fig.6) que representa una combinación entre las tres estructuras principales de los esquemas anteriormente expuestos. A modo de hipótesis, se complementan las tres opciones tomando como punto de partida la jerarquización propuesta en la presente investigación. Por lo tanto, la esfera más grande gris simbolizaría el campo de estudio de esta investigación: el arte de "Acción".

Las elipses rojas representan las cuatro áreas que Fernando Baena (2013) identifica para elaborar su análisis en torno a los límites/márgenes externos entre el arte de “Acción” y otras disciplinas artísticas: las artes plásticas, las artes escénicas, la música, la poesía y el lenguaje oral y escrito, y el activismo. Se debe aclarar que la tesis de Baena (2013) no se limita exclusivamente al estudio de estos límites. No obstante, ocupa gran parte de su investigación y es el apartado que, en esta tesis, interesa destacar, para poder ser combinado con los otros dos esquemas.



(fig.6) Diagrama de las taxonomías combinadas, 2020. (Archivo del autor de la tesis).

Las esferas grises representan las ocho áreas identificadas en la presente tesis: las ocho perspectivas desde las cuales se compone la taxonomía. Se ha elegido una de ellas (el cuerpo) para indicar que cada una contendría varios subgrupos o categorías en su interior, representadas por esferas más pequeñas. Esta está dividida en cuatro partes. Las cuatro partes corresponden a las distintas áreas identificadas en este estudio: las dos más grandes corresponden a los puntos 1.1. Acciones ejecutadas por cuerpos físicos y 1.2. Acciones no corporales. La sección 1.1. se encuentra a su vez dividida en dos áreas que representan a los puntos 1.1.1. El cuerpo como eje principal de la propuesta y 1.1.2. El cuerpo como instrumento. Si el esquema que proponen Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández-Navarro (2004) fuese insertado como aporte o extensión compatible a la taxonomía que aquí se formula, y este fuese contemplado desde la misma perspectiva, es decir, que la disciplina general estudiada y su jerarquía girara en torno a la acción (la circunferencia gris más grande), su taxonomía se insertaría en el área que corresponde al punto 1.1.1. del esquema realizado en esta tesis, ya que es el espacio reservado a las “Acciones” que sitúan al cuerpo como eje principal en la propuesta artística (fig.7).



(fig.7). Detalle del diagrama sobre taxonomías combinadas, 2020. (Archivo del autor de la tesis).

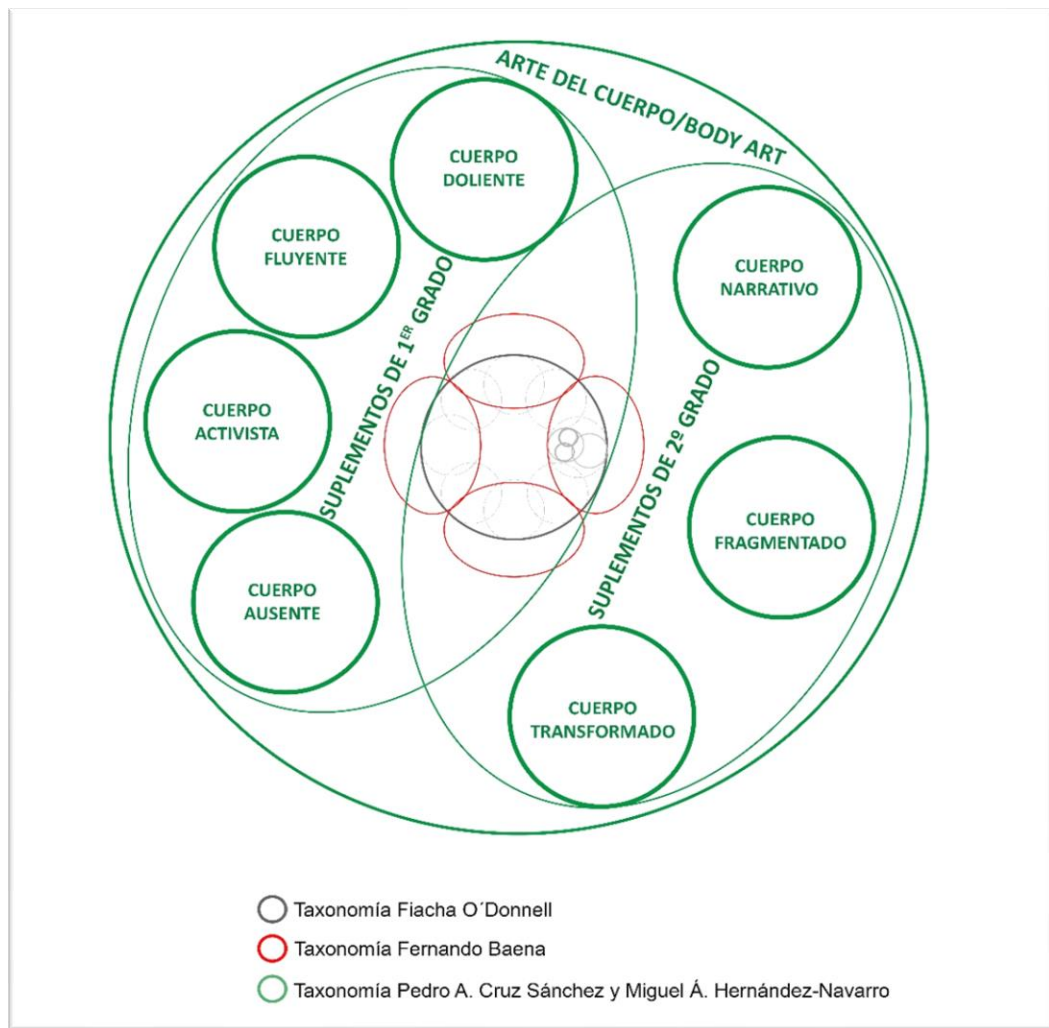
Las dos elipses verdes representan las dos secciones principales en las que se divide el esquema de Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández-Navarro (2004). La elipse que contiene cuatro esferas corresponde al punto 1.1. Suplementos de primer grado y la elipse que contiene tres esferas al punto 1.2. Suplementos de segundo grado. Colocando las tres taxonomías bajo este supuesto cada una de ellas se entendería a nivel individual y en conjunto con las demás.

Lo que interesa destacar en esta comparativa es la relación de escalas existente entre los diferentes esquemas según las prioridades que se establecen en los estudios. Es importante señalar que el esquema propuesto en la presente investigación es

compatible con cualquier ejemplo de arte de “Acción”, contemplando así todo el abanico de opciones posibles, ya que, así como en la tesis de F. Baena (2013), se opta por el uso general de la expresión “Acción”, considerada en ambas investigaciones la más amplia de todas.

Si, por el contrario, la combinación hipotética de las taxonomías se hiciese bajo la perspectiva jerárquica que proponen los autores de *Cartografías del cuerpo*, el diagrama no podría entenderse debido a que la escala de las perspectivas se invertiría y los límites que estudia Fernando Baena para distinguir el arte de “Acción” de otras disciplinas se encontrarían delimitados dentro de la misma disciplina, y se perdería todo el sentido. Tampoco se entendería que las “Acciones” que no tengan ninguna relación con el aspecto corporal en el arte estuviesen dentro de este esquema (fig.8).

Por lo tanto, la perspectiva general y la jerarquía que favorece una combinación factible y complementaria entre las distintas taxonomías, incluyendo la información completa de todos los esquemas, es la que defienden las investigaciones de F. Baena (2013) y F. O'Donnell (2019).



(fig.8) Diagrama invertido sobre taxonomías combinadas, 2020. (Archivo del autor de la tesis).

3. Metodología.

La metodología de la investigación se compone principalmente en tres bloques:

- Un análisis del **contexto histórico/teórico** del arte de “Acción” que sitúe el problema terminológico del que se ocupa la tesis y la necesidad de abordarlo.
- Un **estudio de campo** realizado en Madrid, en el que se establece contacto directo con un total de veintiocho artistas del panorama del arte de “Acción”.
- La elaboración **documental cinematográfico** con todo el material obtenido en los encuentros con los artistas.

Contexto histórico y teórico. Para situar el trabajo se hace un análisis del contexto histórico/teórico del arte de “Acción”, tanto a nivel internacional como en particular del contexto español. En primer lugar, se hace una aproximación historiográfica que aborde fundamentalmente los orígenes del arte de “Acción” y posteriormente se plantea la problemática que pretende abordar la tesis, comparando los distintos usos terminológicos que rodean esta disciplina y las diferentes maneras de abordar su estructura taxonómica. En este punto se aclaran tanto el posicionamiento de la investigación como los objetivos que persigue la misma.

Estudio de caso. Se realizan un total de veintiocho entrevistas a artistas del ámbito del arte de “Acción” que estén en activo y residan, o hayan tenido alguna presencia artística, en Madrid en los últimos veinte años. El objetivo fundamental del estudio de caso consiste en obtener numerosos ejemplos de “Acciones” de diferentes

características con el fin de establecer las distintas tipologías de la clasificación que aquí se propone. El hecho de realizar este estudio en la ciudad de Madrid facilita los encuentros y acota el rango de actuación, pero no significa que los artistas sean madrileños o que hayan tenido que haber desarrollado gran parte de su carrera artística en esta ciudad¹⁰. El esquema que ofrece la taxonomía resultante de la presente investigación puede aplicarse para el estudio del arte de “Acción” en general, y también se puede utilizar como herramienta para situar ejemplos de artistas que no hayan sido entrevistados.

En un primer acercamiento, los objetivos de la investigación seguían una línea diferente que termina curvándose hasta dar con la dirección y las motivaciones que se plantean finalmente. Este giro depende única y exclusivamente del proceso que se llevó a cabo en las entrevistas. Se elaboró un cuestionario inicial que sirvió como primer acercamiento, pero desde un inicio se fomentó la espontaneidad en el diálogo, favoreciendo que los artistas pudieran modificar la estructura de las entrevistas. Una vez encontrada la ruta definitiva de la tesis se van articulando las distintas líneas de análisis en función del contenido total de las entrevistas y los trabajos aportados por los artistas.

La elección de los artistas entrevistados se genera por medio de dos vías: a través del contacto personal y profesional del propio doctorando y a partir de una lista que las organizadoras del festival AcciónMAD (uno de los festivales de arte de acción más importantes de la capital) facilitan para la investigación. En un principio, el único y principal criterio de selección fue que el trabajo realizado por los artistas estuviese dentro del marco estudiado. Según fue avanzando el estudio se fueron

¹⁰ Véase supra, p.11.

buscando artistas específicos cuyo trabajo contrastara con los ya encontrados. Finalmente, la lista definitiva se compone de una gran diversidad de artistas que no corresponden a un único perfil, y en cuyos trabajos se pueden encontrar importantes diferencias (<https://www.38editions.com/archivodeartistas>).

Lista de artistas y colectivos entrevistados:

- Ana Matey
- Analía Beltrán
- Antonio de la Rosa
- Belén Cueto
- Carlos Felices
- Carlos Llavata
- Carlos Pina
- Claudia Claremi
- Colectivo Cabello/Carceller
- Colectivo Democracia
- Colectivo ElenigmadeLaFruta
- Colectivo PAN
- Elgatoconmoscas

- Fernando Baena
- Georgina Marcelino
- Iris Nava
- Isidoro Valcárcel Medina
- Javier Codesal
- Joaquín Ivars
- Josechu Dávila
- Luis Navarro
- Nieves Correa
- Nuria Güell
- Paco Nogales
- Pepe Murciego
- Roxana Popelka
- Ruben Santiago
- Yolanda Pérez Herreras

Documental. Todas las entrevistas han sido grabadas audiovisualmente, salvo en un par de casos en los que solo se grabó el audio a petición del entrevistado o por motivos técnicos (Carlos Felices e Iris Nava). El registro narrativo de estos

encuentros supone el material bruto de la investigación. Después de un riguroso proceso de análisis, ordenación, descarte y selección, el contenido es transcrito y utilizado a lo largo de la tesis para construir el trabajo, así como la documentación cedida de las “Acciones” realizadas por los artistas y la bibliografía encontrada. Este material tiene tres salidas: la elaboración de la tesis, una serie documental cinematográfica de ocho capítulos y un archivo web público con todas las entrevistas individuales editadas¹¹ como documentales independientes.

Como se detalla más adelante en el capítulo cinco de esta tesis: el documental como metodología de investigación, los protocolos de edición y montaje del documental sirven para realizar la síntesis de la información recabada. Al crear el guion de cada una de las partes de la serie se comienza a estructurar el estudio teórico.

Proceso de creación de la serie documental:

- 1º. Se trabaja el contenido de todas las entrevistas a nivel individual descartando solo aquellas partes que no aportan ningún tipo de información de interés al estudio: las preguntas y reflexiones del entrevistador, movimientos de cámara, etc.
- 2º. Se hace una primera selección de la información en la cual se incluyen datos de interés general para el archivo web de artistas. De este modo la persona que desee acceder a esta información más completa encontrará

¹¹ En los casos donde solo fue grabado el sonido también se ha editado el material produciendo vídeos individuales de las entrevistas con los testimonios en voz en off y varios vídeos de las “Acciones” de los artistas.

partes de las entrevistas que no aparecen en el documental, así como la mayoría de trabajos videográficos y fotográficos cedidos por los artistas.

- 3º. Se realiza una segunda selección del material mucho más concreta que recoja únicamente la información relevante para el estudio. En esta fase también se seleccionan los artistas que pasan a formar parte de la serie documental. Esta selección se hace en función del contenido general de la investigación y el guion narrativo que se crea en esta parte del proceso. Los artistas que han sido descartados en la elaboración de la serie documental y sus trabajos podrán servir de ejemplo igualmente en algunos capítulos de la tesis.
- 4º. Se edita y trabaja la postproducción de la serie documental y se realiza un seguimiento de la misma por escrito, explicando los detalles del guion en los capítulos correspondientes de la tesis. Tanto el orden del contenido elegido en este proceso como los ejemplos de las “Acciones” utilizadas en la serie sirven para comprender los motivos y necesidades de la investigación.

Taxonomía. Como resultado final, se crea una clasificación del arte de “Acción” a partir de los ejemplos obtenidos en el estudio de campo. Se ordenan las distintas variables en función de los temas y elementos diferenciadores que se discuten en las entrevistas (fig.9). El esquema¹² se organiza y compara con otras investigaciones similares para poder servir como complemento inclusivo de otras teorías, como se puede comprobar en el capítulo anterior.

¹² Véase supra, p.39



(fig.9) Gráfico de los factores diferenciadores básicos encontrados en la investigación, 2020.¹³

(Archivo del autor de la tesis).

4. Introducción historiográfica del arte de “Acción”.

A pesar de que los objetivos en la presente investigación no sean de carácter historiográfico, para contextualizar el estudio se hace una breve recopilación de los ejemplos más representativos encontrados en la bibliografía estudiada en torno a los orígenes del arte de “Acción” a nivel internacional y nacional.

¹³ Todas estas variables pueden ser combinadas entre sí, multiplicando las posibilidades de las distintas tipologías que se pueden encontrar dentro del Arte de “Acción”.

Puesto que existen numerosas publicaciones de archivos e investigaciones que ya han desempeñado fructuosamente el papel de organización histórica en torno a esta disciplina¹⁴, y dado que el propósito de este trabajo es el de crear una taxonomía basándose en el estudio de caso (las entrevistas), este capítulo se limita a ofrecer, superficialmente, una enumeración de acontecimientos históricos importantes para contextualizar el área investigada. De lo contrario, un exhaustivo análisis historiográfico resultaría redundante, ya que solo se limitaría a recopilar información ya ofrecida en otras publicaciones, e innecesario de cara a los objetivos concretos que se persiguen en este estudio, que fundamenta su metodología a partir del contacto directo con los artistas que han sido entrevistados.

4.1. Orígenes del arte de “Acción”.

En la tesis de Fernando Baena *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991 – 2011)*, Baena (2013), comienza la introducción histórica que realiza citando a Mónica Sánchez Argilés, quién reconoce en los rituales primitivos, paganos y cristianos, el antecedente más antiguo del arte de “Acción” (Sánchez, 2010, p.17). Esta herencia ritualista y ceremoniosa se puede observar en muchas de las “Acciones” que presentan los artistas entrevistados en la serie documental. La solemnidad presente en algunos de los trabajos, las formas, la sangre, etc., pueden

¹⁴ Algunos ejemplos que han servido para compilar la información de este capítulo: Baena, F. (2013). *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*; De Barañano, K. (2004). *Presentación*. En Martel, R. (Ed.). *Arte Acción 1, 1958 – 1978*; Seco, J. (2010). *Flujos Conexos: La Visión de Un Mirante*; Pérez, Y. y Seco, J. (Coords.). *10x10+1. acción! Performance en la Península Ibérica*; Vilar, N. (2003), *Marginales y criptoartistas: Arte Paralelo de Acción en el estado español en los años 90*; Gómez, J. y Sánchez J. (Coords.). *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*; Alcázar, J y Fuentes F. (2005). *La historia del performance en México. Performanceología, todo sobre Arte de Performance y Performancistas*; Calvo, I. (2015). *Chris Burden, el body art y la performance de los 70: referentes actuales*; Figaredo, R. (s.f.) *Al Zaj lo que es del Zaj*; Wert, J.P. (2006). *Sobre el arte de acción en España*. Archivo Artea.

ubicar al espectador o al propio artista, en cierto modo, en una atmósfera general que se podría relacionar con este tipo de referentes antiguos.

En el contexto de las artes en particular, y como bien apunta Fernando Baena en su tesis, las vanguardias artísticas del siglo XX podrían haber supuesto el caldo de cultivo de una actitud que poco a poco se iría desarrollando hasta llegar a lo que hoy se conoce como arte de “Acción” (Baena, 2013, p.22), 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.” (Aznar, 2000, p.7). Algunas intervenciones de aquella época, por parte de algunos integrantes de movimientos como el Dadaísmo o el Surrealismo, como Hans Arp, que se sonó la nariz con la bandera de su país al ser llamado como soldado, o el poeta francés Jean Pierre Duprey, que apagó la llama eterna del Arco del Triunfo parisino con su orina, contribuyeron palpablemente en la creación de las primeras acciones, ubicadas en el ámbito del arte, dotadas de significado (Lebel, 1966, p.28).

John Cage se sitúa como uno de los principales referentes cuando se habla de los orígenes del arte de “Acción”. Su obra *Theatre piece n°1* del año 1952 en el Black Mountain College supuso un importante precedente histórico de lo que después se denominaría *happening*. En este encuentro se conjuntaron John Cage, como promotor, el pintor Robert Rauschenberg, el coreógrafo Merce Cunningham, el poeta Charles Olson y el pianista David Tudor. El acto/concierto fue una mezcla de acontecimientos multidisciplinares con alto grado de azar.

La palabra *happening* se le atribuye oficialmente al novelista y poeta Jack Kerouac, quién después de presenciar la propuesta del alumno de Cage Allan Kaprow *18 Happenings in 6 parts*, en la Galería Reuben de Nueva York (1959), utilizó por

primera vez el término llamándole *the happening man*. En Estados Unidos se empezó a poner de moda tanto el término como el espíritu, y la misma actitud de crear acontecimientos vivos fue tomando forma y presencia.

"El mismo Kaprow considera el Happening como una solución al Action Painting de Pollock" (Seco y Pérez, 2018, p.58). Las fotografías que realizó Hans Namuth en 1949 sobre la forma de pintar de Jackson Pollock, uno de los nombres más representativos del *action painting*, podrían considerarse un punto de partida para el arte de "Acción". Aunque el mismo pintor no otorgara prioridad al acto de pintar sobre el resultado, ni las fotografías de Namuth dejen ser objetos, éstas "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" (Casellas, 2008).

Según Cage, el Happening era...*anárquico y carecía de intenciones porque no sabíamos qué estaba sucediendo...* Su concepto era el de acontecimiento casual e indeterminado. Para Allan Kaprow, el Happening era un...*ensamblaje de acontecimientos actuados o percibidos en más de un lugar y más de una vez. La acción no significará nada claramente formulable por cuanto al artista se refiere.* (Seco y Pérez, 2010, p.59)

Los márgenes formales que acotaban las diferentes categorías del arte comienzan a expandirse y entremezclarse a la par que surgían nuevos términos como *performance, happening, live art o body art*. En aquel contexto, todas estas prácticas reaccionaban ante las imposiciones académicas, artísticas y sociales de una época ofreciendo rupturas formales y conceptuales muy concretas. A partir de entonces, se pueden identificar varias líneas diferenciadas de "Acciones" que

después han ido variando, mezclándose y reinterpretándose por parte de los artistas que llegarían después hasta llegar a la situación actual, en la que, como se defiende en esta investigación, existe una diversidad amplísima de tipologías que no encaja en las terminologías acuñadas en esta época.

A.Kaprow encabezaba una tendencia que en América representaba característicamente al *happening* como “el distanciamiento entre el artista y el espectador en el momento de creación artística de cara a la activación de la reflexión” (Baena, 2013, p.24). El movimiento Fluxus, organizado por George Maciunas, tuvo grandes influencias también en Estados Unidos, además de en México, Europa y Japón, pero junto a los situacionistas, liderados por Guy Debord, representaban en Europa una línea de carácter más iconoclasta, revolucionario y provocador. Fluxus ejerce una gran influencia en las nuevas direcciones que tomaban el ballet y la música. La Dancers Workshop Company (1955) y el Judson Dance Group de N.Y. (1962) en EE.UU. o el Grupo Gutai en Japón, comparten similitudes con el movimiento Fluxus. Dentro de lo que se conoce como Accionismo Vienés, artistas como Günter Brus, Otto Muehl o Hermann Nitsch personifican otro tipo de “Acciones” de índole más ritual, visceral y sangrienta. El cuerpo humano es situado en el centro de un discurso de violencia extrema y exploración de límites físicos. “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” (Aznar, 2000, p.66). La idea del artista como chamán o maestro de ceremonias también será compartida por otros artistas como Yves Klein, Joseph Beuys o Piero Manzoni.

A demás de los citados, en el gran mapa de nombres que dibuja la historia del arte de “Acción” internacional destacan numerosos artistas como Marina Abramovich, Valie Export, Matthew Barney, Merce Cunningham, Walter de María, Jim Dine, Gilbert and George, Ana Mendieta, Yoko Ono, Red Grooms, Jerzy Grotowski, Seiji Shimoda, Susan Sontag, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Robert Whitman, Vannesa Beecroft, Eugenio Barba, Dennis Oppenheim, Nam Yune Paik, Gina Pane, Robert Rauschenberg, Wolf Vostell...

4.2. Orígenes del arte de “Acción” en España.

En España las prácticas relacionadas con el “Arte de Acción” tienen un recorrido más corto que en otros países europeos o americanos. Las primeras manifestaciones artísticas relacionadas con esta vertiente salen al descubierto alrededor de los años 70, a finales de la dictadura franquista (Seco y Pérez, 2010, p.60)¹⁵. Hasta entonces, sólo algunas propuestas de Dalí entono a los años 40, como en la que el artista realiza un discurso con una escafandra de buzo puesta en la Exhibición Surrealista de Londres, o las *Accions Espectacle* de Joan Brossa destacan como los principales precedentes del arte de “Acción”. Brossa realiza algunos de los primeros *happenings* en España. Sin preocuparle la terminología utilizada, ofrece nuevas formas de expresión aún no catalogadas. *Gibrell*, una de sus obras más conocidas, consiste en dejar un barreño lleno de patatas fritas en medio de una sala para que el público se las coma.

¹⁵ “Recuérdese que la situación política (y por ende la cultural) no era la más propicia. [...] cuarenta años de dictadura, libertad de expresión restringida, censura en música, cine, literatura, medios de comunicación, ostracismo cultural y artístico, unidireccionalidad, desinformación general sobre todo lo que no interesara al régimen, etcétera y etcétera.” (Seco y Pérez, 2010, p.60)

En Madrid, el colectivo ZAJ, consolidado entre 1959 y 1963 por los artistas españoles Juan Hidalgo y Ramón Barce, después sustituido por Esther Ferrer, y por el italiano Walter Marchetti, fue uno de los casos más representativos que se encuentran como precedente en la historia del arte de “Acción” en España. Aunque los artistas que formaban el grupo eran fundamentalmente músicos y compositores influidos por el estadounidense John Cage, vinculados al grupo internacional Fluxus, el constante contacto entre poetas, pintores, escultores y accionistas favorecía que se creara un ambiente multidisciplinar. Tanto es así, que sus propuestas llegaron a ser denominadas en algún caso música de acción. A finales de los 60 ZAJ comienza a dejar atrás el sonido para acabar dedicándose más a la “Acción”, la producción de objetos o la poesía visual. El contacto entre disciplinas y, sobre todo, la incorporación del azar como elemento en las obras, propició que se creara la atmósfera necesaria para que surgiese el arte de “Acción” en un país que había estado coartado culturalmente durante cuarenta años.

La primera acción ZAJ en 1964 consistió en recorrer 6,3 Km por las calles de Madrid:

Se trató de un cortejo en el que se trasladaría tres objetos a través de un itinerario concreto, que la perspicacia de Ángel González ha identificado con el recorrido que hizo el anarquista Buenaventura Durruti (1896-1936) por Madrid comandando su columna camino del frente, justo antes de ser asesinado por un francotirador”. (Figaredo, s.f.)

En 1967 realizan una acción en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid en la que un músico se come una manzana como única intervención, habiendo convocado al público para asistir a un concierto. De siete actuaciones previstas, sólo pudieron

realizar una. En 1972 participarán en los encuentros de Pamplona, de los que se hablará a continuación.

Cabe destacar la importancia que tuvieron los denominados Encuentros de Pamplona de 1972 (fig.10), ya que constituyen uno de los festivales de vanguardia internacional más amplio y significativo de los celebrados en la historia de España. El constructor navarro Huarte financió el proyecto de manera privada, a diferencia de la mayoría de encuentros de este tipo, que solían ser autofinanciados y gestionados por los propios artistas. Luis de Pablo y José Luis Alexanco actuarían como comisarios intelectuales.

Más de 350 artistas nacionales e internacionales participaron en estos encuentros. Las propuestas, de carácter experimental, tomaron la calle, y los ciudadanos pudieron participar activamente en ellas. Entre pintores, escultores, músicos, escenógrafos y todo tipo de intervenciones, encontramos artistas como Isidoro Valcárcel Medina (entrevistado para esta tesis), John Cage, Lugán, Arias Misson, Gómez de Liaño, el colectivo Zaj, el Grup de Trevall, Nacho Criado, Jordi Benito, Àngels Ribè, Jordi Cerdà, Fina Miralles, Carles Pazos, Olga L. Pijoan, Ferrán García Sevilla, Miquel Cunyat, Lluís Utrilla, Josep Ponsatí, Francesc Abad o Carles Santos.



(fig.10) Los Encuentros de Pamplona, 1972.

Mientras estos encuentros fueron concebidos por una mayoría como un regalo para la ciudad gracias a una financiación privada y una puesta en marcha de carácter divulgativo y festivo. Otro sector más extremista y minoritario, perteneciente a la izquierda antifranquista más radical, rechazó el evento por tratarse de un acto propagandístico del poder del inversor, acusado de ser un fanático franquista. Durante el desarrollo del festival hubo numerosos sucesos no programados, como la retirada de obras, escritos de protesta, coloquios reivindicativos, presencia policial, bombas y comunicados de ETA. Sin embargo, Simón Marchán, teórico interesado en promover las prácticas de los primeros accionistas en nuestro país, fue una pieza clave que incidió políticamente en la ubicación del panorama de aquel momento. Amparado por el Instituto Alemán, ayudó a vincular teóricamente a los artistas “conceptuales/accionistas” con objetivos claramente antifranquistas. En

este caso, y por motivos políticos, a este tipo de arte se le llegó a denominar “arte comprometido”.

El arte conceptual, que se venía desarrollando en Cataluña desde comienzos de los 70, acogió enérgicamente a las prácticas de acción que surgirían más adelante en un contexto propio, amparadas por instituciones como Massana, FAD, Elissava, o Eina, escuelas de gran prestigio y acreditación.

A finales de los 70 y a lo largo de los 80 el sector que criticó duramente la politización del arte situó a esta tendencia en un plano apartado de la historia, impulsando internacionalmente a artistas plásticos que poco se comprometían políticamente, como Joan Miró, Chillida o Tapies, "el afán escarpatista de 'mostrar' y la institucional tendencia 'acrítica' hicieron un flaco favor al desarrollo del Arte de Acción de esos años" (Seco y Pérez, 2010, p.63).

Según indica Bartolomé Ferrando:

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. (Ferrando, 2004, pp.232-247)

Jaume Xifra, Pere Noguera, Paz Muro, Eugènia Balcells, Pedro Garhel y José Ramón Morquillas participaron en este evento. De *Viva Veu*, Revista Parlada y algunos festivales acciones como *L'Acció* que tenía lugar en el Palau de la Virreina de Barcelona fueron coordinados por Carles Hac Mor y Ester Xargay.

En 1989 se crea el primer *Festival Internacional de Performance i Poesia d'acciò* en Valencia, que contó con dos ediciones más en 1991 y 1992. En el mismo año 89 aparece el grupo M.A.E. (Museo de Arte Extemporáneo) compuesto por Manuel Maciá, Luis Contreras, Ferre Sáez, Cándida Pérez-Payá, Silvy Lenaers, Jose Juan Martínez Ballester y David Alarcón. También en Valencia se crea la *Asociació de Nous Comportaments Artistics*, que reúne a un numeroso grupo de artistas que, junto a Bartolomé Ferrando, estuvieron dedicándose a la difusión y organización de eventos sobre el arte de "Acción".

En los años 90 el arte de "Acción" empieza a recuperar el protagonismo perdido, pero, como advierte Fernando Baena en su tesis, lo hace de manera espectacularizada (Baena, 2013, p.27). Grupos como *Els Comediants* o *La Fura dels Baus* realizaban "Acciones" a lo grande con patrocinadores como *Pepsi Cola*, en el caso de los segundos, que llevaba a cabo un sonado *show* en la plaza de la Catedral de Barcelona. *Els Comediants* ejecuta en 1992 un espectáculo grandioso para la inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona y fueron el centro de atención de un evento visual de luz y sonido en la Pedrera de Gaudí.

En Palma de Mallorca se organizan unos encuentros autogestionados de arte en la calle bajo el nombre de *Per amor a l'art*, que en 1997 contó con más de mil artistas y tuvo ediciones también en 2000 y 2002. Entre los artistas que colaboran se encuentran Isidoro Valcárcel Medina, Fernando Baena, Carles Hac Mor, Esther Xargay, Joaquín Ivars, Mayte Cajaraville, Cristina Lucas, Belén Cueto, Rafael Lamata, Joan Casellas, Nieves Correa, Miguel Llorente, Patricia Escario o Francisco Felipe.

En Cataluña se organizan multitud de actos relacionados con el campo del arte de "Acción" y se crea *AIRE-Espai de Pensament Artistic*. En Barcelona destacan los eventos programados en el CLUB 7, que, de la mano de Oscar Abril Ascaso, se constituía como asociación cultural para la promoción de la *performance* y la "Acción"; El ciclo *Tangents*, comisariado por Jorge Luis Marzo, celebrado en la Fundació La Caixa de Barcelona en 1992, Ideas y Actitudes: en torno al arte conceptual en Cataluña, exposición que cuenta con autores como Carles Pazos, Ferrán García Sevilla, Silvia Gubern, Francesc Abad, Antoni Miralda, Jordi Pablo, Joan Rabascall o Jaume Cifra; las jornadas *Asalt a l'Azar* con C72r, Borja Zabala, Benet Rosell o Jaume Alcalde; el espacio La Interior Bodega con Joseph Asunción, Gemma Guasch y CREART; y el encuentro de performance y poesía *Revista Parlada de Viva Veu* (1993-1995), que tendrá continuación en las Revistas Caminadas (1997-2002) en Madrid, organizadas por Rafael Lamata y Miguel Nava. J.Seco Goñi (Seco y Pérez, 2010, p.65). También destacan nombres del campo de la crítica y la docencia como Lourdes Cirlot, Fernando Castro Flórez, José Antonio Sánchez y Pilar Parcerisas. En 1996 nace en Barcelona el grupo *Nova Acció* de la mano de C72R (Joan Casellas, Borja Zabala, Julia Montilla, Lluís Alabern, Sonia y Mónica Buxó, Jaume Alcalde y Marta Domínguez).

En el País Vasco destacan nombres como Esther Ferrer, Alberto Lomas, Fausto Grossi, Beatriz Silva, Ramón Churruca, Maximiliano Tonnelli, José Ramón Bañales o Alberto Urquiza; y colectivos como el Proyecto Mostra, el StonJaus, Erreakzioa, Laboratorio Feedback, Falsas Amistades y el S.E.A.C. (Selección de Euskadi de Arte de Concepto) grupo integrado por los colectivos Mola Art y la Fundación Rodríguez.

En 1994 se organiza un encuentro en titulado Arte en Sitio, en la cárcel de Carabanchel de Madrid. En esta ocasión se reúnen trabajos de Isidoro Valcárcel Medina, Cuco Suárez, Concha Jerez, Nacho Criado, Llorenç Barber, Miguel Copón, Rafael Lamata y Jaime Vallaure.

Nel Amaro, activista multidisciplinar, impulsa en Asturias el Primer Encuentro de Performances y Arte Alternativo LLENA'95, que adquiere la categoría de internacional con la participación de Pedro Bericat.

Además de los ya citados, en la década de los 90 surgen por todo el estado colectivos y asociaciones que, a través del arte de "Acción", persiguen nuevas formas de cultura, liberándose del patrocinio institucional, autofinanciándose y autogestionándose. Destacan ANCA y Purgatori en Valencia, PUBLIC ART, A. C. Grupo TERNIA, El Ojo Atómico, El Perro, Estrujenbank, La Fiambrera, La Nevera, Fast Food o VALGAMEDIOS en Madrid, y en Barcelona AIRE. La vinculación de estos grupos a determinadas corrientes sociales, también fundamentadas en la autogestión como forma de liberación e independencia, como movimientos okupas, pacifistas o ecológicos, va tejiendo una nueva identidad cultural alternativa que influirá en el desarrollo de muchas "Acciones" que se realizarán posteriormente (Seco y Pérez, 2010, p.70).

El Ojo Atómico, espacio autogestionado por Nieves Correa, Tomás Ruiz Rivas, Isabel Guasasp, Rafael Burrillo, Mariano Sierra y Javier Seco Goñi, realizó varias exposiciones importantes a nivel estatal y fue el lugar elegido para acoger la tercera edición del F.I.A.R.P (Festival Internacional de Arte Raro y Performances), que tuvo su primera edición en 1991. Algunos de los artistas que expusieron en esta sala son: Rogelio López Cuenca y la La Agustín Parejo *School*, Luis Contreras, Image

Makers, M.A.E, Itziar Jarabo, Preiswert Arbts Kollegen, Joaquín Martín Baroja, El Muerto Vivo, Isidoro Valcárcel Medina, Que Te Parta Un Rayo, der Verdebürro, Javier Montero, Joan Casellas, Joseph Dardaya Alsina, Borja Zabala, Ester Xargay, Carles Hac Mor, J.M. Calleja, Jordi Cerda, Saga Male, Nuria Manso, Noel Tatu, Almut Linde, Manuel Ludeña, Santiago Sierra, Florentino Díaz, Fernando Baena, Joaquín Ivars, Pedro Belmonte, Josechu Dávila, Felicitas Hernández, Javier Pérez Aranda, Rafael Suárez...

De la mano de Pepe Murciego y Diego Ortiz aparece la revista La Más Bella, que abre paso a un sinfín de posibilidades entorno al ensamblaje y métodos de publicación. Desde su primera edición en 1993 la revista sigue trabajando en nuevas propuestas.

También, en el ámbito de la docencia:

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. (Vilar, 2003, pp. 113-118)

Igualmente, en esta década empiezan a organizarse importantes exposiciones relacionadas con el arte de "Acción" en instituciones y museos de España como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la Fundación Tapies o el MACBA. Entre sus exhibiciones más representativas se encuentran nombres como Joan Brosa o Joseph Beuys; y movimientos internacionales como Fluxus o la Internacional Situacionista.

5. El documental como metodología de investigación.

5.1. Introducción.

La tesis doctoral se desarrolla a medida que también va tomando forma, de manera simultánea, el proyecto de soporte videográfico-documental titulado *Acción*. La idea de producir un *film* cinematográfico con el material obtenido en las entrevistas realizadas durante el estudio no cumple únicamente una función de carácter divulgativo, ya que todo el proceso de grabación y edición de los documentales¹⁶ forma parte de una de las líneas metodológicas de la tesis.

El medio audiovisual es una herramienta cada vez más presente en el campo del arte de “Acción”. Muchas “Acciones” se documentan y exponen a través de vídeos, fotografías y registros de sonido, otras dependen directamente de este tipo de medios para construir su sentido artístico, y también existen ejemplos de “Acciones” que son formuladas a partir de la documentación de “obras” anteriores o de piezas audiovisuales individuales. La relación que se establece en la investigación entre el estudio teórico, las técnicas audiovisuales y los procesos de creación artística supone una adaptación de la metodología a las lógicas de una cultura contemporánea cada vez más digitalizada, cuyo lenguaje depende necesariamente de la asimilación de determinados fenómenos relacionados con el mundo de la imagen, internet, el efecto viral, etc. A pesar de que en el contenido de la tesis no se recojan este tipo de cuestiones de índole general, conviene señalar que una de las pretensiones del estudio es que este se despliegue a través de múltiples medios y plataformas de comunicación. La investigación teórica escrita, el

¹⁶ Tanto los ocho capítulos documentales de la serie *Acción*, como los 28 documentales individuales del estudio de caso (las entrevistas completas de cada artista).

documental audiovisual y el archivo de artistas elaborado en la tesis, podrá ser encontrado en webs de libre acceso, así como en distintas redes sociales.

El género documental hace posible la conjunción de los diferentes vídeos y fotografías cedidas por los artistas entrevistados y permite, junto con el registro audiovisual de sus testimonios, construir discursos en torno al arte de “Acción”, mostrando ejemplos de las diferentes tipologías analizadas en la tesis. Los debates planteados en el documental afectan directamente a la investigación y viceversa, y los protocolos técnicos propios del trabajo de edición sirven para seleccionar, ordenar y combinar el material obtenido en función de los intereses del estudio.

Para poder comprender en profundidad la asociación que existe entre el documental y la metodología de la tesis es necesario abordar una serie de conceptos generales.

5.2. La obra de arte y la documentación de la obra de arte: “Acción” y documento.

Es importante establecer una diferenciación clara entre lo que es la “Acción”, que es la obra de arte, y la documentación de la “Acción”, que en principio es solo una representación formal y parcial de la obra; no la obra en sí misma. Dado que el área de la investigación solo abarca la disciplina del arte de “Acción”, el término obra se utilizará como sinónimo de la palabra “Acción”, que, como ya se ha enunciado, desde el punto de vista del presente estudio, es una obra de arte perteneciente al ámbito de las artes visuales, cuyo eje central gira en torno a un acto realizado o dirigido por el artista o colectivo, y nunca a un objeto resultante de tal acto.

Durante el desarrollo de este estudio se utiliza la expresión documentación de una obra para designar al conjunto de documentos; fotografías, vídeos, archivos de

audio, objetos o textos que sirven para ilustrar o informar sobre una obra de arte, que en el caso particular de esta investigación siempre será una “Acción”. Estos elementos pueden ser productos objetuales o digitales surgidos a partir del desarrollo de la propia “Acción” o pueden ser creados posteriormente para dar información sobre ella, como por ejemplo un texto que cuenta lo que sucedió.

En la siguiente fotografía (fig.11) se puede observar a la artista Nieves Correa realizando una de sus “Acciones”. Esta imagen es un fotograma del vídeo que registra la obra titulada *Biografía*, que tuvo lugar en 2008. Este fotograma es un documento que se utilizará en esta investigación para hacer referencia a una de las “Acciones” que sirven de ejemplo en la taxonomía. A pesar de la obviedad, esta distinción es necesaria ya que se pueden llegar a generar problemáticas complejas en torno al valor artístico y la verosimilitud de los documentos. ¿Qué se expone y qué se vende cuando la obra se construye con la intención de ser efímera?, ¿hasta qué punto un documento da una información completa o manipula la realidad?



(fig.11) Nieves Correa. *Biografía*, 2008. (Archivo de la artista).

Algunos de los principales objetivos que perseguían los pioneros del arte de “Acción” siguen siendo objeto de controversia en el momento de establecer parámetros que definan esta disciplina, en la que el consenso, si cabe, se torna más lejano que en otro tipo de prácticas artísticas. El distanciamiento de las artes escénicas y la representación, la no repetibilidad, la huida de la espectacularidad y del mercado del arte, etc., fueron los estandartes de una tendencia artística que tenía tintes de revolución. La idea de crear un tipo de arte efímero no objetual que escapara de las lógicas especulativas de las galerías de arte es historia. Hoy en día está más que asumida la pérdida de esta batalla y el mercado del arte ha demostrado poder adaptarse a cualquier tipo de mercancía.

El mundo de la “Acción” se ha acabado adaptando al formato museístico y viceversa. El contexto ha cambiado y los medios audiovisuales juegan un papel importante en la distribución y exhibición de este tipo de acontecimientos artísticos, que han dejado de ser eventos marginales para pasar a formar parte de la oficialidad institucional.

Cabello/Carceller se enfrenta a esta problemática en su obra *Performer* (fig. 12). El colectivo ironiza sobre el absurdo de determinadas problemáticas que surgen al tratar de incluir las prácticas performativas en los museos. Esta pieza, formalizada a través de un vídeo, representa una situación en la cual el Museo Artium de Vitoria contrata a una performer para que permanezca encerrada en los almacenes del museo, como si se tratase de un objeto más. Cabello/Carceller habla de “la dificultad de someter a las lógicas del mercado del arte y de la conservación de proyectos intencionadamente desmaterializados y efímeros, que en sus orígenes transgredían esas mismas lógicas” (Cabello/Carceller, 2013).



(fig.12) Cabello/Carceller. *Performer*. En los almacenes del Museo Artium de Vitoria, 2013.

La obra *Performer* se presenta en distintas exposiciones a través del vídeo, que a veces puede ir acompañado de una “Acción” realizada *in situ* por la misma performer que aparece en el vídeo. En ella, la protagonista se pasea entre el público de la sala repartiendo tarjetas o susurrándoles al oído: la *performance* soy yo, la *performance* eres tú.

En muchas ocasiones lo que se vende es la documentación de la obra de arte y no la “Acción” *in situ*. ¿Se podría plantear, en términos judiciales, que la venta de documentación de una obra de arte de “Acción” a precio de obra de arte sea una estafa? En dicho caso, se estaría vendiendo algo que no es arte como si fuera arte. Cabe mencionar que el valor artístico que pueda tener un objeto, o una “Acción”, y el valor económico que se les otorga son cuestiones distintas. Pero a pesar de esta separación, y de la innegable relatividad que rodea ambos conceptos, se presupone que existe alguna relación entre ellos. Sin necesidad de entrar en conjeturas

cuantitativas, al menos debe existir una coherencia entre aquello que se vende como obra de arte y la intencionalidad del artista. En algunos casos, la documentación de una obra puede ser a su vez otra obra. Esto puede estar justificado conceptualmente por el artista o no.

Se pueden encontrar ejemplos radicales de cómo una simple fotografía de otra fotografía, una obra, es concebida como una nueva obra. Algunos artistas, como la americana Sherrie Levine, cuestionaron ya en las décadas de los 60 y 70 los conceptos tradicionales de autoría y originalidad, desmitificando el valor material del objeto en favor de su valor conceptual. Levine reivindicaba la autoría de las fotografías que hacía a fotografías ya realizadas por otros autores (fig.13). En este tipo de planteamientos existe una clara intencionalidad conceptual que dota de ideología y sentido artístico a la nueva imagen, a pesar de que el resultado formal sea casi idéntico (Mandiberg, s.f.).



(fig.13) Izquierda: Walker Evans. *Alabama Tenant Farmer's Wife*, 1936. Derecha: Sherrie Levine *After Walker Evans*, 1980.

Una vez establecida la separación entre los conceptos de obra de arte, que es aquello que el artista realiza pretendidamente como creación artística, y su documentación, es necesario plantear nuevas diferencias. Como señala Fernando Baena en su tesis, “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” (Baena, 2013, p.84). En relación a este tema, Baena (2013) centra su estudio en base a los restos objetuales procedentes de las “Acciones”. Según el tipo de efecto que busca el artista en cada “Acción” (inmediato o diferido), el autor sugiere dos grandes categorías: “acciones cosificadas de efecto inmediato” y “acciones cosificadas de efecto diferido”. De este modo, Fernando Baena analiza los distintos tipos de objetos relacionados con las “Acciones”, entre los cuales se encontrarían aquellos que surgen del acto de documentarlas. El esquema que formula Baena se plantea a través de la distinción entre los objetos residuales de las “Acciones” y los objetos relacionados con las artes plásticas, como pueda ser un cuadro, una escultura, etc. Aquí se retoman algunos conceptos que señala Fernando Baena en su tesis, atendiendo únicamente a aquellos relacionados con la documentación de las “Acciones”, para desembocar finalmente en la cuestión que realmente persigue este capítulo: el documental como metodología de investigación.

5.2.1. La documentación como memoria de la “Acción”. La documentación, por sí sola, no posee valor artístico propio, no es obra. El documento ilustra o aporta información sobre una “Acción” ya realizada, y actúa como testigo recordatorio de algo que ha sucedido. Prueba su existencia.

Entre los pioneros del arte de “Acción” ha existido un discurso purista que pretendía alejarse de cualquier procedimiento que documentara las “Acciones”, considerando que este hecho podía influir excesivamente en la situación creada. Este planteamiento defendía a ultranza el valor efímero y experiencial de la “Acción”. Baena recoge en su tesis una serie de citas que, por el contrario, apoyan la idea de que el arte de “Acción” depende de su registro. De no haber documentación, el acto realizado no trascendería del plano de lo privado y no se registraría como obra de arte (Baena, 2013, pp. 92-93).

La mayoría de los ejemplos utilizados para construir la clasificación que plantea esta investigación son referencias a “Acciones” realizadas por los propios artistas entrevistados, pero también se utilizarán como excepción ejemplos de artistas que no han sido contactados directamente. La cuestión es, entonces, determinar hasta qué punto los documentos utilizados en la investigación aportan la información que se necesita, y en qué medida dicha información es válida para el estudio. Esta problemática será debidamente abordada después de los dos puntos siguientes¹⁷.

5.2.2. La documentación como obra independizada de la “Acción”. En mayo de 2015 Santiago Sierra realiza su “Acción” *Los perros atenienses* (fig.14), que consiste en distribuir treinta camisetas con la frase “no tengo dinero” entre perros callejeros de Atenas.

¹⁷ Véase infra, p.77.



(fig.14) Santiago Sierra. *Los perros atenienses*, 2015.

Santiago Sierra es uno de los artistas españoles con mayor proyección internacional, El artista pone a la venta las fotografías y vídeos de “Acciones” que diseña a lo largo de todo el mundo. Generalmente, su obra se articula bajo el mismo discurso, criticando la vulneración de los derechos de los trabajadores a través de la sobre-identificación con el sistema capitalista. La mayoría de los proyectos de Sierra son documentados a base de fotografías y vídeos de gran formato y en blanco y negro. Estos documentos, que ilustran y representan las “Acciones” que ya tuvieron lugar, se independizan de la obra principal, la “Acción”, al estar tratados técnicamente bajo unos parámetros estéticos intencionados muy precisos. La creación de un lenguaje propio en las imágenes y la continuidad que se produce en su discurso al poner a la venta estos objetos hace que la documentación de la “Acción” adquiera la categoría de obra de arte nueva. No es la “Acción”, es otra obra objetual dotada de valor individual que, a su vez, documenta o ilustra la “Acción” que tuvo lugar. Una forma de rentabilizar la “Acción”, pues de lo contrario no sería rentable ya que

no entraría en el formato de mercado. Este tipo de “Acciones” también poseen valor por sí mismas, independientemente de las imágenes que después son utilizadas en exposiciones y ferias. Las “Acciones” de Santiago Sierra seguirían teniendo sentido como obra artística, aunque no se hubiesen documentado de esta manera. Sin embargo, existen otro tipo de ejemplos cuya dependencia entre “Acción” y documento es crucial para construir el sentido general de la obra.

5.2.3. Las foto-“Acciones” y vídeo-“Acciones”. La tecnología como lenguaje en la “Acción”. Si bien es cierto que el arte de “Acción”, debido al inmenso rango de posibilidades formales que ofrece, puede desarrollarse a través del uso de cualquier tipo de tecnología, en específico, la democratización de cámaras fotográficas y de vídeo ha hecho que proliferen las foto-“Acciones” y las vídeo-“Acciones” como géneros extendidos.

En el esquema propuesto en la tesis, se denominan vídeo/foto- “Acciones” a aquellos trabajos, incluidos dentro de la disciplina arte de “Acción”, que necesitan del uso de estas tecnologías para construir el sentido de la propia obra.

Para establecer distinciones formales entre un video/foto-“Acción” y la documentación de una “Acción”, considerando la documentación como el conjunto de documentos, escritos o grabaciones que ilustran o prueban un hecho, hay que tener en cuenta dos factores importantes: la identificación de la obra/ “Acción” y el nivel de influencia que ejerce el medio audiovisual sobre el concepto de la “Acción”. Si la “Acción” se hubiese realizado igual sin la existencia de cámaras, y el material obtenido a través de los diferentes medios sirve únicamente para ilustrar o dar fe de la existencia de la obra/”Acción”, se considerará documentación, no la obra en sí misma. En este caso el medio sólo contribuye a la posterior difusión de

la “Acción” realizada, y el material sólo será una representación de la verdadera obra. Se debe aclarar que existe una gran diferencia entre el hecho de documentar algo con la mayor objetividad posible y el género cinematográfico documental, dotando de un lenguaje propio, perteneciente al ámbito de la producción audiovisual. Existe la posibilidad de que con la documentación obtenida de una “Acción”, se realice otra obra, pero ha de haber una intencionalidad clara.

Por otro lado, en una vídeo/foto-“Acción” los medios técnicos son necesarios para la elaboración de la “Acción”, transforman, son complementos del propio lenguaje artístico y añaden sentido a la obra, formal y conceptualmente. En estos casos, sin la existencia de la cámara no existe “Acción”. En este caso, el material objetual resultante es la obra, una pieza de arte híbrida que se encuentra a medio camino entre la “Acción” y el vídeo arte. El documento, el vídeo o la fotografía, forma parte esencial del concepto de la “Acción”. Algunas “Acciones” no pueden independizarse del medio a través del cual quedan registradas porque carecerían de sentido. En estos casos la “Acción” es realizada en función de un determinado resultado audiovisual o valor estético, produciéndose un diálogo entre los procesos de la “Acción” y el propio lenguaje del medio que registra la “Acción”. El encuadre, la iluminación, los tempos, etc., entran a formar parte del sentido conceptual y estético que se construye en la pieza.



(fig.15) Carlos Llavata. *Hunting*, 2011. Madrid (Archivo del artista).

En la vídeo-“Acción” *Hunting* (fig.15), el artista Carlos Llavata dispara una escopeta a escasos centímetros de su cabeza, haciendo explotar un conejo de cerámica que sujeta con su cráneo. El cuidadoso tratamiento audiovisual de la imagen, los tiempos, el encuadre (la línea del horizonte cortando su cabeza) y la localización, son claros indicios de que el artista realiza esta “Acción” enfocando su trabajo en resultado final del vídeo. El vídeo se distingue de cualquier otro género audiovisual debido a la existencia de la “Acción”, en el sentido que se ha señalado en esta tesis. También, la propia trayectoria del artista no solo se identifica dentro del contexto del arte de “Acción”, sino que además muestra bastantes ejemplos de “Acciones” en las que se repiten los elementos de la escopeta y el conejo, sin tener estas una relación específica con medio audiovisual.

5.3. Del index al fake.

Como se acaba de plantear, existen diferencias importantes entre los distintos tipos de documentación, que han sido catalogados en función de la relación estética y conceptual que se establece con la “obra”. Lo que interesa destacar ahora es el valor documental que poseen estos elementos, independientemente del papel que juegan

como artículo de arte. Se utilizará la expresión valor documental para hacer referencia a la relación que se establece entre el documento y la información que aporta sobre la realidad. El conjunto de fotografías, vídeos, textos, etc., que se utilizan en la investigación deben aportar datos fiables que sirvan para analizar las obras estudiadas.

¿Hasta qué punto un documento es verosímil?, ¿Existen “Acciones” que se hayan “colado” en la historia del arte como reales cuando no lo son gracias a una documentación falsa?

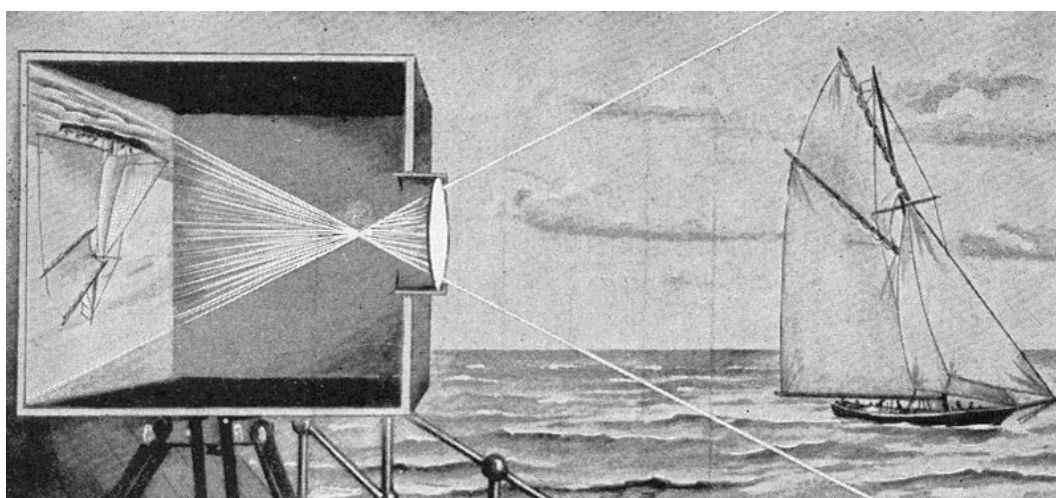
Philippe Dubois identifica, “a grandes rasgos, tres posiciones epistemológicas en cuanto a la cuestión del realismo y del valor documental de la imagen fotográfica.” (Dubois, 1986, p.51).

La primera de las teorías gira en torno a la mimesis que ofrece el documento fotográfico de la realidad, “la foto es concebida como espejo del mundo” (Dubois, 1986, p.51). Teniendo en cuenta el contexto histórico en el que nace la reproducción fotográfica es lógico aceptar que se produjeran este tipo de afirmaciones. El entusiasmo que rodeara el descubrimiento de una tecnología capaz de representar la realidad como nunca lo había hecho la pintura fue el motor que generó este tipo de planteamiento.

La segunda postura se formula desde el cuestionamiento de la primera visión. “Toda imagen es analizada como una interpretación-transformación de lo real” (Dubois, 1986, p.51). El encuadre, el momento elegido, el foco de atención, las influencias culturales y convenciones, lo que se descarta del objetivo, etc., son elementos que debilitan la idea de que exista objetividad en el acto de fotografiar. Por supuesto,

estas cuestiones son transferibles al ámbito del género documental, que se caracteriza precisamente por mantener una relación más cercana con la realidad que los demás géneros cinematográficos, declaradamente ficticios. Pero esa cercanía con lo real, en mayor o menor medida, es influida por la mirada del autor y su interpretación.

El tercer planteamiento se ubicaría en un punto intermedio de las posturas anteriores. “La imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda” (Dubois, 1986, p.51). La propia explicación técnica del proceso fotográfico indica que existe una conexión física real entre la cámara y el referente (fig.16).



(fig.16) Ilustración sobre cómo se forma la imagen fotográfica.

“La imagen es ante todo índice”, concluye Dubois (1986). La continuidad física que se produce entre lo fotografiado y el documento fotográfico solo certifica la existencia de una realidad captada. A partir de ahí, el gradiente de posibilidades es amplísimo, abriéndose planteamientos desde los más científicos y objetivos hasta la más pura manipulación. Desde el punto de vista de la semiótica, las tres

reflexiones acabadas de ver, analizadas por Dubois (1986) en el texto *El acto fotográfico*, en base a la relación que se produce entre la realidad y la fotografía, se identificarían correspondientemente con el icono (semejanza), el símbolo (convención) y el indicio (continuidad).

Se ha visto como el tipo de manipulación que se hace del documento puede estar relacionado con el sentido de la obra, pero estas alteraciones del material no tienen por qué suponer un problema de cara a la obtención de determinada información objetiva. Que no existan documentos estrictamente imparciales en su totalidad no significa que no se puedan hallar determinados datos fiables en cada uno de ellos. Los ejemplos que se utilizan en cada apartado de la taxonomía han sido seleccionados en función de la información objetiva que aportan. Si el objetivo es mostrar un ejemplo en el que el artista realiza una “Acción” frente a un público, se considera válido aquel documento que acredite que el artista realiza el acto frente a un público. Que en dicho caso el vídeo esté manipulado estéticamente o no, haya sido editado u ofrezca solo un trozo de la “Acción”, no influirá en el aspecto específico por el que es utilizado en el estudio. Es decir, solo se exige un punto de objetividad en cada documento por cada punto analizado en la clasificación.

La mayoría de la documentación utilizada en la investigación y en la serie documental son registros audiovisuales y fotográficos de “Acciones” realizadas por los artistas, y, dado que también se grabaron en vídeo todas las entrevistas, estos documentos están apoyados por los propios testimonios de los artistas, que aportan otro tipo de información sobre los trabajos. Casi en su totalidad, el material recogido es compatible con cualquier programa de edición de vídeo. Todo el proceso técnico de grabación y edición de la serie documental sigue un estricto protocolo de

selección, ordenación, priorización y síntesis que resuelve en torno al sesenta por ciento de la investigación. Por esta razón el documental forma parte intrínseca de la metodología llevada a cabo en la tesis. En el siguiente bloque del capítulo se hará un seguimiento detallado de la estructura de la serie, explicando por pasos los detalles del guion.

No todas las “Acciones” que se utilizan de ejemplo en la serie documental y en la taxonomía tienen una dimensión audio-visual. Algunas “Acciones” han sido transmitidas exclusivamente a través de la palabra y no existe una imagen que haga referencia a lo ocurrido. En estos casos, el testimonio del artista sirve como referencia directa de la obra. Por ejemplo, el artista Isidoro Valcárcel Medina cuenta en el documental la deriva de acontecimientos que le llevó a juicio al dañarse una de sus obras en una galería. El artista termina convirtiendo la obra en una “Acción” artística-jurídica llena de anécdotas, y la mejor forma de transmitir lo ocurrido es su propia declaración (Valcárcel, 2012, 8m52s). El fragmento de la entrevista correspondiente es utilizado también en la taxonomía y en el documental a pesar de no haber documentos audiovisuales¹⁸.

El indicio físico que acredita al medio audiovisual como testigo de lo ocurrido no existe en la palabra. ¿Se puede otorgar mayor credibilidad a un documento gráfico que al testimonio de un artista reconocido?

Pierre Saurisse señala:

En tanto que documento, la fotografía, presupone generalmente autenticidad. Pero, al privilegiar un momento de la acción ocultando el resto,

¹⁸ Véase infra, p. 165.

ha supuesto la creación de mitos y la transmisión de datos falsos en la historia de la performance, como la amputación de Rudolf Schwarzkogler (fig.17), que nunca tuvo lugar; la entrada de Valie Export en un cine pornográfico armada y con el sexo al aire en General Panic (fig.17); o el Salto al vacío de Yves Klein (fig.17), que contó con un equipo de personas preparadas para recibirle en su caída. (Saurisse, 2010, p.35)



(fig.17) De izquierda a derecha: Schwarzkogler, R. (1965), Export. V. (1969) y Klein, Y. (1960).

El *fake* es un recurso utilizado en infinidad de contextos, desde el político al artístico, pero en general consiste en manipular documentos con el objetivo de hacer creer una realidad que no existe. Los géneros de ficción convencionales se diferencian de este tipo de montajes debido a una serie de evidencias que señalan que todo forma parte de una construcción irreal. El *fake*, por el contrario, oculta su trampa y trata de hacer que la mentira sea lo más irreconocible posible, ya que su misión es aparentar verosimilitud.

En algunos casos, la realidad supera la ficción provocando que se tambaleen los límites entre una y otra. Las fronteras entre estos peliagudos conceptos cada vez son más difusas en un contexto dominado por la representación digital. No solo la mayor parte de lo que vemos es susceptible de pertenecer a un montaje, sino que la

propia idea de realidad se construye desde los convencionalismos culturales más hegemónicos.

El proyecto Comando 28 es un ejemplo de cómo un *fake* puede llegar a penetrar en la realidad oficial de una investigación policial antiterrorista. El artista Fiacha O'Donnell construye todo un universo ficticio en internet sobre un grupo antisistema denominado Comando 28. Ni los personajes ni las acciones que realizan estos individuos son reales, todo se formaliza a través de video-montajes y foto-montajes publicados en la red con el objetivo de dar a entender que el comando está operativo y que las intervenciones que realizan son reales, pero todo pertenece al ámbito de la ficción, como en una novela. Los fotogramas que se muestran a continuación muestran a unos cocineros que se aprovechan de un descuido para eyacular en los platos que van a servir (fig.18).



(fig.18) Comando 28. *Cocineros pajeros*. (Archivo del autor de la tesis).

Con la intención de abrir un debate sobre los límites que separan la realidad de la ficción, el autor decidió realizar una “Acción” real en la iglesia de Quijorna para ser reivindicada por el grupo en la ficción. La acción consistió en colocar un reproductor musical con la sintonía del Partido Popular remezclada con el himno de El Cara al Sol durante la misa del 12 de octubre, día nacional de España. Lo que

interesa destacar aquí de este proyecto es la facilidad con la cual los diferentes medios de comunicación tergiversaron los hechos objetivos para continuar dándole cuerda a la ficción públicamente (fig.19). Los diarios nacionales quisieron hacer creer a millones de personas que un reproductor musical se trataba de un artefacto explosivo, y que los autores de esta “Acción” eran unos terroristas reales que “quisieron sembrar el pánico”, como señala una periodista de los informativos de Telemadrid, así como se puede comprobar en el documental (Comando 28, 2017).



(fig.19) El País. Captura de pantalla del artículo digital sobre Comando 28, 2014. (Archivo del autor de la tesis).

Conociendo de cerca el mecanismo a través del cual se construyen los *fakes*, y teniendo en cuenta que algunas “Acciones”, como señala Saurisse (2010), han pasado a la historia como grandes mitos, ¿cómo no poner en duda la verosimilitud de los documentos que se exponen en una tesis? Cualquier artista puede falsificar una “Acción”. No se puede considerar que la documentación gráfica de una

“Acción” garantice su veracidad. Será la suma de varios factores lo que determine si una “Acción” es lo suficientemente veraz como para ser utilizada en esta investigación o no. Entre estos factores, destacan los testimonios de las entrevistas y la trayectoria profesional de los artistas.

En la taxonomía no se utilizarán ejemplos cuya documentación presente dudas en torno a la verosimilitud de la “Acción”, exigiéndose un mínimo de información objetiva en el conjunto de los documentos que la registran para poder valorar los aspectos representativos de cada tipología. A pesar de poner en cuestión la supuesta objetividad que ofrece la documentación a nivel general, existen determinados detalles en el conjunto de documentos que sí se pueden considerar datos fiables, y sobre los cuales se fundamentarán las diferentes categorías de la investigación.

5.4. De la investigación documental al documental de investigación.

La investigación documental se puede definir como la parte del proceso de un estudio cuyo objetivo es reunir, interpretar, ordenar y presentar datos sobre una realidad a partir del análisis de diferentes documentos. Las entrevistas realizadas en la presente tesis conforman el núcleo del estudio de caso, a través del cual se compila el conjunto de documentos que se analizan en la investigación. Debido al carácter inductivo de la metodología, al realizar las entrevistas se terminó planteando un cambio importante en el tema estudiado, que derivó en la creación de la propuesta taxonómica.

La idea de hacer un seguimiento audiovisual del proceso surge desde un inicio para registrar los testimonios de los artistas, y así poder disponer después del material transcrito y poder sacar diferentes conclusiones. Los autores han cedido diferentes

documentos que acompañan e ilustran sus discursos. Como ya se ha explicado con anterioridad, la mayoría de la documentación aportada, junto con el registro de los encuentros, es compatible con los distintos programas de edición de vídeo. Por lo tanto, una de las mejores opciones era realizar la estructuración del material por medio de esta vía.

El documental es un género cinematográfico o televisivo que se caracteriza por la utilización de imágenes e información tomadas de la realidad. En el caso de aparecer individuos, estos nunca serían personajes interpretados por actores, sino personas reales. Existe un género cinematográfico de ficción que imita los códigos y convenciones propias del documental, pero ni la información ni los personajes son reales. Este tipo de trabajo se identifica con el nombre de falso documental o *mockumentary*.

Puesto que la información recopilada, los documentos y los entrevistados para el estudio son reales, el género audiovisual que se identifica de manera natural con el material editado es el documental. Se utiliza la expresión documental de investigación por tratarse de un trabajo cuyo objetivo es apoyar el desarrollo metodológico de la presente tesis doctoral.

Al igual que ocurre con los diferentes planteamientos relacionados con el realismo en la fotografía, en el documental también existe una perspectiva que marca una determinada interpretación de la realidad. Esta, en mayor o menor medida, influye sobre la selección del material escogido ofreciendo una visión subjetiva, que en el caso del documental es más pronunciada que en la taxonomía, que trata de establecer las tipologías en base a ejemplos objetivos sin formular opiniones críticas sobre el trabajo de los artistas. Que el desarrollo metodológico de la tesis esté

asociado al desarrollo procesual del documental no implica que este no pueda ser entendido como pieza audiovisual independiente.

Casi todas las entrevistas realizadas para el estudio han sido grabadas en vídeo, y en aquellas ocasiones en las que el artista no permitía que se le identificara visualmente, se hacía un registro del audio apuntando con la cámara a las manos, o directamente se utilizaba la grabadora de audio exclusivamente. El total del contenido recogido, más de sesenta horas de texto, ha sido estudiado, seleccionado y ordenado en el propio programa de edición. Además de la serie documental resultante, se han editado individualmente todas las entrevistas, creándose un archivo digital público que puede ser consultado a través de las distintas redes sociales y de la página web de la productora 38 Editions¹⁹.

Tanto en la serie documental como en los reportajes individuales se utilizan vídeos de “Acciones” cedidos por los artistas entrevistados. Estos ejemplos son utilizados en la taxonomía que propone la investigación para diferenciar las distintas tipologías encontradas, pero también se usan en la clasificación, excepcionalmente, ejemplos de artistas que no han sido entrevistados. La serie documental se compone de ocho capítulos, a través de los cuales se puede apreciar tanto el proceso metodológico de la investigación como la selección de debates que dan lugar a la clasificación propuesta posteriormente en la tesis.

¹⁹ En el apartado Referencias se pueden encontrar las direcciones URL de las entrevistas y los capítulos de la serie documental.

6. Serie-documental *Acción*.

<https://www.38editions.com/documentalaccion>

En un inicio, las motivaciones de la investigación pretendían abordar un tema muy diferente al que termina después situándose como eje central de la tesis. Son las propias conversaciones con los artistas las que, durante el proceso de realización de las entrevistas, terminan provocando un giro inesperado en el estudio, dando lugar al esquema propuesto en el presente trabajo como respuesta a las problemáticas que van surgiendo en las distintas discusiones.

Los artistas de "Acción" muchas veces sobrepasan límites al realizar sus "Acciones", ya sean de índole física, psicológica, política, moral, etc.²⁰ Esto provoca que a corto o largo plazo estos comportamientos artísticos influyan, en mayor o menor medida, en el terreno personal del artista. Las primeras entrevistas pretenden generar un debate con el objetivo de localizar y distinguir las posibles repercusiones o influencias que este tipo de prácticas artísticas ejercen sobre el sujeto implicado en ellas. En un inicio, el cuestionario de las entrevistas se elaboró con la idea de abordar este tipo de aspectos más íntimos vinculados a lo personal en relación al trabajo de "Acción" de los artistas. Pero el carácter abierto de los encuentros permitió que también se produjeran testimonios que se escaparan del esquema principal acordado y se fueran abriendo nuevas líneas de diálogo. El cuestionario inicial se fue modificando a medida que avanzaban las entrevistas, y, al final, se acaba construyendo la propuesta taxonómica para dar solución a los problemas teóricos y estructurales que iban surgiendo durante el proceso.

²⁰ Véase infra, p. 92.

Líneas generales del primer cuestionario:

1. ¿Cómo y desde dónde llegaste al arte de “Acción”?
2. ¿Influye tu vida personal en tu trabajo artístico?, ¿En qué aspectos?
3. ¿El trabajo que realizas condiciona tu vida personal de alguna manera?
4. ¿Hasta qué punto has llegado a implicarte en una “Acción” como para que esta repercuta en tu vida privada?
5. ¿Qué experiencias destacarías del momento en el que estás realizando una “Acción” de estas características?

Protocolo de edición de las entrevistas²¹:

Primer paso: Se hace un visionado superficial de cada entrevista, y se eliminan aquellas partes en las que habla el entrevistador. Se limpia el sonido y se retoca la imagen.

Segundo paso: Se realiza un visionado profundo, se estudia el material y se eliminan aquellas partes irrelevantes para la investigación. Se editan los vídeos de las entrevistas individualmente añadiendo ejemplos de las “Acciones” de los artistas (foto y vídeo). En los créditos de cada video-reportaje individual se recopilan los títulos, fechas y lugares de los trabajos mostrados en el vídeo, así como la música utilizada y los profesionales que han colaborado en la grabación. Se exportan los vídeos de las entrevistas individuales (un total de veintiocho documentales) y se publican en internet (cuenta de YouTube “38 Editions Productora”, del autor-

²¹ Este proceso dura aproximadamente nueve años.

Fiacha O'Donnell). Aquellas entrevistas que sólo fueron registradas en audio también se editan con las obras cedidas y se publican.

Tercer paso: Después de haber realizado los dos primeros pasos, se ordena por temas el contenido de cada entrevista y se combina el material en un mismo proyecto conjunto. En él se mezclan todos los entrevistados y se hace una selección exhaustiva del contenido. En esta criba, algunos artistas quedan descartados del proyecto documental, pero sus entrevistas individuales y trabajos se utilizan igualmente como referencia durante el desarrollo de la investigación.

Cuarto paso: Se trabaja la edición de todo el contenido seleccionado dividiendo los temas que dan lugar a los ocho capítulos de la serie.

Desde un inicio se interpusieron rápidamente las problemáticas de carácter terminológico y estructural que acaban desviando la intención inicial de la tesis. La falta de un consenso teórico ante las distintas expresiones utilizadas para referirse a este tipo de prácticas y la dificultad de acotar el contexto estudiado fueron las dos primeras causas por las cuales se dio este giro temático. Por otro lado, la gran diversidad encontrada en los trabajos de los artistas imposibilitaba la obtención de conclusiones precisas en base al primer tema propuesto. Este problema, comenzó por colocarse poco a poco en el punto de mira de la investigación, hasta el punto de convertirse en el tema principal de la tesis. Por un lado, se necesitaba acotar el marco a estudiar, identificando bien el área que ocupaba la disciplina diferenciándola del resto. Por otro lado, una vez marcado el campo de estudio, debían distinguirse a su vez las tipologías internas, ya que se encontraban diferencias fundamentales en los trabajos, y los propios artistas rehuían de ser encasillados en el mismo saco.

Así pues, los objetivos iniciales de la investigación quedan desplazados y se decide dedicar la primera parte de la serie al primer tema que inspiró los debates en torno a la relación que se establece entre el artista y su trabajo.

Las siguientes partes de la serie se dividen en base a distintas discusiones y reflexiones sobre el arte de “Acción”: el cuerpo, el público, el control, el tiempo, la documentación, autocrítica y definiciones, y la institución arte.

A continuación, se realiza un seguimiento lineal del contenido del documental completo. Es importante aclarar que lo que aquí se plantea es un repaso descriptivo básico del guion de la serie. Los ocho subcapítulos siguientes, tienen como objetivo subrayar determinados aspectos que ayudan a comprender mejor la estructura de la serie, pero este resumen no pretende ser exhaustivo y no muestra todos los detalles apreciables en su formato de origen, el vídeo. Para comprender la totalidad de la investigación es imprescindible visionar los ocho capítulos a través de un reproductor audiovisual. Se describirán por escrito las diferentes “Acciones” que aparecen en el documental para poder recurrir a ellas de manera directa cuando se esté leyendo la clasificación ofrecida en el capítulo de la taxonomía.

El conjunto de testimonios de los artistas en el documental dibuja un mapa impreciso del arte de “Acción” que después es contrastado con la bibliografía correspondiente y desarrollado en los distintos apartados de la tesis, además de hacer uso del material resultante de las entrevistas que no ha sido seleccionadas para la serie. El documental, como obra independiente, trata de sintetizar los aspectos y debates más significativos sobre el arte de “Acción”. Pero no se trata de la investigación completa, así como tampoco lo sería el texto escrito sin el contenido audiovisual digital aportado.

6.1. Capítulo 1: Presentación. La relación entre el artista y su obra.

Como se ha explicado con anterioridad, la primera parte del documental recoge las reflexiones y conclusiones obtenidas en la fase inicial de la investigación. En ella se perseguía una hipótesis difícil de desarrollar más allá de afirmaciones puntuales y casos aislados. Bajo el título provisional *La transformación de la conducta a través del arte de “Acción”*, se pretendía estudiar la relación de influencia que se establece entre la vida personal del artista y determinados tipos de “Acciones” en las que se fuerzan límites de índole física, política, ética o legal.

Como se aclara en este capítulo, una de las primeras conclusiones a las que se llega en esta primera etapa del trabajo es que, efectivamente, existe una influencia bidireccional entre la vida personal del artista y su trabajo, pero al tratar de identificar cuestiones más precisas, de cara a los cambios que se puedan dar en la vida y en la conducta de la persona que realiza este tipo de trabajo, surge la imposibilidad de otorgarle una posición privilegiada a la “Acción” artística sobre el resto de acciones que puedan darse en la vida cotidiana.

En el contexto del arte se pueden encontrar ejemplos de “Acciones” radicales que han podido transformar física y psicológicamente al artista debido al alto grado de implicación que este tiene en la obra. Cris Burden crucificándose en un coche o siendo disparado en el hombro en los años setenta (Calvo, 2015), el brutal caso de la artista Pippa Bacca, que fue violada y asesinada durante el transcurso de una performance²² y, por citar a alguno de los artistas entrevistados para esta

²² “Era un trabajo basado en la confianza en los demás”. Así sintetiza Rosalia Pasqualino di Marineo el motivo que condujo a su hermana menor Giuseppina, más conocida por el nombre artístico de *Pippa Bacca*, hasta Turquía, donde fue violada y asesinada. La artista, que tenía 33 años y vivía en Milán, era sobrina del creador conceptual Piero Manzoni. (Bosco, 2008)

investigación, Antonio de la Rosa, que se puso implantes de pecho para pasear por las calles de Ciudad Juárez en su obra *2 Tetas, 1 Fracaso, Cicatrices 2005-2010* (Ayala, 2010), son solo algunos ejemplos que llevaron a marcar el interés de la tesis en sus primeros años.

Las motivaciones que subyacen en esta primera etapa del estudio tienen que ver con los distintos grados de implicación que el artista proyecta en sus trabajos y las posibles consecuencias, negativas o positivas, que se puedan dar en la persona a través del arte de “Acción”. La diversidad de tipologías que se observaron en el arte de “Acción”, la escasa bibliografía encontrada sobre el tema y, sobre todo, la falta de concreción científica que el tema en sí posibilita, terminaron por conducir la investigación hacia nuevos objetivos. No obstante, se considera necesario desarrollar esta parte del proceso del estudio y sus conclusiones, ya que el planteamiento de la presente tesis surge de los problemas encontrados en ella.

El primer capítulo de la serie documental aborda, por estas razones, las motivaciones y resultados de la primera etapa de la investigación y sirve, a su vez, como marco de presentación idóneo, ya que se seleccionaron testimonios en los que los entrevistados hablan de sus inicios en el arte de “Acción” y de dónde viene el interés por este tipo de práctica. Este capítulo también sitúa al público ante un escenario complejo y diverso que trata de abrir una serie de cuestiones sin resolverlas, y que irán desarrollándose a medida que avanza la serie. Los distintos capítulos irán marcando las diferentes líneas de estudio que toma la investigación, y que tendrán una correlación directa, no igual, con las categorías que se plantean en la taxonomía a modo de conclusiones.

Los primeros minutos del vídeo, como ya se ha mencionado, sirven de presentación. En ellos se recogen una serie de testimonios que pretenden contrastar los diferentes caminos y procesos que fueron tomados por los artistas hasta llegar al arte de “Acción”.

6.1.1. Del virtuosismo a la acción.

Los primeros artistas en aparecer: Antonio de la Rosa, Josechu Dávila y Javier Codesal se presentan conjuntamente como un primer bloque. En él aparecen algunas ilustraciones que dan fe del dominio técnico-artístico del que parten los artistas. Provenientes de la facultad de Bellas Artes, los dos primeros artistas, explicarán el proceso que los llevó a abandonar el interés por el virtuosismo y el academicismo adquirido en sus estudios.

El primer artista en aparecer es Antonio de la Rosa con la obra *Xubileo* (fig.20), que aparece directamente después de la presentación del título del documental. En ella se puede ver al autor comulgando en la catedral de Santiago de Compostela para después acceder a unos baños públicos e introducirle la hostia sagrada por el ano a un colaborador. La grabación del acto se realiza con un estabilizador de cámara en un plano secuencia, con el que se consigue un seguimiento del acto sin cortes, desde la catedral a los cuartos de baño. La “Acción”, obvia e irreverente, no da lugar a muchas interpretaciones.



(fig.20) Antonio de la Rosa. *Xubileo*, 2009. Santiago de Compostela. (Archivo del artista).

Reconectando con el tema que perseguía la primera fase de la investigación, en la relación que se establece entre la “Acción” artística y la vida personal del artista, se podría decir que este es un caso evidente de contestación artística/personal, con explícitas connotaciones sexuales, en la que Antonio de la Rosa muestra su implicación y disconformidad personal ante una institución que ha condenado la libertad sexual durante siglos. De la Rosa explica que a través de este tipo de trabajos consigue ser “mucho más valiente, osado y audaz” que en su vida privada (De la Rosa, 2012, 5m34s).

La vinculación entre la vida personal de los artistas y su obra es un tema que se irá desarrollando a lo largo del capítulo, pero lo que realmente interesa destacar en el inicio del vídeo es la procedencia diversa de los entrevistados. En este caso, se decide comenzar con testimonios de artistas que fueron estudiantes de Bellas Artes o que ya vinieran de un contexto artístico, ya que para comenzar a hablar de arte de “Acción”, de todas las opciones, esta se presenta como la más natural²³, y se considera buen punto de partida. Estos autores explicarán cómo fueron perdiendo el interés por las herramientas artísticas más clásicas y académicas, y qué

²³ Entiéndase la expresión natural como la simple lógica de vincular las distintas prácticas artísticas dentro del campo académico de las artes.

características del arte de “Acción” fueron atrayendo más su atención. De este modo se pretenden esbozar de antemano algunas ideas claves para el entendimiento general de las artes de “Acción”. A medida que vaya avanzando la serie, se irá ofreciendo una visión más amplia y detallada sobre las singularidades que destacan en este tipo de prácticas.

De la Rosa (2012) explica que acaba desvinculándose de las artes gráficas debido a sus limitaciones y que acaba decantándose por la “Acción” como respuesta a lo que observaba en el mismo ámbito del arte: “No solamente es un rollo personal, sino también es una continuidad en respuesta al trabajo que se está haciendo o que ya se ha hecho” (De la Rosa, 2012, 3m14s). Se pueden encontrar casos históricos, como el del famoso urinario de Duchamp, en los que la contestación a la historia del arte es el principal objetivo²⁴. Antonio de la Rosa propone aquí una desviación en la conversación en la que surge otra relación de influencias paralela. Aunque existan otros objetivos en la obra, el artista considera importante mantener un dialogo constante entre la obra que él genera y el resto del arte que se está produciendo, en general.

²⁴ En 1917 un hecho señalado hizo que se derrumbase el arte de su pedestal. Fue cuando Marcel Duchamp envió su famoso urinario de porcelana blanca, firmado con el seudónimo «R. Mutt», a la galería Grand Central de Nueva York para una exposición de artistas independientes (Fig.1). Ese incidente causó un escándalo que sacudió al mundo del arte. Con esta actitud provocadora Marcel Duchamp quiso mostrar su desilusión ante las formas tradicionales del arte -la pintura y la escultura como medios de expresión- y su rechazo ante la idea de que el arte y el artista tienen una «naturaleza especial» distinta a la de las personas y objetos ordinarios. Su gesto de enviar a la exposición un producto comercial fabricado en serie y firmado por un «artista» inexistente, se oponía radicalmente a la sacralización de la obra de arte como «creación única e irrepetible», salida de las manos de un «genio». Este desafío «antiartístico» rompía las barreras del arte y ampliaba sus horizontes. Desde entonces, se otorga al ready-made, o l'objet trouvé, es decir, el objeto común descontextualizado, una nueva identidad donde se ubica la esencia del acto artístico. Eso es, en la selección del objeto, no en la creación ni en la imagen visual de la obra. Esta trasgresión y violencia de Duchamp compartida con los dadaístas buscaba demoler las barreras entre el arte y la vida, declarando que cualquiera podía ser un artista y cualquier cosa podía convertirse en una obra de arte. El arte no está en el objeto sino en la conciencia, en la mirada que se arroja sobre él. (Trachana, 2014).

Durante su intervención se muestran algunos dibujos²⁵ realizados por él en los que se pueden apreciar, no solo las habilidades técnicas que el artista afirma haber desarrollado desde el principio, sino, también, la crudeza con la que representa el tema de la sexualidad (fig.21). Tema que volverá a retomar en sus “Acciones”, como puede comprobarse a lo largo de la serie documental.



(fig.21) Dibujos de Antonio de la Rosa. (Archivo del autor de la tesis).

En el capítulo dedicado a la historiografía se subraya la importancia que tuvieron los artistas de movimientos como el Dadaísmo y el Surrealismo en la formalización de lo que después acabaría llamándose arte de “Acción”, y que, en su mayoría, eran pintores y escultores. Comenzar el capítulo 1 exponiendo imágenes de la obra pictórica de algunos de los artistas es un señalamiento simbólico a la procedencia histórica del arte de “Acción” vinculada a las artes plásticas.

²⁵ El colectivo Elgatoconmoscas realiza una “Acción” relacionada con los dibujos de Antonio de la Rosa que se muestran en el documental. Véase en: <https://www.elgatoconmoscas.com/denuncia>

A continuación, el artista Josechu Dávila remarca algunas de las ideas que expone Antonio de la Rosa, ya que ha tenido una evolución semejante. En este caso, se vuelve a subrayar la destreza técnica del autor mostrando algunas de sus obras pictóricas del pasado (fig.22).



(fig.22) Cuadro realizado por Josechu Dávila. (Archivo del artista).

Dávila (2014) cuenta que perdió el interés por la figuración, el virtuosismo y, en general, la representación en el arte, porque dejó de divertirlo. Sin embargo, apunta enérgicamente que “manipular emociones para situarlas en tierra de nadie es apasionante” (Dávila, 2014, 24m41s). Para aclarar esta idea el artista cuenta una anécdota sobre un caso que escuchó en la radio. Todos los vecinos de un bloque de pisos habían estado durante diez años enemistándose con algún pariente cercano creyendo que les estaban robando. Una madre cree que su hijo es un drogadicto mentiroso que le roba constantemente, otro cree que ha sido un amigo quien le ha robado, etc. Diez años más tarde, se descubre que la portera del edificio entraba a

robar alegremente en las viviendas con las llaves sin dejar huella. El artista reflexiona y señala:

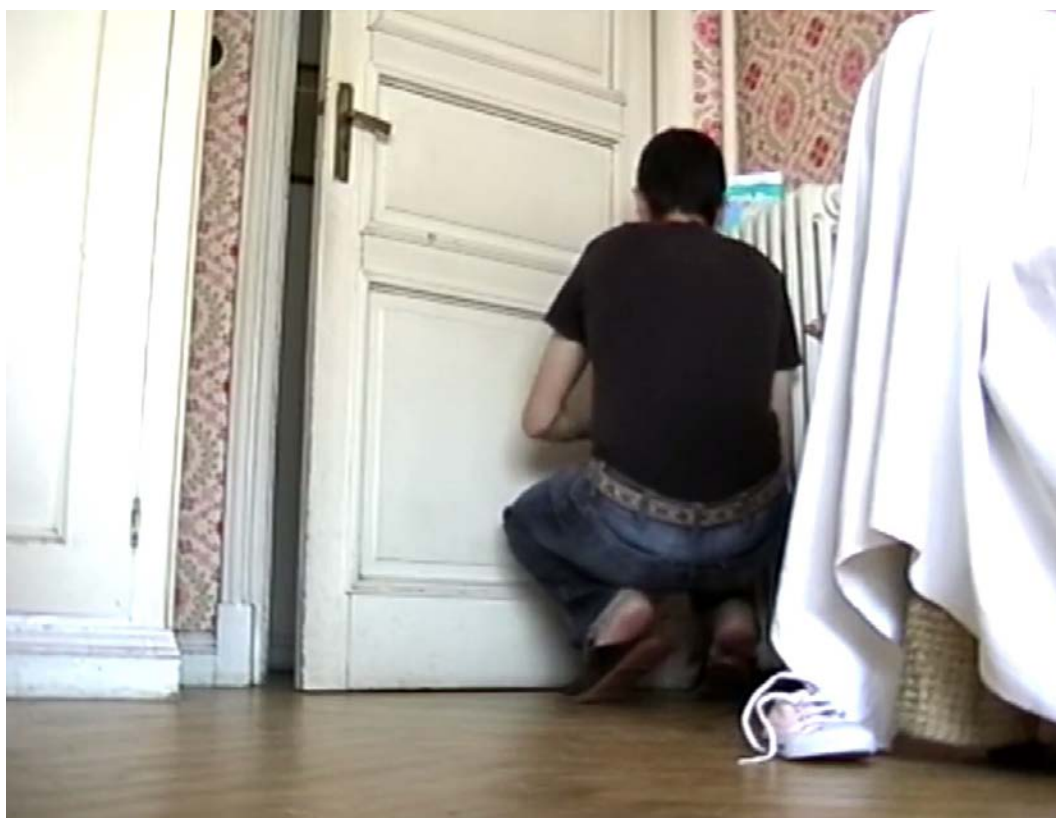
Tú llevas 10 años odiando a tu hijo, pensando que es un drogadicto que te ha robado tu dinero, que te ha robado las joyas, y cuando te enteras que no es él, que ha sido la portera, sí, le podrás perdonar y tal, ¿pero esa emoción que tú has sentido de odio contra tu hijo dónde queda? Queda en tierra de nadie, pero es una emoción real. (Dávila, 2017, 26m2s)

A partir de este relato (fig.23), el artista traza el hilo general que ata toda su obra; trabajar con el desconocimiento, la omisión, el desaprovechamiento, la anulación, la ausencia, el vacío, la invisibilidad, etc. A lo largo de la serie documental se irá dando a conocer su trabajo en diferentes capítulos, vinculando estos conceptos a los temas de discusión que se estén dando en cada uno de ellos.



(fig.23) Imagen de la entrevista a Josechu Dávila. 2014. (Archivo del autor de la tesis).

Para apoyar su testimonio, en este capítulo se muestra un fragmento de su obra *Aportación de contenido graso*. En 2006, Josechu Dávila es invitado a pasar unos días de vacaciones a una casa con algunos amigos. El artista percibe durante su estancia que todas las puertas de la vivienda producen chirríos al moverse y decide engrasarlas en secreto, aprovechando un momento en el que el domicilio se quedó vacío. Después del acto, el artista se fue de allí sin saber si alguien se acabó dando cuenta o no de su intervención. Esta “Acción” es titulada por el artista *Aportación de contenido graso* (fig.24).



(fig.24) Josechu Dávila. *Aportación de contenido graso*, 2006. San Sebastián (Archivo del artista).

Dávila subraya que el desconocimiento de doble dirección que se genera después de engrasar las puertas es su verdadera “Acción”. El artista nunca sabrá de las reacciones que se pudieran haber producido al descubrir, en cualquier momento,

que las puertas ya no hacían ruido, de llegar a conocerse tal efecto. Tampoco sabrían los habitantes de la casa qué podría haber pasado en realidad (Dávila, 2014).

Esta “Acción” se desarrolla en medio de una tesitura imprevista y excepcional. Josechu Dávila ve una oportunidad para actuar a escondidas y documentar, a solas, el acto. Muy difícilmente podrían llegar a darse de nuevo las circunstancias que han llevado al artista a realizar esta obra. Como se puede ver en este punto, ya desde el inicio del documental se podrían ir atando cabos que conectarían con la clasificación que se hace después en el capítulo de la taxonomía, y plantear diferencias entre “Acciones” que se repiten y “Acciones” que solo pueden ser realizadas una vez.

El siguiente artista en aparecer es Javier Codesal. Después de explicar que su formación proviene del contexto audiovisual y cinematográfico, este autor es el primero en referirse directamente al significado de lo que él entiende como artes de “Acción”.

Codesal (2014) señala de nuevo la importancia que tiene el desapego del academicismo, y destaca temas como el comportamiento del artista y el rito, como fundamentos para entender el arte de “Acción”.

Como se ha explicado con anterioridad, en esta investigación el arte de “Acción” se define como una disciplina artística cuyo eje central consiste en la realización de un acto. Por lo tanto, en lo que se refiere al comportamiento como elemento de trabajo lo único que cabría añadir es que el protagonismo que tenga este en la obra será crucial para determinar el tipo de obra artística de la que se habla. Esto quiere decir que pueden existir otros tipos de obras artísticas en las que se utilice

conscientemente el comportamiento o la acción como uno de los engranajes, pero no ser este uno de los ejes principales sobre los que recae el sentido mayoritario de la creación.

En cuanto a lo mencionado por Codesal sobre el rito, se ha señalado ya en el capítulo asignado a la historiografía que varios autores plantean que los orígenes más antiguos del arte de “Acción” se remontan a los rituales primitivos. Aznar (2000), en su libro *El Arte de Acción*, se dirige a este tipo de prácticas como “rituales sin mito”, estableciendo un paralelismo claro entre los rituales religiosos y el arte de “Acción”. La principal distinción que señala la autora es que en el caso de las prácticas artísticas se produce una descontextualización profana del rito. (Aznar, 2000). Mónica Sánchez Argilés también hace referencia a los rituales paganos y religiosos como primeros antecedentes de la “Acción” (Sánchez, 2010, p.17).

6.1.2. El trabajo en equipo y la idea de identidad múltiple.

Si los primeros minutos se dedican a artistas que trabajan y se presentan de manera individual, el siguiente apartado del capítulo plantea casos en los que los artistas trabajan en equipo o en colectividad. En un capítulo que trata de vincular el trabajo artístico con la vida personal de los artistas se considera interesante mostrar ejemplos en los que la individualidad del creador se desplaza a nuevas formas de entender la autoría y la identidad.

Roxana Popelka hace su aparición enlazando con uno de los conceptos propuestos anteriormente por Codesal: el comportamiento. Popelka (2014) utiliza el término “Actitud” para referirse directamente al arte de “Acción”. Popelka continúa su intervención destacando el interés que tiene en trabajar en equipo. “Para mí una

acción tiene sentido cuando se convierte en algo compartido” (Popelka, 2014). En este momento se coloca un vídeo reeditado de la obra titulada *No esperes más de mí* (2008), realizada por la artista en Santiago de Chile (fig.25). En esta pieza se observa como la artista realiza el trabajo junto a Pepe Murciego. Ambos realizan una serie de acciones utilizando una cantidad importante de objetos: un toca discos, sillas, libros, una vestimenta concreta para la “Acción”, una tableta gráfica y un juego de cuadrados de diferentes tamaños que P. Murciego ordena de mayor a menor mientras R. Popelka recita unos textos.



(fig.25) Roxana Popelka. *No esperes más de mí*, 2008. Santiago de Chile. (Archivo de la artista).

De un trabajo realizado puntualmente en equipo, ya que Roxana Popelka y Pepe Murciego también realizan “Acciones” de manera individual, el documental da paso a dos artistas que tomaron la decisión consciente y política de trabajar siempre

en colectivo. Helena Cabello y Ana Carceller inician su intervención en el capítulo marcando su postura claramente: “era una lucha contra el autor romántico lo que manteníamos. Entonces, nos parecía que trabajar en equipo disolvía esa autoría individual” (Cabello/Carceller, 2016, 0m47s).



(fig.26) Cabello/Carceller. *Bollos*, 1996. (Archivo del colectivo).

En este punto se muestran un par de trabajos de las artistas: *Bollos* (fig.26) y *Un beso* (fig.27). En ambos vídeos las artistas presentan dos planteamientos autorreferenciales en forma de vídeo-“Acción”. En *Bollos* las artistas aparecen comiendo literalmente unos bollos ante la cámara. Situadas en los márgenes del plano, en blanco y negro, miran directamente al público mientras degustan los dulces. En el segundo, *Un beso*, aparecen las autoras también en ambos márgenes de la pantalla mientras se dan un beso. De fondo se escucha una discusión.



(fig.27) Cabello/Carceller. *Un beso*, 1996. (Archivo del colectivo).

Estos ejemplos evidencian que la negación de la autoría individual no implica que no se puedan realizar obras sobre la propia identidad. Es más, construir nuevas fórmulas de autoría artística puede suponer un posicionamiento muy concreto en relación a la creación de nuevas reflexiones en torno a la identidad del artista. Luis Navarro, a continuación, habla sobre un proyecto que es desarrollado en comunidad: *Luther Blissett* (fig.28).

No pretendíamos generar un grupo, ni un movimiento con una estética determinada, [...] Pues, ¡vamos a probar a que el autor no existe, o es falso! [...] Que el público no solo participe, sino que sea el propio protagonista. [...] Luther Blissett es un agente múltiple que cualquiera puede adoptar para realizar una acción concreta, y, entonces, esa acción pasa al archivo de leyendas que ha puesto en marcha ese mito, que en el caso de Luther Blissett eran ataques a los medios de comunicación. [...] Lutter Blissett es una entidad generada por las redes sociales, [...] La propia dinámica de redes ha dado lugar a un tipo de interacciones entre personas que han creado lo que

se ha llegado a llamar el condividuo, no el individuo, si no el condividuo, el individuo en común. (Navarro, 2017, 3m0s).



(fig.28) Imagen recuperada del archivo de Luther Blissett. (Archivo del artista).

Los dos primeros apartados del capítulo plantean una presentación de artistas que ya va mostrando diferencias importantes en sus trabajos, y, además, en todas las intervenciones se está esbozando algún tipo de ruptura. Todos esos fragmentos que van quebrándose en el conjunto de los discursos irán siendo reorganizados en base a los intereses concretos de la investigación a lo largo del documental y, especialmente, en el capítulo dedicado a la taxonomía, que establecerá vínculos con el documental referenciando constantemente las obras que en él aparecen.

6.1.3. Adquisición progresiva de dimensiones.

En la siguiente sección del capítulo se coloca el testimonio del artista Joaquín Ivars, quién, además de presentarse como los anteriores, hablando de cómo fueron sus primeros pasos en el arte de “Acción”, desarrollará un discurso que sirve de espacio de encuentro en el guion del documental. En este punto, el espectador del vídeo podrá reunir las piezas sueltas que se han ido lanzando hasta aquí y ubicarlas en un nuevo punto de partida más organizado. Ivars estudia la carrera de medicina, y al

acabar decide meterse en el mundo del arte. Esto es un dato que se suma al elenco de casos que se van exponiendo a lo largo del capítulo, y que sirven para mostrar los diferentes caminos que tomaron los artistas previamente hasta topar con arte de “Acción”: artes plásticas, cine, poesía, medicina, un acontecimiento concreto (como se verá más adelante en el caso de Ruben Santiago), etc. Estos ejemplos son puramente circunstanciales y sirven, sobre todo, para ofrecer una imagen variada sobre los comienzos de los artistas en el arte de “Acción”.

En su intervención, Ivars (fig.29) hace una reflexión sobre su propia evolución artística personal, pero que se podría utilizar también como referencia general para explicar muchos de los saltos que se han ido dando en la historia del arte en relación a las rupturas y redefiniciones de conceptos básicos.



(fig.29) Imagen de la entrevista a Joaquín Ivars. 2014. (Archivo del autor de la tesis).

Ivars (2014) plantea una consecución de pasos creativos en relación a la necesidad de ampliar sus herramientas de trabajo y conocimiento:

Lo más natural en mí desde el principio eran las humanidades, el arte, etc., pero sin embargo la vida tiene vericuetos raros y terminé haciendo ciencias, entonces estudié medicina, como podía haber estudiado cualquier otra cosa. Empiezo por la pintura, decido pintar mucho, sin saber muy bien para qué ni por qué, y da la circunstancia de que, al poco tiempo de pintar, empiezo a darme cuenta que necesito conceptualizar lo que hago, o sea, no se trata de pintar, se trata de saber qué estoy haciendo. Inmediatamente después de eso empiezo a necesitar una segunda ampliación, diríamos que es la del espacio, que es la tridimensional. Y cuando los cuadros se me bajan al suelo, diríamos, empiezo a trabajar en tres dimensiones, al poco tiempo, necesito la dimensión temporal. Entonces prácticamente todo mi desarrollo ha sido un desarrollo de ampliación. (Ivars, 2014, 0m33s)

En su entrevista ampliada, Ivars deja claro que no cree que la “Acción” sea la gran meta-herramienta artística que dé solución a todas sus necesidades. Él cree que el arte de “Acción” es una herramienta más, y que la gran meta-herramienta es el cerebro. A pesar de esta apreciación, el artista afirma que el arte de “Acción” es una herramienta posiblemente más compleja que las demás (Ivars, 2014). En relación al conocimiento y las herramientas de comprensión del lenguaje, Ivars realiza la “Acción” *Yo no entiendo mi fortuna*, que aparece seguidamente a su testimonio en el documental.

En la ciudad de Osaka (Japón), el artista Joaquín Ivars acude, sin conocer el idioma, a varios lugares en los que se interpreta el futuro a través las líneas de las manos. Ivars plantea una “Acción” que genera un problema poético complejo en un acto muy simple. Mientras los videntes hablan de su futuro J. Ivars permanece

escuchando pasivamente con las manos abiertas hacia arriba. Esta “Acción” provoca un encontronazo no verbal entre la revelación de su destino y la incompreensión del japonés. En el vídeo aparece constantemente, a modo de subtítulos, el título de la obra: *Yo no entiendo mi fortuna* (fig.30). La video-“Acción” plantea varias capas de contrasentidos que giran en torno al lenguaje audiovisual y, haciendo uso del espacio reservado para la traducción de textos, se subtitula lo que el artista parece estar pensando, en lugar de lo que dicen los adivinos. Un juego de palabras, conceptos y lenguajes que desencadena un bucle en el que la omisión de un simple elemento hace que se amplíen los márgenes de la interpretación.



(fig.30) Joaquín Ivars. *Yo no entiendo mi fortuna*, 1998. Osaka. (Archivo del artista).

De una forma más accidental llega al arte de “Acción” Ruben Santiago. Mientras Antonio de la Rosa y Josechu Dávila llegan a este tipo de prácticas de un modo que

podría entenderse como una evolución natural dentro del arte, en tanto que su formación académica proviene de las Bellas Artes, Santiago (2012) cuenta como, en su caso, este origen estuvo marcado por un hecho concreto y fortuito ocurrido fuera del ámbito de las artes.

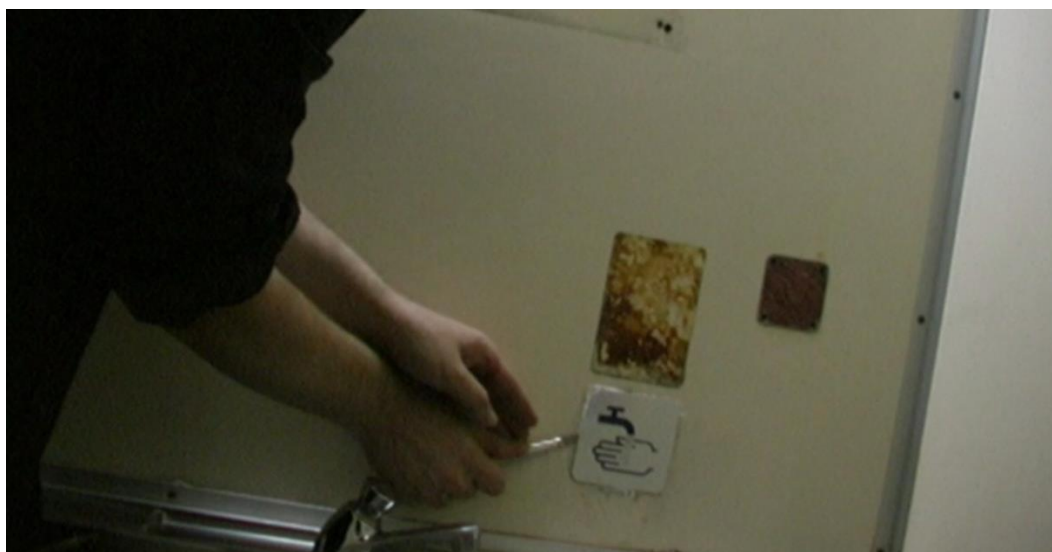
En ese aspecto, a nivel vital, lo que me marcó realmente fue un incendio, un incendio en el que estaba de visita en casa de mis padres. Tenía todos mis archivos de todo lo que había hecho. ¡Bueno! No solo de todo lo que había hecho, sino todo lo que había sido. Mis colecciones de libros, de cómics... Ardió todo en una navidad. Desapareció completamente y yo podía haber desaparecido completamente también porque pensaban que estaba allí dentro durmiendo en la buhardilla esta. Me marcó mucho el hecho de que lo material pues ¡pff!... Esa condición efímera fue muy clara al rebuscar entre las cenizas de la memoria. Eso está muy bien porque así me he librado de todo lo malísimo que había escrito durante muchos años. Pero también coincidió con que empezase a dedicarme un poco más a lo que más tarde me dijeron que era arte contemporáneo. (Santiago, 2012, 4m48s)

Como ya se ha señalado en varias ocasiones, existe una condición pretendidamente efímera en la “Acción”, y como norma general, o al menos en sus inicios, este tipo de prácticas han tratado de escapar del estado objetual y mercantil que siempre había predominado en el arte. Hoy en día está más que demostrado que muchas “Acciones” son susceptibles de acabar, de alguna manera o de otra, en la casa de un coleccionista o en los almacenes de un museo. Pero, independientemente de la dimensión mercantil del arte, se puede decir que el arte de “Acción” se ha ocupado

de manera profusa de subordinar el resultado objetual en favor de la experiencia y los procesos.

Un incendio provoca que Ruben Santiago tenga que deshacerse involuntariamente de todas sus producciones materiales. Este acontecimiento trae consigo el hecho de que el artista comience a plantearse nuevas formas de trabajar.

En este punto del documental se coloca un vídeo de Ruben Santiago que, además de servir como ejemplo de la obra del artista en su presentación, funciona en el guion como símil, o metáfora formal, de la idea que aquí se plantea: el desapego material. El artista arremete con todos los objetos que encuentra en los baños de un tren; arrancando, desatornillando y despegando los objetos del aseo para tirarlos, después, en movimiento, al exterior del vehículo. La “Acción” es una reacción artística activista que responde a una situación específica. El transporte, que une Galicia con Barcelona, continúa estando activo a pesar de tardar veinticuatro horas en recorrer una distancia de 1.200Km. Con esta “Acción”, *Shanghái Express* (fig.31), el artista pretende forzar a las autoridades competentes a renovar el anticuado servicio público.



(fig.31) Ruben Santiago. *Shanghái Express*, 2006. Galicia/Cataluña (Archivo del artista).

El título del vídeo que presenta el artista, *Shanghái Express*, fue el nombre popular que se le dio al tren como burla irónica a esta situación, ya que en el tiempo que tarda el tren en llegar a su destino se podría viajar a China.

Todos los vídeos cedidos por los artistas para aparecer en el documental han sido reeditados para adaptarse al proyecto. En este caso, a mitad de vídeo se coloca un fragmento de la entrevista de R. Santiago en el que hace un comentario sobre el placer que experimenta durante el proceso de la obra. Más adelante, este mismo artista habla directamente de la adicción que le produce este tipo de experiencias. El objetivo de este apartado es plantear desde el principio uno de los aspectos más importantes del arte de “Acción”: el proceso y la experiencia del propio artista al realizar la obra.

Nieves Correa refuerza en su discurso la idea de que entre el artista y su trabajo se plantean una serie de relaciones de influencias, explicando que la obra nace de la biografía del autor:

Siempre llamo a mis *performances*, como desde hace un año o dos, *Biografía*, *Biografía 1*, *Biografía 1.0*, *Biografía 1.10*, *Biografía 1.12*...
¿Cómo construyes el trabajo? Pues lo construyes siempre desde ti mismo, desde tu vivencia, desde lo que eres, desde lo que te ha pasado. (Correa, 2012, 0m8s)

6.1.4. Química, adrenalina y adicción.

En este punto se presentan conjuntamente los testimonios de los dos últimos artistas vistos que, a pesar de producir un tipo de trabajo completamente distinto, compartirán visiones similares al referirse a algunas de las motivaciones que sienten al realizar este tipo de trabajo. Santiago (2012) y Correa (2012) coinciden en que existe un factor químico de excitación y liberación de adrenalina cuando realizan una “Acción” que se manifiesta rompiendo la cotidianidad.

Hay una parte química en el momento de la “Acción”, en el momento previo cuando la ideas, cuando la planeas para que todo salga más o menos bien, y en el momento mismo en el que la realizas. Pues claro, hay una descarga química que a mí me interesa mucho, y he encontrado que en esto que llaman arte, pues he encontrado un filón. El giro interesante que se plantea es que estás realizando una acción que no es convencional, que no es cotidiana, que no es tu día a día... ¿Y que esto modifica tu esquema mental a posteriori? Desde luego, lo cual está muy bien porque el esquema mental que nos presentan, que nos condicionan... es estandarizado y no contempla la forma en que uno es uno y en que uno quiere incidir en lo que hay de alguna forma. Tú como individuo, experimentando una obra ajena o planteando la tuya... esto te modifica, y por lo tanto modifica lo real, modifica tu actitud ante la

vida, ante toda la gente que te encuentras... Es innegable, por lo menos en mi praxis, seguro que las hay mucho más centradas en otros aspectos que no pueden perder el tiempo en cambiarse a sí mismo, porque para que vas a querer cambiar el estado, tu concepción mental de las cosas en el momento en que te presentas como producto. Si te presentas como producto tienes que mantenerte fiel a ese producto porque si no vas a marear al mercado. Desde luego hay mucha praxis que obvia esta parte de evolución personal y se centra en otras, pero bueno, son elecciones. (Santiago, 2012, 1m14s)

Santiago (2012) aprovecha para aclarar que hay distintos tipos de planteamientos en el arte, y mientras afirma que determinado tipo de “Acciones” puede llegar a modificar el estado mental del artista, señala que hay prácticas, cuyo objetivo es la venta de un producto, en las que no se contemplan este tipo de búsquedas. Correa (2012), por su parte, apoyará este discurso añadiendo que no es necesario que las “Acciones” sean peligrosas para conseguir una liberación de adrenalina.

Lo de la adrenalina es en todas, no simplemente en *performances* que puedan tener un componente más peligroso. La adrenalina es fundamental, supongo que eso también es lo que nos hace ser un poco adictos a la *performance*, debe haber ahí esa descarga de adrenalina que uno la necesita cada cierto tiempo. (Correa, 2012, 10m23s)

El azar y la improvisación surgen también como elementos de importancia durante el debate. Como se puede apreciar en esta parte del vídeo, Correa (2012) plantea, también, a través de su trabajo y en su testimonio, un *modus operandi* que rompe con la narrativa clásica del cine o la literatura, basándose fundamentalmente en aspectos relacionados con la improvisación.

El intentar contar algo... Pues para contar ya está la literatura o el cine. Es otra cosa, es otro mecanismo, es ese mecanismo de fluir, de que fluye a través de ti lo que tú eres, pero no estás narrando, no estás contando, o sea hay ciertas performances que pueden caer en una narración que yo creo que es contraproducente. (Correa, 2012, 6m40s)

Este tipo de “Acciones”, tradicionalmente asociadas al *happening*, como recordará Joaquín Ivars en el penúltimo capítulo de la serie, se fundamentan en la improvisación y el azar como factores cruciales en la pieza artística. Sin desviarse del horizonte primordial del capítulo, Santiago y Correa concluyen sus intervenciones hablando de la relación de continuidad y transformación que establecen entre su trabajo artístico y sus vidas personales. En este apartado se presenta la obra *Enchilados* (fig.32), de Nieves Correa.



(fig.32) Nieves Correa. *Enchilados*, 2013. Sevilla. (Archivo de la artista).

En la Obra de Nieves Correa, junto al artista Abel Loureda, se observa cómo los dos artistas, desnudos, uno frente al otro, repiten siempre la misma acción alternándose: primero uno de los artistas coloca una guindilla en alguna parte de su cuerpo y el otro la come sin utilizar las manos. Posteriormente le viste con alguna

de las prendas que están situadas en el suelo junto a ellos. Cuando terminan de vestirse el uno al otro comienzan una pelea que consiste en arrancarse entre sí las vestimentas.

6.1.5. Final del capítulo.

En este punto del vídeo, los artistas Isidoro Valcárcel Medina, Javier Codesal, Joaquín Ivars y Yolanda Pérez Herreras cerrarán el apartado resumiendo varias conclusiones en torno a lo que fuera el primer objeto de la investigación: la transformación de la conducta a través del arte de “Acción”.

Parece ser que existe un consenso claro entre los entrevistados; no es posible desvincular las particularidades de cada persona, las características concretas que conforman su identidad, del trabajo artístico que realizan. Valcárcel Medina, el primero en hablar, pone el ejemplo de una “Acción” que realizó en el MACBA en la que pinta un muro del museo con un pincel ultra fino del número ocho²⁶ (fig.33). Como el artista se caracteriza por ser una persona tranquila la “Acción” también lo es, y esta acaba reflejando varios aspectos de su personalidad.

²⁶ La cartela dice: "Muro pintado por el artista con pincel del número 8, entre los días 10 y 19 de septiembre de 2006". Resulta vano buscar algún dibujo o matiz de color en la pared blanca del Museo de arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en la que está colocada la cartela de la "obra" de Isidoro Valcárcel Medina. Sobre esta pared, aparentemente igual que sus vecinas, se han colgado las 12 serigrafías del gallego Reimundo Patiño; interesantes, pero ajenas por completo a la obra del incombustible artista murciano...Valcárcel Medina pidió cobrar los mismos honorarios que un pintor de paredes, a tanto la hora, y durante seis días se instaló en el museo y con un pincel pequeño, como de acuarela, fue pintando el muro. Fue, claro, un proceso lento y al final le pagaron 900 euros, más el hotel y las dietas, pero según los conservadores del museo es muy poco en relación a lo que cobran otros artistas conceptuales por enviar las instrucciones para que otros realicen sus ideas. "Quería hacer una crítica al museo, pero que no fuera escandalosa", explica el artista. "Así colaboro con el museo en algo útil y al mismo tiempo hay un cierto cuestionamiento. He pintado un muro como un pintor de brocha gorda con un pincel de brocha fina. Es una ironía fina, pienso. Y perecedera, por supuesto". Es un trabajo invisible, mudo, pero hay que reconocerle la potencia en su evocación de la nada. (Sierra, 2006)

El uno es uno y aquello que realiza, o sea, uno no se puede desvincular de la propia identidad. Entonces yo hago cosas así machaconas, lentas, pesadas, sencillamente porque me gusta ir despacio. Entonces digo: -bueno venga me pinto la pared y sea lo que Dios quiera. Evidentemente, si yo fuera una persona inquieta diría: -venga a ver, me cojo un rodillo que esto me lo ventilo yo esta mañana. Entonces, como no, me lo tomo con calma. Y eso conlleva cosas, es decir, te da tiempo por ejemplo a estar pensando en las musarañas mientras haces arte, por así decirlo, lo cual es muy gratificante, porque parece ser menos serio, pero resulta que es igualmente serio. Admitamos las influencias tanto psicológicas como ambientales en nuestra propia mente, pero hagámoslo con un relativismo, es decir, bueno sí, de acuerdo, me fastidia, pero es muy relativo esto. El poder de creatividad del ser humano es enorme, lo que pasa es que no lo cultivamos casi, pero saltaría por encima de muchísimas cosas. ¿Cuántas veces se dice eso de...? Esto es una de las cosas en las que yo no creo, vamos que yo no defiendo. ¡Es que cuanto peor lo pase el artista mejor se inspira! Bueno, vamos a ver, ¿y si lo pasa bien qué pasa? Seguro que él quiere pasarlo bien, lo que pasa es que, evidentemente, una situación coactiva, o sea, un drama, exagera todas las sensibilidades. (Valcárcel. 2012, 0m8s)



(fig.33) El País. Captura de pantalla de artículo digital sobre la obra *Muro ha sido pintado por el artista con pincel del número 8, entre los días 10 y 15 de septiembre de 2006*, de Isidoro Valcárcel Medina, 2006.

Se puede afirmar, por lo tanto, que se establece una relación directa de transformación entre la vida personal de los creadores y sus obras, y, además, se puede completar la afirmación resolviendo que esta relación de modificación es bidireccional, como indica Codesal (2014) en esta parte del capítulo. No solo se plantea la evidencia de que las singularidades de cada persona afecten al tipo de trabajo que realizan, también la realización misma de estos trabajos contribuye en la reconstrucción de la identidad y peculiaridades de la persona que los realiza. Para cerrar el tema, Ivars (2014) añade que esta retroalimentación es un proceso muy complejo y constante que se articula a partir de muchos elementos. Este es uno de los motivos por los que se decide no continuar la investigación en esta línea indagando en detalles más allá de las afirmaciones que aquí se exponen, ya que las posibilidades que entran en la ecuación a partir de aquí serían inabarcables.

Para finalizar el capítulo, se recoge una parte del testimonio de la artista Yolanda Pérez Herreras que sirve de cierre para el apartado y resume una idea que ayuda al espectador a reflexionar sobre la variedad de casos que acaba de ver en el capítulo. Pérez (2012) recordará, como se ha mostrado, que cada artista llega al arte de “Acción” desde un sitio distinto; Bellas Artes, el cine, la literatura, la medicina, un accidente aislado (el incendio que sufrió Ruben Santiago), etc. Al ser un tipo de arte que no depende de alguna técnica concreta, ni de ningún tipo de virtuosismo creativo, las posibilidades y las tipologías que surgen se multiplican enormemente. Pérez (2012) cierra el documental comentando que estos caminos son paralelos y no se contraponen entre sí. A partir de aquí, los siguientes capítulos de la serie irán abordando temas de debate en torno a las formas que puede adoptar el arte de “Acción”, repasando algunos de los temas más relevantes en este campo, mostrando ejemplos que ayudarán al espectador y a la investigación a construir un mapa complejo y completo de esta disciplina. Mientras Yolanda Pérez hace estos apuntes a modo de conclusiones se pueden ver distintas imágenes de carteles de festivales y encuentros de arte de “Acción” que han tenido lugar en España (fig.34).



(fig.34) Fotografía de artistas en La Muga Caula. Foto de Pietro Pellini. (Archivo del artista).

6.1.6. El cambio de rumbo en la investigación.

Este capítulo, como ya se ha explicado, trata de recoger brevemente las principales motivaciones con las que se inició la investigación en los primeros años. La comprobación de la hipótesis, frustrada debido a la escasez de herramientas técnicas y metodológicas que llevaran a resultados científicos, acabó derivando en una nueva línea de investigación que trata de resolver otro tipo de problemáticas de orden terminológico y estructural. Es este capítulo del documental el que acaba recogiendo los testimonios más relevantes de los artistas en relación a las primeras intenciones de la tesis. Debido a que a través de esta primera etapa se produjera el giro en la investigación, se dedica aquí un espacio para abordar algunos detalles de

este proceso, así como algunos ejemplos encontrados que dan cuenta del grado de implicación que los artistas pueden llegar a tener en este tipo de proyectos.

En primer lugar, se debe hacer una distinción clara entre lo que supone hablar de influencias entre cualquier aspecto de la vida privada del artista, en términos generales, y su trabajo, y plantear esta correlación directa entre aspectos determinados, y problemas personales concretos, y la obra. Como se verá a lo largo del capítulo, varios de los entrevistados sugieren haber tenido la intención de solucionar algún tipo de problema personal a través del arte de “Acción”, como si de una terapia se tratara. A otros, sin embargo, la realización de alguno de sus proyectos ha sido lo que le ha creado un problema personal posterior.

Como recuerda Rodríguez (s.f.), uno de los objetivos de las prácticas de “Acción” fue la de unir el arte con la vida, una premisa que trata de diluir las fronteras de la representación incluyendo elementos de la vida cotidiana en la creación artística y viceversa.

Una de las mayores aspiraciones de algunos artistas, especialmente durante el siglo XX, ha sido la posibilidad de unir el arte y la vida. Esta utopía artística pretende que la vida misma se impregne del impulso estético para que el campo del arte incluya la existencia cotidiana de los seres humanos. El arte acción es una tendencia del arte moderno del siglo XX que se propuso ampliar los horizontes de la experiencia estética más allá de los espacios especialmente dedicados al arte, como son los museos, galerías, salas de conciertos, cines, etcétera; así como borrar las fronteras marcadas entre las disciplinas artísticas (plástica, música, drama, medios audiovisuales,

etcétera). La finalidad del arte acción es comunicar la experiencia humana en toda su gama expresiva. (Rodríguez, s.f.)

Se ha hablado mucho sobre la relación arte/vida en el contexto del arte de “Acción” y la pretensión utópica de unir ambos conceptos. A pesar de que algunos sectores planteen también la disolución de los márgenes existentes entre las distintas disciplinas artísticas, el hecho en sí mismo de trasladar el arte a la vida cotidiana y viceversa se confronta al resto de disciplinas, como la pintura o las artes escénicas, en las que, generalmente, el marco o la escena, señala dónde y cuándo empieza y termina la representación de la realidad. A continuación, se exponen algunos ejemplos que marcaron el inicio de la investigación, y que se caracterizan por la total repercusión que tiene la obra de arte en la vida del artista y viceversa.

Antonio de la Rosa cuenta cómo, debido a la realización de su obra *2 Tetas, 1 Fracaso, Cicatrices 2005-2010*, el artista tuvo que sobrellevar durante cinco años un imprevisto que marcó por completo su vida personal. La “Acción” consistía en operarse quirúrgicamente implantándose pechos de silicona para pasear por Ciudad Juárez observando y registrando las diferentes reacciones de la gente. Debido a un fallo en la estimación del presupuesto, De la Rosa tuvo que llevar los implantes un total de cinco años hasta que contó con el dinero necesario para quitárselos. El artista tuvo que convivir con los senos artificiales mucho más de lo previsto, ya de vuelta en su vida cotidiana, enfrentándose a los consecuentes infortunios que pudieran darse. (De la Rosa, 2012)

Otro de los casos más llamativos que surgieron en este periodo de la investigación fue el del artista Carlos Pina. Pina (2012) cuenta en su entrevista que padece varias enfermedades mentales por las cuales está siendo medicado. En su testimonio queda

reflejado que tiene que tomar diariamente una triple medicación que le hace sentirse muy condicionado en su vida cotidiana. El artista realiza muchas de sus “Acciones” utilizando las cajas y prospectos de los antipsicóticos, antidepresivos y somníferos que va acumulando (figs.35 y 36).



(fig.35) Carlos Pina. *Via Crucis*, 2001. (Archivo del artista).



(fig.36) Carlos Pina. *Juegos de-construcción personal*, 2001. (Archivo del artista).

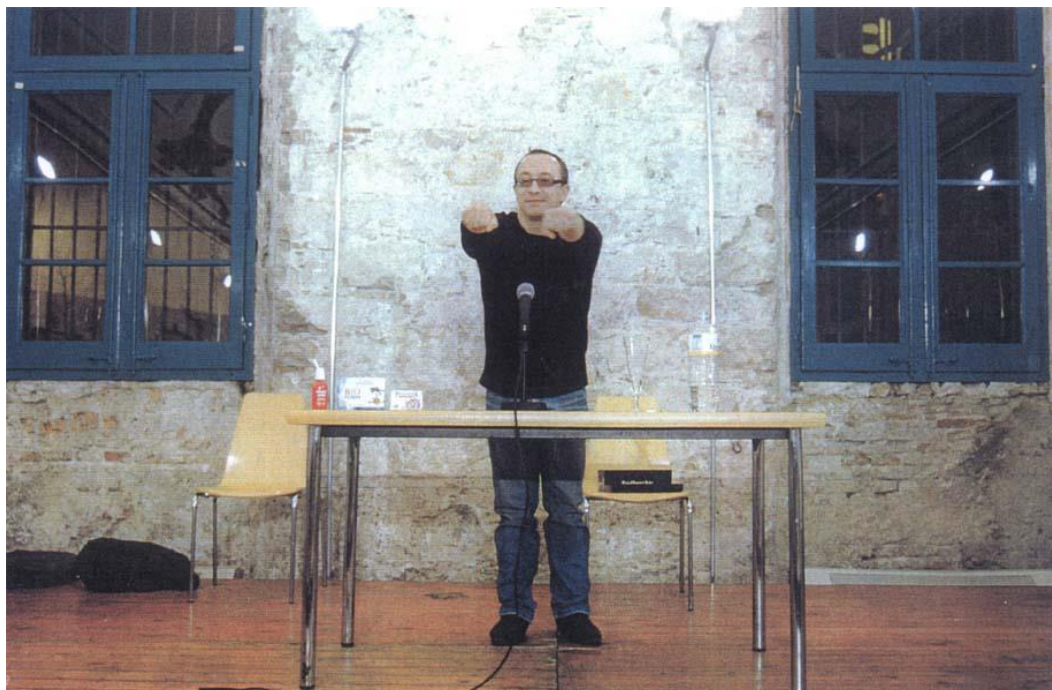
Una de las “Acciones” experimentales en las que Carlos Pina llega a sobrepasar los límites entre su obra y su salud física consistió en dejar de tomar de golpe todos los medicamentos de un día para otro. En *Síndrome de abstinencia*, la intención del artista era documentar por escrito la experiencia. La “Acción” duró dos días. Pina (2012) cuenta que en un principio todas las expectativas son buenas y que sintió un entusiasmo inicial motivador por el hecho de asumir esa decisión con valentía. Explica que cada situación le resulta agradable y única, y siente una gran euforia al compartir esta “Acción” con su mujer. Al segundo día su cuerpo no le permite continuar con la “Acción” debido a la fuerte dependencia física que tiene su cuerpo a los medicamentos. El artista enferma con fiebres y vómitos y se ve obligado a dar por finalizada la “Acción”.

16 de septiembre. Me despierto pronto, como siempre. Como cada vez que siento malestar en los últimos tiempos me vienen pensamientos de

autolesión, como si el malestar pudiera irse sangrando. Me siento irritado y agotado. Pienso en romper un cristal de un puñetazo para que se sepa lo mal que me encuentro. Decido abandonar bruscamente la medicación, consciente de que es solo un gesto para llamar la atención. Paso un día mucho mejor de lo habitual, lo siento como uno de los más felices en mucho tiempo, estoy risueño y alegre, más locuaz, con menos angustia. Sonrío, miro a mi mujer, levanto el puño y le digo: "venceremos". Nos reímos. Salimos. Compro un libro, "El siglo después de Béatrice" de Amin Maalouf. Cenamos fuera. Nos reímos. Tardo mucho en conciliar el sueño, ligero e intermitente. Duermo unas seis horas.

17 de septiembre. Después del sueño me levanto con mareo leve, que va en aumento. Estoy tumbado en una esterilla. Me duele todo. Sonrío, miro a mi mujer, levanto el puño y le digo: "venceremos". Nos reímos. Empieza el dolor de cabeza y las náuseas. Estoy tumbado en una esterilla. Me duele todo. Sonrío, miro a mi mujer, levanto el puño y le digo: "venceremos". Nos reímos. Ella me mira con preocupación. Vomito una y otra vez, ya no me queda nada por vomitar; tengo descomposición. Estoy tumbado en una esterilla. Me duele todo. Sonrío, miro a mi mujer, levanto el puño y le digo: "venceremos". Nos reímos. Ella me mira con cariño y preocupación. El dolor de cabeza se hace insoportable. Mi mujer llama a la psiquiatra. Ya no estoy siquiera irritado. Estoy tumbado en una esterilla. Me duele todo. Sonrío, miro a mi mujer, levanto el puño y le digo: "venceremos". Nos reímos. Ella me mira con cariño. Me sonrío. Las náuseas remiten, el dolor de cabeza sigue. Estoy tumbado en una esterilla. Ella me mira con amor. Sonrío, la miro, levanto el puño y le digo:

"venceremos". Ella sonríe, me mira, levanta el puño y me dice:
"venceremos". (Pina, 2000)



(fig.37) Carlos Pina. *Ya-no*. 2001 (Archivo del artista).

En otra de sus “Acciones”, titulada *Ya-no* (fig.37), el artista realiza un juego de azar en el que ingiere medicamentos psiquiátricos aleatoriamente en función de las decisiones que toma el público.

En un inicio resultaba interesante abordar casos concretos de artistas que hubiesen experimentado este tipo de cambios significativos en sus vidas a través de alguna o varias “Acciones”. Tras todo este planteamiento subyace un interés profundo hacia las motivaciones que sienten aquellos artistas capaces de involucrarse de tal manera en su trabajo. En este aspecto, en la clasificación que ofrece la presente tesis se rescata esta idea en la cual, según el tipo de implicación del artista, se plantearán diferentes tipologías del arte de “Acción”.

A pesar de rechazarse el enfoque de la primera línea de investigación, la nueva perspectiva desde la que se plantea este estudio surge de las primeras entrevistas realizadas. Es importante entender que este giro se produce a causa de una evolución en la investigación en lugar de plantearse como un punto y aparte. Muchos de los aspectos que son abordados después en el capítulo de la clasificación han ido apareciendo, de manera arbitraria, durante el desarrollo de la primera fase. Debido a este motivo se considera pertinente el presente seguimiento que se hace del documental como parte de la metodología del trabajo. Se ha visto cómo paralelamente al seguimiento del punto de interés inicial han ido emergiendo cuestiones de vital importancia para la segunda fase del trabajo. Se han ido viendo casos de tipos de “Acciones” artísticas que son realizadas fuera o dentro del marco institucional del arte, por ejemplo. También, distintas formas de arte “Acción” según el tipo de tratamiento audiovisual, etc. Todas estas variantes, que van apareciendo a lo largo del desarrollo del estudio de caso, terminan siendo ordenadas finalmente en el capítulo de la taxonomía, pero ahora interesa señalar los puntos que provocaron el cambio de objetivos en la tesis. La propia diversidad encontrada en los ejemplos que aportaban los artistas entrevistados generaba muchas dificultades para la identificación de patrones de comportamiento y constantes que ayudaran en el avance de la investigación, en su primera fase. Pero antes de poder abordar un tema como el propuesto inicialmente, se debía acotar el campo a estudiar, y solo este ejercicio comenzaba a plantearse como una nueva investigación.

En la primera fase del estudio, tras el análisis de varias entrevistas y ejemplos aportados por los artistas, se llegó rápidamente a dos conclusiones determinantes para el cambio de objeto en la investigación:

1. Problema contextual.

A pesar de que el tema podía ser abordado desde el prisma exclusivo del arte de “Acción”, la relación bidireccional de influencias que se pueden producir entre la vida privada de una persona y su trabajo se da en cualquier ámbito profesional.²⁷ En cuanto a acciones que transformen significativamente al artista, en la cotidianidad ya se dan casos muy importantes y numerosos como para que las “Acciones” artísticas gocen de algún tipo de privilegio especial. Por ejemplo, la muerte de un ser querido, el nacimiento de un hijo o un accidente de tráfico.

2. Imprecisión científica.

Suponiendo que el tema escogido fuese abordado únicamente desde la perspectiva del arte de “Acción”, y que se analizaran únicamente aquellos casos en los que el artista entrevistado haya experimentado cambios significativos a través del arte, la cantidad de tipologías y elementos influyentes hallados en el estudio de caso y el hecho de mediar con testimonios subjetivos generan un mapa impreciso que impide la obtención de conclusiones científicas.

²⁷ Evidentemente hay una relación muy grande entre mi vida personal y mi vida artística, ¡claro!, porque yo vivo de eso, porque es mi vida, simplemente. Pero no creo que la haya menos en la del vecino que es publicista, o la otra vecina que es actriz, no. Evidentemente su forma de trabajo o sus gustos sobre la vida les genera una vida, ¡claro!, entonces sí que es una forma de vida porque vives en ella, pero no especial. (Murciego, 2014)

La única conclusión que se obtiene tras estas afirmaciones es que, efectivamente, existe una innegable relación bidireccional entre el trabajo del artista y su vida personal. Pero más allá de la recolección de casos y anécdotas concretas no se pueden hallar descubrimientos rigurosos relevantes.

Como consecuencia del primer análisis realizado a través del estudio de campo se toma la decisión de abandonar el primer tema propuesto. Las entrevistas realizadas en esta fase y los ejemplos de las “Acciones” que estos artistas realizan serán, igualmente, objeto de observación y comparación en la segunda fase del estudio.

Como parte de la metodología, la primera parte del documental se utiliza para exponer las reflexiones más reveladoras de la fase inicial del trabajo, mostrando de este modo el giro que se produce en la investigación.

6.2. Capítulo 2: El cuerpo.

El segundo capítulo, titulado El cuerpo, recoge uno de los temas más tratados en la bibliografía relacionada con este tipo de prácticas. Como ya se ha explicado a lo largo del desarrollo de la investigación, ha habido hasta clasificaciones que sitúan al cuerpo del artista como eje central de los trabajos, utilizándose expresiones como *Body art* o arte del cuerpo para hacer referencia a toda una disciplina contenedora de diferentes géneros artísticos²⁸.

Este repaso del documental realiza un seguimiento del guion realizado y, aunque vayan apareciendo ejemplos claramente comparativos que fuerzan el diálogo entre los artistas, su cometido es el de abordar la arquitectura interna que sostiene el

²⁸ Véase supra, p.25.

trabajo audiovisual. Es en la taxonomía donde, a modo de conclusiones finales de la investigación, se reorganizarán en profundidad las distintas tipologías que van apareciendo en la obra audiovisual que aquí se analiza.



(fig.38) Elgatoconmoscas. *Desnudos*, 2008. Casa de Campo de Madrid. (Archivo del colectivo).

Este episodio comienza con la obra *Desnudos* (fig.38), del colectivo Elgatoconmoscas, que muestra a varios chicos del grupo, desnudos, siendo retratados por cinco prostitutas de La Casa de Campo de Madrid. Las mujeres reciben por cada dibujo una remuneración equivalente a lo que ellas suelen cobrar por sus servicios. A pesar de que el cuerpo desnudo sea un elemento esencial en la creación de esta obra, este se sitúa como parte de un relato más amplio, como indica Elgatoconmoscas (2014) en la entrevista. En la Historia del Arte podemos encontrar muchos ejemplos sobre artistas retratando a prostitutas, Manet/Olympia, Picasso/Las señoritas de Aviñón, etc. Las Guerrilla Girls publican en su web unos porcentajes desde 1989 que visibilizan claramente el papel en el que ha estado la

mujer en la Historia del Arte: Menos del 5% de los artistas en el Museo Metropolitano de Nueva York son mujeres, pero más del 85% de los desnudos son femeninos (Gerrilla Girls, 1989). Esta “Acción”, por tanto, es un ejercicio de cuestionamiento sobre las relaciones de poder en la Historia del Arte, en concreto de la pintura, y de los estereotipos de representación del cuerpo femenino y masculino. El grupo actuó de manera independiente, fuera del marco institucional o de programaciones culturales.

A continuación, aparece el artista Fernando Baena reforzando una de las ideas que también señala Elgatoconmoscas en su intervención: “El Body art es algo que ocurrió en aquella época, y habrá otras “Acciones” que se hagan sin utilizar el cuerpo funcionalmente que no podamos llamarlas Body art” (Baena. 2014, 4m17s).

En este momento se coloca una pieza de Baena titulada *Acción en i* (fig.39), en la que Baena, más que hacer una referencia al tema del cuerpo del artista en la “Acción” lo hace de su presencia. En el vídeo se observa cómo Fernando Baena aparece desapercibido entre un público que ha sido previamente convocado en una plaza de Sevilla. Muy lentamente va elevando la voz mientras se pasea sin llamar mucho la atención entre las personas que han acudido a la cita, y que están esperando que pase algo. La voz de Baena se eleva reproduciendo siempre un sonido ligero pronunciando la letra i de manera continuada. Poco a poco la gente se va dando cuenta de su presencia y acaba captando que él es el artista. Después, Baena comienza a andar consiguiendo que la masa de gente le siga, y los conduce a una librería de la ciudad. Allí termina la “Acción” con el artista introduciendo una página escrita en uno de los libros de la tienda.



(fig.39) Fernando Baena. *Acción en i*, 2012. Sevilla. (Archivo del artista).

A continuación, hace su primera aparición el artista Paco Nogales, cuya obra, en general, sí podría representar una de las tipologías del arte de “Acción” relacionadas al *Body art*, trabajando desde su propio cuerpo como centro protagónico de la “Acción”. En este tipo de piezas el cuerpo ya no es solo un elemento fundamental en la ecuación que construye la obra, también es eje y territorio sobre el que el artista trabaja, en este caso de manera poética, con una serie de elementos que siempre entran en relación directa con su cuerpo y los discursos que puedan generarse a través de este.

En 2008 Paco Nogales realiza la “Acción” *Llorar (Por mí, por lxs demás, con lxs demás)* (fig.40) en la sala *Off Limits* de Madrid. Nogales comienza la “Acción”, desnudo, repartiendo folios y pidiéndole al público que escriba palabras o experiencias sobre acontecimientos dolorosos que hayan vivido. Después de realizar una serie de acciones poéticas; como aplastar en el suelo con los pies unos tomates, a los que posteriormente añade azúcar y coloca unas tiritas, o realizarse estrangulaciones con una soga, el artista invita al público a participar en su

“Acción”. La idea es que con la utilización de unos platos de plástico, esponjas y agua realicen conjuntamente la representación de una llorera colectiva en forma de círculo. Para abordar el tema del condicionamiento social que sufre el hombre desde los estereotipos de la masculinidad, El artista realiza esta “Acción” en la que el claro protagonista es su propio cuerpo. Desde una óptica relacionada con las teorías de género, y desde su fisicidad, Nogales (2008) plantea cuestiones como el dolor, la identidad del hombre como constructo cultural o la amputación conceptual del cuerpo insensibilizado.²⁹ En este caso, el cuerpo del artista es el soporte de la “Acción” y su presencia es necesaria en la pieza constantemente.



(fig.40) Paco Nogales. *Llorar (Por mí, por lxs demás, con lxs demás)*, 2008. (Archivo del artista).

²⁹ Los hombres desde que nacemos soportamos la prohibición, el condicionamiento y el entrenamiento para no llorar. [...] Los hombres somos una pieza clave en la transmisión de la cultura de la organización social basada en la supremacía masculina y la anulación de la mujer. [...] La supremacía masculina, además de injusta y cruel para con las mujeres, lxs niñxs y para con otros seres vivos, requiere un precio a pagar que consiste en la autoamputación para desarrollar capacidades y mecanismos inherentes a la especie humana, vivir las emociones de todo orden y ser así seres humanos en plenitud. [...] Reflejó también la ruptura personal con la cadena del abuso y el enriquecedor ejercicio de la sanadora capacidad de llorar. (Nogales, 2008)

Después de enseñar un par de imágenes de la obra anterior en el documental, como ejemplo de lo que el artista está comentando, se expone una segunda pieza del artista para dar entender que se cumplen las mismas características en toda su obra, que su trabajo, en general, gira en torno a este tipo de planteamientos relacionados claramente con el cuerpo. En *Tóxico (reloaded)* (fig.41), el artista se desgarrar la ropa, sobre unos clavos -descalzo- se bebe cuatro botellas de vino tinto seguidas una detrás de otra, esnifa, fuma muchos cigarros de golpe a través de una pelota atada en la boca, se clava agujas por todo el cuerpo. Se vuelve a ver cómo el autor hace uso de su cuerpo en la obra desde el mayor protagonismo posible.



(fig.41) Paco Nogales. *Tóxico (reloaded)*, 2010. Barcelona. (Archivo del artista).

Después de Nogales, el testimonio de la artista Ana Matey viene a reafirmar la existencia de un tipo de arte de “Acción” plenamente corporal, en el que tensar los

límites del cuerpo se coloca como uno de los fundamentos de la obra. Matey (2011) explica:

Para mí, una “Acción” tiene que ser algo que pase una barrera mental o física para encontrarme con algo que no me encuentre de otra manera, o sea tiene que ser un reto, y no ponérmelo fácil, si no no me va a llevar a nada. Las cosas fáciles normalmente no te llevan a nada..., aunque esto parezca un poco religioso. Es una meditación. (Matey, 2011, 2m43s)

Como ejemplo, se puede ver un fragmento de su “Acción” *El recolector de plumas* (fig.42), en la que la artista pasa cinco horas derritiendo un bloque de hielo únicamente con su aliento.



(fig.42) Ana Matey. *El recolector de plumas*, 2008. Berlín. (Archivo de la artista).

En este punto, Dávila (2014), establece una distinción clara entre los conceptos de cuerpo -cuando conscientemente la obra tiene connotaciones corporales relacionadas con el *Body art*- y persona -cuando el artista o un tercero tiene que

estar presente durante el desarrollo de la “Acción” por algún motivo, pero cuyo cuerpo es solo un instrumento irrelevante para el entendimiento de la misma. En la obra *Ud. Forma parte de una obra de arte* (fig.43), Josechu Dávila contrata a unas estudiantes para que realicen la “Acción” en lugar de él. En este caso, ni el cuerpo ni la presencia del artista son necesarios para construir el sentido de la obra. Tampoco las personas a las que el artista delega el acto cumplen una función que vaya más allá del puro acto de ayudar al artista a repartir información. La “Acción” consiste en informar a los vecinos del Barrio de Salamanca de Madrid de que forman parte de una obra de arte. Las siete personas que contrata Dávila reparten unas notificaciones en todas y cada una de las viviendas que conforman este barrio, la única zona rectangular de Madrid. Esta zona fue elegida por el artista debido a que su proporción coincide con la del rectángulo áureo, el número ϕ .



(fig.43) Josechu Dávila. *Ud. Forma parte de una obra de arte*, 2004. Madrid. (Archivo del artista).

Después de mostrar un ejemplo de “Acción” delegada, en la que el artista actúa exclusivamente como diseñador del acto y el concepto de la obra -no se presenta como ejecutante de la pieza-, los siguientes artistas en aparecer plantean “Acciones” en las que sí tienen que ser ellos mismos los que realizan el acto, independientemente del grado de protagonismo que tenga el tema del cuerpo en la obra.

En 2007 Nuria Güell realiza su obra *Valor #1: La inculcación* (fig.44), en la que la artista se tatúa la frase “El día de mañana” en la planta del pie derecho. Güell divide el trabajo en dos partes; la primera consta de un vídeo que reproduce el momento en el que es tatuada, y la segunda recoge la documentación fotográfica del proceso de borrado de la frase a medida que pasa el tiempo. Esta desaparición se debe al desgaste de la piel que se produce, de manera más notable, en esta zona del cuerpo. En este caso, y de manera puntual, la artista utiliza su propio cuerpo físico como soporte de la “Acción”. En él sufre el correspondiente dolor (resistencia corporal) de hacerse un tatuaje en una de las zonas más sensibles del cuerpo. Con el paso del tiempo, y el desgaste que sufre el cuerpo, finalmente queda grabada en la piel solo la parte del tatuaje situada en el arco de la planta, quedando escrito “día de”. Güell (2017) explica que ese fue el inicio de sus proyectos de arte de “Acción”. Evidentemente, en este tipo de obra, de marcado carácter personal, se transformaría completamente el significado si la artista hubiese mandado a tatuar a otra persona.



(fig.44) Nuria Güell. *Valor #1: La inculcación*, 2007. (Archivo de la artista).

Ocurre lo mismo en la obra *Disputa entre artistas* (fig.45) del colectivo PAN que se muestra después. Ambos artistas mantienen una pelea de boxeo en un ring. En los descansos leen a sus autores favoritos y beben vino en lugar de agua. Al contrario que Nuria Güell, que también realiza proyectos delegando sus “Acciones” a terceras personas, la trayectoria de PAN (Alberto Chinchón y Miguel Palancares) está marcada por el trabajo que realizan ambos artistas en pareja, siendo esto uno de los elementos más característicos de su obra. Siempre salen ellos realizando las “Acciones” a dúo.



(fig.45) PAN. *Disputa entre artistas*, 2006. Madrid. (Archivo del colectivo).

Para finalizar, De la Rosa remarca la importancia de que en su obra *Love Real* (fig.46), pieza de vídeo que cierra este capítulo, tenga que ser él mismo quien realice la “Acción”. En el mencionado trabajo audiovisual, De la Rosa (2012) recibe el semen de cuatro hombres en la cara. El artista señala que en este caso no quería instrumentalizar a nadie ya que son situaciones que hasta para él son conflictivas.



(fig.46) Antonio de la Rosa. *Love R'eal*, 2002. (Archivo del artista).

6.3. Capítulo 3: El público.

El capítulo comienza con la obra del colectivo Democracia *No os dejéis consolar* (fig.47), en la cual el público asistente a un partido de fútbol se sitúa como protagonista de la “Acción”. España (2017) cuenta cómo, para cuestionar la idea misma de espectador y espectáculo, recurren en este proyecto a lo que para ellos es la expresión máxima del público movilizado: los ultras animando a su equipo. En este caso, los artistas llegan a un acuerdo con la organización que apoya al equipo F.C. Girondins de Burdeos, y la “Acción” consiste en que, durante un partido, este grupo de aficionados despliegue pancartas y *merchandaising* intervenido/creado por el colectivo. En estos carteles, bufandas y letreros se muestran frases revolucionarias extraídas de distintos contextos que van desde Lenin hasta el mayo del 68. También se ubicó en los alrededores del estadio una tienda con todo tipo de parafernalia futbolística, con el objetivo de recaudar fondos para distintos comedores sociales.



(fig.47) Democracia. *No os dejéis consolar*, 2009. Burdeos. (Archivo del colectivo).

El capítulo comienza estableciendo un fuerte contraste entre una obra en la que el público en masa protagoniza una obra de “Acción” debido a su enorme presencia y una pieza en la que el público remata el sentido de la “Acción” precisamente a través de su ausencia. En *Desaprovechamiento de espacio y tiempo expositivo* (fig.48), Josechu Dávila prepara todo un *cáterin* para recibir a un público que terminará no acudiendo a la inauguración de su exposición, en la que no hay absolutamente nada, tal y como se indica en su título. Dávila (2014) cuenta cómo esta acción por omisión acaba cerrando la pieza marcando enormemente su desenlace.



(fig.48) Josechu Dávila. *Desaprovechamiento de espacio y tiempo expositivo*, 2003. Madrid
(Archivo del artista).

En este punto, el artista establece una importante distinción entre lo que para él es el público físico que asiste en tiempo real a una “Acción” y el espectador atemporal de una obra. Esta diferenciación es remarcada después por Elgatoconmoscas (2014), que, sin hacer alusión directa a los términos utilizados por Dávila (público

y espectador), plantea las diferentes variantes del público en relación a la observación directa de la “Acción” y el acceso en diferido que puede darse a través de diferentes registros técnicos. Elgatoconmoscas (2014) plantea también que algunas “Acciones” son realizadas, debido a sus características, sin asistencia de público directo, y que lo que el artista muestra después son las estrategias que han sido llevadas a cabo durante el proceso de creación del proyecto. El artista menciona a Nuria Güell para hacer referencia a esta idea, que volverá a ser analizada en el capítulo dedicado a la documentación de las “Acciones”.

El colectivo aprovecha esta ocasión para hablar de su “Acción” *Botellón de Leche*. Los artistas aprovecharon un contexto muy concreto: la aprobación de una ordenanza de convivencia que, a propósito del fenómeno denominado botellón, prohibía la reunión de personas en espacios públicos sin especificar el número de personas. El miembro del colectivo, Guillermo García, intervendrá en este momento para hablar de las posibles variaciones que se producen en una pieza que se repite en distintos entornos con diferentes asistentes (fig.49).



(fig.49) Imagen de la entrevista a Elgatoconmoscas. 2014. (Archivo del autor de la tesis).

A continuación, en *Fucking (Botero)* (fig.50), el artista Carlos Felices se encarama a un pedestal que hay en mitad del Paseo de la Castellana de Madrid para realizar, simbólicamente, el acto sexual con la escultórica mujer que hay ahí tumbada, creada por artista colombiano Fernando Botero. Felices, con un pene de peluche gigantesco, aborda el trasero de la representada fémica al compás de un tema de blues reproducido en directo por un casete que ha llevado el artista. La “Acción” finaliza con una gran eyaculación ficticia que sale del miembro de peluche que porta el autor. El acto se realiza ante todo aquel pasa por allí. En este caso, el artista busca un efecto sorpresa gracias a la espontaneidad de su aparición. La policía termina acudiendo para hablar con Felices al finalizar el acto.



(fig.50) Carlos Felices. *Fucking (Botero)*, 2006. Madrid. (Archivo del artista).

Los prejuicios o el miedo a lo desconocido pueden ser grandes barreras que entorpecen el entendimiento o disfrute de una “Acción” por parte del espectador. Carlos Felices realiza su “Acción” en el espacio público y utiliza el sentido del humor para captar el interés de la gente.

Si no eres imprudente no disfrutas de este tipo de cosas, no puedes. No deja de ser otro problema igual que los prejuicios, o sea, si tú ya tienes un prejuicio hecho sobre algo directamente no puedes disfrutar de aquello que quieres ver. Yo creo que aquí estamos para disfrutar, no para estar cortándonos constantemente, que es lo que está ocurriendo. Muchísima gente cuando llega y está viendo una performance dice: ¡bah! Estos locos, el arte de mierda, pum, y se van. Pero si estás haciendo algo con sentido del humor, de alguna manera, se quedan simplemente para ver, porque les hace gracia. Entonces, esa barrera se rompe y, aunque a lo mejor no entiendan nada, han estado viendo lo que han estado viendo. (Felices, 2012, 3m48s)

Marcelino (2014) habla de las experiencias que tiene frente al público y de la influencia que puede ejercer este sobre las intenciones y modos de hacer de la artista en el momento de realizar la “Acción”. La autora valora las distintas reacciones que observa en el público y comenta que le resulta más interesante dirigirse a un público inexperto en este tipo de arte. En el ejemplo que se muestra de Marcelino, se pueden ver a varios artistas de arte de “Acción” entre el público. Esta cuestión será retomada en el capítulo 7, en el que se establece cierta crítica frente al hecho de realizar este tipo de trabajos frente a artistas y amigos del mismo ámbito.

En la “Acción” *La isla* (fig.51), Georgina Marcelino y Natacha Avelino despliegan dos rollos de papel color café y los rellenan completamente de palabras con unos carboncillos. Las artistas escriben un buen número de palabras; mar, tabú, tierra, economía, agua, gagá, colonia, leyenda, África, son algunos ejemplos. Después de cubrir completamente los trozos de papel, comienzan a soltar tierra entre los rollos

desplegados de papel creando lo que parece ser la forma de una isla e invitan al público a colaborar en la acción.



(fig.51) Georgina Marcelino y Natacha Avelino. *La isla*, 2010. Madrid. (Archivo de la artista).

Ahora, Antonio de la Rosa habla de su descontento con la barrera invisible que separa en muchos casos al artista del público, y comenta que lleva un tiempo planteando “Acciones” en las que el público es invitado a participar en la obra de un modo más activo. Como ejemplo se muestra la pieza *La retaguardia del arte* (fig.52), en la que, los asistentes convocados deben ir pasando de uno en uno para mirar un dibujo realizado por él: el famoso perro Snoopy de los dibujos animados enseñando el ano. La ilustración, a su vez, se encuentra “expuesta” en el interior del ano dilatado de una mujer, y para poder verla ha sido instalado un juego de lupas que amplían la imagen.



(fig.52) Antonio de la Rosa. *La retaguardia del arte*, 2017. Madrid. (Archivo del artista).

Carlos Llavata habla ahora de las conexiones que establece el espectador entre lo que ve y no conoce con lo que ha vivido:

A veces te ven hacer trabajos y la gente cuando has acabado dice: ¿Eres budista?, ¿tienes relación con el budismo?, ¿has practicado el boxeo?, y dices: pues no, no tiene nada que ver. Has montado tu esquema visual, has montado tu historia, has realizado la “Acción”. Y entonces la gente, a lo que vamos, intenta relacionar lo que no conoce con lo que ha vivido a ver si así encuentra la clave de lo que está pasando, de esta cosa que está haciendo este tío. (Llavata, 2011, 0m58s)



(fig.53) Carlos Llavata. *Untitled*, 2008. Madrid. (Archivo del artista).

En el año 2008 Carlos Llavata realiza una de sus características “Acciones” en la sala de arte Off Limits de Madrid, dentro del marco del festival AcciónMAD. La “Acción” se titula *Untitled* (fig.53). Después de tratar de meter unas monedas en una hucha con forma de conejo, con la dificultad de llevar puestos unos guantes de boxeo, el artista, con varios pegotes de papel de oro en la cara y un pito en la boca, pide al público que le eche alguna moneda en la hucha. Después, dispara con su escopeta a varias réplicas de cerámica con forma de conejo que están repartidas por la sala. Entre disparos, Llavata sopla por el cañón del arma provocando un ruido parecido al de un saxofón desafinado.

Llavata (2012) comenta que trata de llegar antes al lugar en el que va a realizar una “Acción” para ver si algo de lo que observa puede modificar su propuesta. También indica que trata de adaptarse al público asistente en el mismo momento en el que está realizando la pieza según la energía de la gente que sienta en cada situación, y en relación a la respuesta y recepción que observe en el espectador. Llavata (2012)

concluye afirmando que el público que asiste a ver arte de “Acción” tiene que ir allí a trabajar.

Después del vídeo de Carlos Lavata, Joaquín Ivars plantea una vuelta interesante en la cual el artista se sitúa como espectador del público. En este apartado se muestra la obra *Mi silencio y mi espacio* (fig.54), en la que Ivars se sitúa en mitad de una de las zonas comerciales más importantes de Osaka para repartir octavillas en blanco. Durante la reproducción del vídeo se coloca el siguiente testimonio del artista:

Siempre he sido mal espectador, soy bastante mal espectador, pero conseguí ser un buen espectador cuando yo hacía *performances*³⁰, porque entonces empecé a darme cuenta de qué le pasaba a la gente, o sea, yo me convertí en espectador de lo que hacía la gente. Era como si yo hiciera algo para poder observar a la gente. Eso sí que me pareció quizá de lo más interesante de las *performances*. (Ivars, 2014, 16m41s)



(fig.54) Joaquín Ivars. *Mi silencio y mi espacio*, 1994-98. Osaka. (Archivo del artista).

³⁰ Es conveniente señalar que en esta ocasión el artista utiliza la expresión “*performance*” para referirse a un tipo de “Acción” determinada, como él mismo aclara en el capítulo 7: Autocrítica y definición.

El artista como espectador del público. El desdoblamiento que propone Ivars plantea una mirada invertida dirigida hacia el que observa. ¿Existen “Acciones” en las que el público sea el ejecutante de la obra sin este saberlo?, ¿Hay distintos tipos de público?, ¿Hay artistas que realizan sus “Acciones” independientemente del tipo de público que haya, como si este no estuviera?, ¿Hay “Acciones” que funcionen en cualquier contexto y otras específicas para determinados momentos y lugares?, ¿Cómo mira el público cuando ve cosas que no hay que entender de manera narrativa, como explicaba Nieves Correa en la primera parte del documental? Este tipo de cuestiones relacionadas con el público comienza a sugerir un abanico de posibilidades dentro del mismo campo de estudio y acaban resolviéndose en el capítulo de la taxonomía.



(fig.55) *Ruben Santiago. Olympia, 2009. Élide/Madrid. (Archivo del artista).*

En este punto se muestra la obra *Olympia* (fig.55), de Ruben Santiago. Esta se plantea en el documental como un ejemplo en el que no hay existencia de público

que observe la “Acción” directamente. El día 12 de septiembre del 2009. Ruben Santiago encendió un cigarrillo cerca del templo de Hera, en Olympia, mediante un sistema de espejos con el que replicaba la ceremonia que, desde 1936, marca el inicio de los Juegos Olímpicos. Esta llama fue posteriormente transportada hasta Madrid en automóvil en un recorrido que atravesó ocho países en siete días. Durante este trayecto, el artista fumó de forma continuada, encendiendo cada nuevo cigarrillo con los restos del anterior, para así mantener encendido el fuego original. En el proceso se consumieron alrededor de 750 cigarrillos.

Una vez recorridos los 3.900 kilómetros que separan Olympia de Madrid, los rescoldos fueron de nuevo convertidos en llama y ubicados en un pebetero que constituye el elemento principal de la presentación pública del proyecto En Cadena. Esta exposición se inauguró en *Off Limits* el día 1 de octubre del 2009, un día antes de que el COI (Comité Olímpico Internacional) hiciese pública la sede elegida para acoger los juegos olímpicos del 2016, siendo Madrid una de las cuatro ciudades finalistas.

Santiago (2012) habla de que la asistencia de público directo en este tipo de trabajo puede llegar a ser hasta un impedimento.

Para cerrar el capítulo, el colectivo PAN (2017) plantea, como conclusión final, que el hecho de que haya público asistiendo a una obra no es una condición propia del arte de “Acción”, sino un factor circunstancial de cada obra. Y añaden que, de haber espectadores observando directamente la obra, estos podrán intervenir, en mayor o menor medida, o no en la propuesta del artista. El ejemplo que se coloca en este apartado del guion es la “Acción” del colectivo *Alterofobia* (fig.56). En ella, el público, enfadado, termina insultando a los artistas por haber realizado el trabajo

incluyendo la presencia de un perro. El impacto y desagrado que provocó el uso del animal en la “Acción”, comentan, fue inesperado (PAN, 2017). En esta obra, los dos integrantes del grupo comienzan leyendo los textos de unos libros que acabarán introduciendo en un saco de rejilla. La lectura se ve frustrada por una especie de mordazas sadomasoquistas que unen sus cabezas, y que les impide pronunciar bien las palabras. En la segunda parte de la “Acción” colocan el saco lleno de libros con un embutido entre sus cabezas y se enfrentan al perro antes mencionado (de raza pastor alemán) manteniendo una distancia prudencial. El animal, que llega hasta donde están ellos atravesando el público, está atado a una correa que lleva su adiestrador, quien parece controlar la situación.



(fig.56) PAN. *Alterofobia*, 2008. Madrid. (Archivo del colectivo).

El capítulo se acaba con la aparición de Yolanda Pérez Herreras, que cuenta una anécdota sobre cómo una de sus “Acciones” terminó, también, incomodando al público (Pérez, 2012). En este caso, la artista mira fijamente a los ojos de los

espectadores mientras chupa corazones de hielo con sabor a frutopía. Para cerrar este bloque y colocar los créditos, se muestra la obra *Perforkaraoke (Let's sing as we know how to sing)* (fig.57). En ella se muestra a Y. Pérez cantando en una tarima mientras va tirando los papeles de las letras de las canciones al público. El público canta y baila con ella las canciones. Se aprovecha un fragmento del vídeo cedido por la artista para finalizar el capítulo con el tema *Soy un truhán, soy un señor*, de Julio Iglesias, mientras aparecen los créditos.



(fig.57) Yolanda Pérez Herreras. *Perforkaraoke (Let's sing as we know how to sing)*, 2008.

Gerona. (Archivo de la artista).

6.4. Capítulo 4: El control.

Otro de los temas que acaban marcando diferencias fundamentales en las obras de arte de “Acción” es el control. En obras realizadas en la calle, donde el factor sorpresa y la imprevisibilidad pueden estar muy presentes, o en piezas de fuerte carácter espontáneo, la realización del acto puede estar caracterizada por cierto nivel de control para evitar posibles contraindicaciones que puedan pervertir el significado de la “Acción”. Pero, también, en ocasiones, un error circunstancial o una variación inesperada puede acabar convirtiéndose en un elemento fundamental que refuerce el lenguaje de la pieza. En este sentido los artistas se posicionarán de distintas maneras. Este capítulo muestra ejemplos de cómo el error, la improvisación, el control y el descontrol pueden abrir distintas líneas de trabajo en el arte de “Acción”. En este estudio se contemplan ejemplos de “Acciones” que integran la improvisación y la espontaneidad como elementos indispensables en su discurso conceptual y otros que siguen una estructura clara diseñada para controlar todo lo que pasa.

La cuarta parte de la serie documental comienza con la obra *Jugar es gratis* (fig.58), del colectivo Elenigmadelafruta. La “Acción” consiste en conseguir que mucha gente, de manera espontánea, juegue en la calle a saltar la comba. Los artistas comienzan jugando entre ellos y van provocando poco a poco a la gente para que se vaya uniendo. Cuando se crea una masa crítica suficiente, los artistas desaparecen dejando activada la “Acción”. A partir de entonces, el control de lo que ocurre cae en manos de la gente que, de manera arbitraria, ha ido uniéndose al juego. Elenigmadelafruta (2014) comenta que al trabajar en la calle es más fácil que las eventualidades lleguen a cambiar el rumbo de los acontecimientos. En este caso,

los artistas señalan que no podían controlar que el ejercicio que planteaban se acabara convirtiendo en un “jardín de infancia”, cuando su objetivo era que los adultos también se animaran a jugar, y que no solo los niños realizaran la “Acción”.



(fig.58) Elenigmadelafruta. *Jugar es gratis*, 2010. (Archivo del colectivo).

“Descontrol no significa error”, subraya PAN (2017). Varios artistas comentarán ahora que, en ocasiones, un cambio involuntario en la “Acción” producto del descontrol, o la aparición de alguna circunstancia imprevista, puede llegar a formar parte del acto enriqueciendo su sentido.

Tradicionalmente, muchas de las obras relacionadas con este tipo de prácticas se han caracterizado por rebasar ciertos límites o por poner en juego, precisamente, procesos que puedan ser accidentales y accidentados. En *Accionados* (fig.59), los artistas de PAN tratan de leer unos textos mientras respiran del interior de una bola de plástico situada entre ellos a través de unas máscaras. La “Acción” termina llevando al límite a ambos artistas, quienes tienen que dejar el acto debido al agotamiento y a la falta de oxígeno. Evidentemente, en este caso, los artistas han

tenido en cuenta que esto podía pasar, ya que están forzando conscientemente su resistencia física en esta situación.



(fig.59) PAN. *Accionados*, 2007. Madrid. (Archivo del colectivo).

Dávila (2014) aprovecha ahora para explicar la diferencia entre una idea y un concepto: “Una idea es una ocurrencia y un concepto es una idea desarrollada en su totalidad.” El artista aclara que al desarrollar el concepto de una obra de carácter aleatorio y espontáneo también se controlan previamente las intenciones de la pieza. Que la “Acción” cuente conceptualmente con dosis de azar e imprevisibilidad está pensado de antemano, y esto ha de responder a una serie de motivaciones y justificaciones artísticas. Distinto es a que ocurra algo inesperado en una pieza con una estructura fijada previamente. En este sentido, se pueden encontrar ejemplos de “Acciones” que fueron pensadas de una determinada manera y por circunstancias

ajenas al control del artista se producen variaciones modificando su sentido original. Que estos cambios mejoren o empeoren el resultado de la obra dependería de ciertas coherencias o incoherencias que se produjeran en relación al concepto desarrollado por el artista.

En este punto, Josechu Dávila habla de su trabajo *Proyecto para difundir el mensaje de una mujer anónima por medio de propuestas de arte* (fig.60).



(fig.60) Josechu Dávila. *Proyecto para difundir el mensaje de una mujer anónima por medio de propuestas de arte*, 2008-actualidad. (Archivo del artista).

El proyecto surgió del acto casual de localizar a una mujer en un patio de vecinos de un barrio de Madrid desde cuya ventana sale a dar un discurso diario para recriminar e iluminar al mundo. Estos discursos diarios (en verano, invierno, con lluvia o nieve) se estuvieron grabando desde el sábado 8 de marzo de 2008, hasta el domingo 10 de mayo de 2009, completando así el período de un año de duración que se marcó inicialmente para el proyecto.

Cada discurso, que durante 20/50 minutos espeta desde su ventana, muestra a una mujer culta e inteligente que lanza a un patio impersonal de vecinos sus -cargas de profundidad- en las que reflexiona sobre la vida, la sociedad, el ser humano y la soledad de éste. A la vez, va contando poco a poco su vida y cotidianidad con gran detalle, aunque curiosamente, lo que nunca dice es SU NOMBRE. La formalización artística del proyecto cumple los propios deseos de la interesada (que no tiene conocimiento alguno de las grabaciones y de este proyecto) en los que expresa con rotundidad que “MI MENSAJE TIENE QUE LLEGARLE A TODO EL MUNDO, NO SÈ CÓMO, PERO TIENE QUE LLEGARLES”. Así, el proyecto artístico consiste en difundir por medio de obras de arte, en diferentes lugares, países y circunstancias, el mensaje de esta mujer anónima, utilizando unas veces al lenguaje plástico, otras el religioso, musical, el literario, teatral, manifestaciones, etc.... o cualquier otro medio o soporte susceptible de utilidad para la creación de una obra de arte. (Dávila, 2008)

Dávila (2014), cuenta una anécdota muy ilustrativa relacionada con esta obra sobre cómo, a veces, por causas inesperadas, el devenir de los acontecimientos puede llevar a la pieza a un estado de surrealismo total. El artista quiso trasladar el mensaje de esta señora anónima desde su patio de vecinos hasta el lugar más importante de una ciudad: el ayuntamiento. En esta ocasión, el artista negocia con el Ayuntamiento de León para difundir el mensaje de la mujer desde el edificio a través de unos altavoces. Poco tiempo antes del evento, le comunican al artista que no se pueden colocar los altavoces tocando el edificio. El artista tiene que ingeniárselas de alguna manera para que desde la plaza el público entienda que el

sonido viene del ayuntamiento, y termina consiguiendo que los bomberos coloquen los altavoces a pocos centímetros de la fachada con una grúa (fig.61).



(fig.61) Josechu Dávila. *Proyecto para difundir el mensaje de una mujer anónima por medio de propuestas de arte*, 2008-actualidad. (Archivo del artista).

Después de la intervención de Josechu Dávila, Paco Nogales habla de su “Acción” *Rage Machinery* (fig.62), en la cual el artista se echa treinta litros de vino tinto en la cara. Portando un bozal lleno de agujas de punto en la boca, Nogales realiza esta “Acción” durante dos horas mientras va desgarrando su ropa con clavos.

La pérdida de control corporal que se da en “Acciones” que ponen al artista en situaciones límite, provoca que las reacciones y comportamientos no sean fingidos.



(fig.62) Paco Nogales. *Rage Machinery*, 2009. Open International Performance Art Festival.
Beijing, China. (Archivo del artista).

Nogales (2012) comenta que cuando está realizando una “Acción” se topa con aspectos físicos del acto, no ensayados, que le permiten no tener que actuar en absoluto.

El sufrimiento que estoy teniendo lo estoy teniendo realmente y lo muestro tal y como se está produciendo. [...] ¿Por qué ese momento de exigencia de perfección con lo que has pensado antes?, ¿no?, cuando lo que realmente es un momento de vida lo que está ocurriendo aquí y, en la vida, esos momentos están más que presentes. (Nogales, 2012, 8m37s)

Pérez (2012) comenta que en muchas ocasiones tiene que rehacer el guion original de las “Acciones”, y añade: “en una *performance* puede pasar cualquier cosa. Tú

puedes cambiar de opinión y el público también puede cambiar de opinión. Es que la ‘Acción’ es riesgo. Tú haces y los demás hacen.” (Pérez, 2012, 12m23s).

Cabe señalar en este punto que el nivel de control o descontrol en una “Acción” depende de los muchos factores que rodean a cada trabajo a nivel individual. Pero también, las elecciones que se toman y el tipo de “Acción” que se realiza están marcadas por los posicionamientos personales, políticos y artísticos de los artistas a nivel general. En este sentido, a continuación, se exponen dos puntos de vista claramente opuestos. Mientras que a Baena (2014) le interesa controlarlo todo al máximo en sus trabajos, Güell (2017) defiende la incertidumbre que se da en sus “Acciones”, afirmando que lo que más le atrae de este tipo de prácticas es, precisamente, “no controlar nada”. La artista explica que la realidad irrumpe por encima de lo que ella puede llegar a prever de manera anticipada.

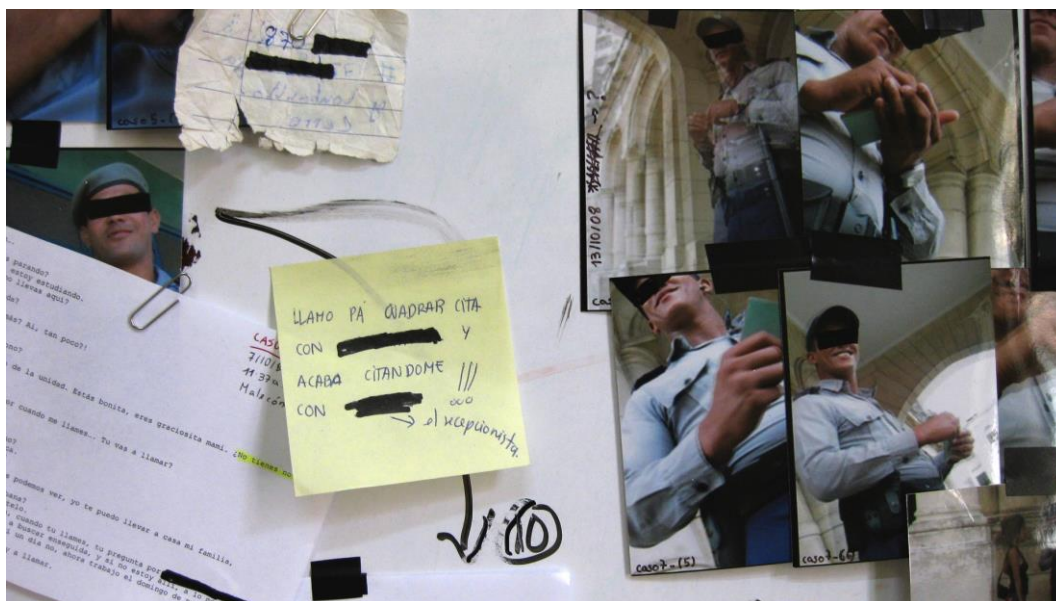
Para apoyar el discurso de ambos artistas se han seleccionado las obras *La confianza* (Baena) y *Aportación de agentes del orden* (Güell).

En *La confianza* (fig.63), Baena organiza un paseo por la calle dirigido por una persona ciega (Carlos Galindos), quién encabeza la marcha creando una fila con el público. Con los ojos vendados, los asistentes que quisieron participar en la “Acción” son guiados a ciegas, con los brazos en la espalda de la persona que tienen en frente. Fernando Baena se mantiene al margen de la acción vigilando que no ocurra ningún imprevisto desagradable, ya que existe cierto grado de peligrosidad debido a la existencia de coches en marcha.



(fig.63) Fernando Baena. *La confianza*, 2009. Madrid. (Archivo del artista).

En *Aportación de agentes del orden* (fig.64), la artista Nuria Güell propone una “Acción” artística como reacción pública ante el acoso que sufrió en Cuba por parte de varios agentes de policía. Güell se hace con material de espionaje para realizar toda una investigación policial que sitúa como objeto de análisis a los propios guardias, grabando cómo los hombres tratan de cortejarla en pleno ejercicio de sus funciones. Después de un tiempo, cita individualmente a dieciocho policías en la inauguración de una galería de arte. La obra expuesta en la sala es una pizarra que exhibe toda la información recogida en su investigación, dejando en evidencia a los hombres que trataban de ligar con ella, acción prohibida en el reglamento de los oficiales. En esta “Acción” Nuria Güell se expone valientemente a una situación arriesgada que podría haber supuesto un problema para ella. No obstante, la artista toma precauciones y no se presenta en su propia inauguración. En este caso, la no presencia de la autora es una medida de control necesaria para evitar conflictos.



(fig.64) Nuria Güell. *Aportación de agentes del orden*, 2009. La Habana. (Archivo de la artista).

El control y la improvisación en el arte de “Acción” son aspectos que pueden integrarse entre sí en una obra generando un discurso propio. El colectivo Cabello/Carceller trata de tensionar esta situación juntando los mundos de la filosofía y el rap, en su obra *Rapear filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe* (fig.65). Las artistas crean un concierto de rap a partir de la selección de unos textos de filosofía, y contratan a unos raperos que tienen que aprenderse, ensayar y cantar los textos. Cabello/Carceller (2016) comenta que los cantantes se encuentran en una situación compleja e incómoda, ya que la posibilidad de improvisación, tan característica del rap, queda limitada y atada por la interpretación de unos textos que han sido escritos por otras personas, y para otro formato distinto. “Performances/conciertos presentados en vivo los días 13 de mayo y 3 de junio de 2016 en la galería Elba Benítez de Madrid y el día 15 de octubre 2016 en Centre Pompidou de Málaga.” (Cabello/Carceller, 2016)



(fig.65) Cabello/Carceller. *Rapear filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*, 2016. Madrid.

(Archivo del colectivo).

Para finalizar el capítulo se presenta el testimonio de Carlos Llavata, que lleva el tema de la situación de control del artista a un terreno generalizado en función de la disposición natural que suele haber entre el público y el artista. Llavata (2011) explica que la frontalidad que separa al “*performer*” de los asistentes sitúa al artista en una posición de control sobre los demás. Llavata manifiesta que él, a nivel personal, va a acabar con eso (fig.66). El tema de la disposición entre la obra de “Acción” y el público será retomado en la clasificación desde una perspectiva exclusivamente relacionada a la colocación y recepción de la pieza en relación al público.



(fig.66) Carlos Llavata. El artista se levanta motivado, declarando sus intenciones de terminar con la frontalidad que se da entre el público y él. (Archivo del autor de la tesis).

La situación de control del performer; yo estoy aquí y vosotros estáis allí. ¡Eso se ha acabado! Eso yo lo voy a terminar completamente. Yo estoy aquí y vosotros estáis allí. Eso no puede ser. Estamos todos aquí. Yo aparezco y desaparezco. Yo estoy con vosotros, estoy entre vosotros, estoy al mismo nivel, estoy con vosotros. Estamos juntos, estamos juntos, y la *performance* se desarrolla como sea; con tiros, sin tiros..., pero estamos dentro de una coherencia de grupo y de actualidad, de contemporaneidad. Lo que no se puede hacer es salir ahí en plan... Muy patético, a no ser que sea alguien especializado en su trabajo que sea el patetismo, voy de patético, y que sea muy claro su discurso. Mata *performances*, en realidad. Son cosas tan puras, tan sesentas, tan buenos viejos trabajos lo que está también muchas veces presentando la gente, porque el trabajo de los sesenta todo era un lenguaje de ruptura con aquel momento, pero que hoy ya no es válido. (Llavata, 2011, 12m14s)

Después de la intervención de Llavata se muestra una de las piezas del autor para finalizar el capítulo. En *PASS – 24122005-RFDV/CLL41* (fig.67), Llavata comienza su “Acción” acudiendo a caballo a la sala donde está el público convocado. El artista está completamente desnudo cubierto de barro sobre el caballo, que también está embarrado. Llavata lleva su característica escopeta colgada a su espalda. Al llegar a la sala, le espera una rueda para hacer cerámica y un proyector que refleja imágenes de rostros. El artista se sube en la base que gira para moldear el barro hasta marearse, mientras se proyectan las fotos sobre su cuerpo. Después de caer al suelo, por haber perdido el equilibrio, da forma a un bloque de arcilla y, cuando termina, le pega un tiro con la escopeta.



(fig.67) Carlos Llavata. *PASS – 24122005-RFDV/CLL41*, 2008. Euskadi. (Archivo del artista).

Después de los créditos aparece, de manera excepcional, el artista Isidoro Valcárcel Medina (fig.68), que narra cómo llevo a juicio a los responsables de una galería por haberse dañado una de sus obras durante una exposición. La pieza expuesta, físicamente compuesta de cartón, fue dañada a causa de una gotera, y los

responsables del espacio, respaldados por los abogados de la empresa de seguros correspondiente, le ofrecieron al artista una cantidad económica X, además de la restauración total del objeto artístico. El artista optó por llevarlos a juicio alegando la imposibilidad de restauración de la obra debido al carácter conceptual de esta. El artista reclamó el cien por ciento del valor económico de la obra defendiendo que el cartón no podía ser restaurado porque había sufrido un daño conceptual. Esta pieza, que acabó convirtiéndose en una “Acción” artística nueva, supuso el primer precedente judicial de estas características en el país (Valcárcel, 2012). Con ayuda de su mujer, abogada en la defensa, consiguieron ganar el juicio en dos ocasiones, ya que los acusados reclamaron una segunda apertura del caso al no poder creer la deriva de los acontecimientos.

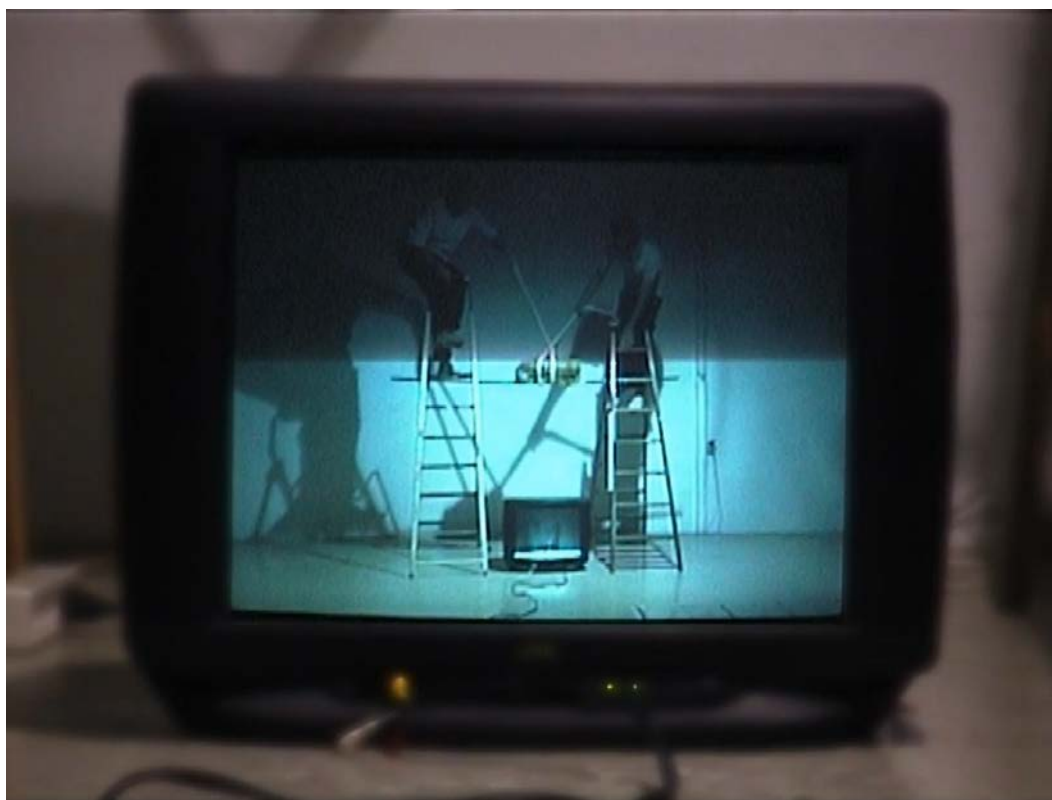


(fig.68) Imagen de la entrevista al artista Isidoro Valcárcel Medina. 2012. (Archivo del autor de la tesis).

6.5. Capítulo 5: Intervenir el tiempo.

Como explicaba Ivars en el primer episodio, su trayectoria artística aterriza en arte de “Acción”, después de haber investigado con la tridimensionalidad (el espacio) a través de la instalación, cuando sus proyectos artísticos empiezan a demandar la dimensión temporal. Una acción está atada siempre a una temporalidad y el arte de “Acción”, por lo tanto, aborda, pretendidamente y desde sus inicios históricos, este factor como uno de los ejes conceptuales más evidentes. Pero trabajar en el arte desde planteamientos creativos efímeros no condiciona particularmente a la durabilidad del acto ni a su repetibilidad. En este sentido, se observan muchos ejemplos extremadamente antagónicos.

El capítulo comienza con la obra *Interferencias* (fig.69), del colectivo PAN. En ella se observa cómo los dos integrantes del grupo cargan con una soga que lleva atada una piedra de gran tamaño. Subiéndose a unas escaleras logran situar la piedra por encima de un televisor que se encuentra en el suelo entre las dos escaleras. El televisor está reproduciendo a tiempo real la escena de ellos mismos subiéndose a la escalera. Los artistas sueltan la piedra sobre el televisor acabando con la reproducción en directo de la acción. Esta pieza, que sirve de apertura temática para el capítulo, representa la inmediatez que hay en este tipo de trabajos. La obra de arte existe solo cuando está sucediendo, todo lo que quede registrado a través de textos, testimonios, fotografías o vídeos, será documentación de la obra, no la obra en sí misma, a no ser que se trate de una vídeo-“Acción”.



(fig.69) PAN. *Interferencias*, 2009. Burgos. (Archivo del colectivo).

Después de ver este ejemplo, en el que la “Acción” es relativamente corta, PAN expone en su intervención que la durabilidad de sus trabajos se ha ido modificando con el tiempo, alargándose las piezas a medida que los artistas van construyendo discursos más complejos, en los que necesitan incluir más elementos.

A continuación, Cueto (2014), por su parte, hablará de la reivindicación que supone para ella la *performance* en tanto que implica una recuperación de la experiencia en el tiempo presente. En un contexto histórico en el que la tecnología y la digitalización permiten, de manera representativa, reproducir indefinidamente lo ocurrido, se reduce la atención sobre los acontecimientos reales e irrepetibles que nos rodean. Cueto (2014) reflexiona sobre el papel social y cultural que desempeña el arte de “Acción” en la actualidad. Un tiempo en el que las redes sociales y los

dispositivos tecnológicos acaban desviando la atención a un plano en el que, mediáticamente, se construye la ilusión de que el tiempo se puede conservar y repetir. La productividad económica y la publicidad responden a unas lógicas de consumo que también acaban influyendo en la consciencia que las personas tienen sobre el instante real. En este sentido, las obras de Cueto seleccionadas para este apartado, servirán de ejemplo para ilustrar estas ideas.

En la “Acción” *Para ser primero hay que respirar* (fig.70), Belén Cueto escribe en el suelo con hojas de publicidad la frase “antes éramos árboles”. La propaganda que utiliza para construir el enunciado es la que la artista había estado recibiendo en su buzón de correos desde que recibió la invitación para participar en el evento hasta el momento de realizar la obra. Después, Cueto reparte al público presente sobres con tierra y semillas de fruta, toda la que pudo consumir en el periodo de tiempo antes mencionado. La artista maneja en esta pieza el concepto del tiempo en varios niveles; el tiempo que tarda en realizar el acto en la plaza, el tiempo que transcurre recopilando publicidad y semillas, el tiempo remoto en el que los folios fueron árboles, y el tiempo que tardarían las semillas en convertirse en árboles.



(fig.70) Belén Cueto. *Para ser primero hay que respirar*, 2011. Sevilla. (Archivo de la artista).

Después de la visualización de esta “Acción” se muestra una serie de fotografías que ilustran otra obra de Cueto, en la que también hace un señalamiento directo al tema de la publicidad. En *Área de descanso* (fig.71) la artista reparte *flyers* publicitarios totalmente negros, sin información. También pega carteles negros en el metro y en espacios destinados a la publicidad.



(fig.71) Belén Cueto. *Área de descanso*, 1997. Hamburgo (Archivo del artista).

Otra manera de abordar la cuestión temporal en relación al arte de “Acción” es durante su preproducción. Beltrán (2012) comenta que es capaz de dedicarse a este tipo de arte, aun teniendo una vida personal muy ocupada, debido a que gran parte del trabajo lo realiza pensando, y que pensar puede hacerse en cualquier parte. Se ponen un par de ejemplos de su obra para ilustrar su intervención: *Castigos* y *18 Mujeres*.

En *Castigos* (fig.72) se puede ver como la artista reproduce el clásico castigo de colegio repitiendo por escrito, una y otra vez, la frase “Debo estar en mi sitio con el material cuando llegue el profe”.



(fig.72) Analía Beltrán. *Castigos*, 2006. Madrid. (Archivo de la artista).

En *18 Mujeres* (fig.73), Beltrán desgarra trozos de papel blanco de una pared mientras pronuncia en voz alta los nombres de las mujeres que han sido asesinadas en España en los primeros tres meses del 2007. Uno a uno va clavando los trozos arrancados en un tronco de árbol con un martillo. A medida que va rompiendo la

cartulina se va descubriendo una imagen del retrato de la artista con señales de haber sufrido maltrato.



(fig.73) Analía Beltrán. *18 mujeres*, 2007. Madrid. (Archivo de la artista).

Hasta este punto, para presentar el capítulo se han mostrado distintas visiones conceptuales relacionadas con el tema del tiempo en el arte de “Acción”. Pero en esta investigación se tratarán las distintas tipologías en función del análisis objetivo de los trabajos, siendo la durabilidad y la reproducibilidad de las “Acciones” los elementos que realmente marcarán diferencias claves en la clasificación de los trabajos.

Determinar la duración de una “Acción” puede ser muy sencillo o complejo. La línea que separa el trabajo artístico de la vida personal del creador puede ser más o menos gruesa, pudiendo llegar a ser imperceptible. En la “Acción” *Ayuda*

humanitaria (fig.74), por ejemplo, Nuria Güell se casa con un hombre cubano con el fin de conseguirle la nacionalidad española. A través de un concurso, tres jineteras eligen al cubano que escriba la carta más bonita del mundo. Güell (2017) explica que la continuidad del proyecto sobrepasa los límites temporales marcados por la duración del propio matrimonio. Realizar un trabajo artístico de estas características requiere un nivel de implicación personal tan grande que acaba formando parte del ámbito de la vida privada de la artista. A diferencia de otras “Acciones” que comienzan en una sala a una determinada hora y que acaban con un aplauso, en *Ayuda humanitaria* no se puede determinar exactamente la duración total de la obra. Podría decirse que esta pieza tiene una duración aproximada de 6 años de proyecto, más un número indefinido de años en los que la obra se activa intermitentemente fuera de la visibilidad pública.



(fig.74) Nuria Güell. *Ayuda humanitaria*, 2008-2013. (Archivo de la artista).

Sobre la reproducibilidad de las obras algunos artistas, como Fernando Baena, Josechu Dávila o el colectivo PAN, se muestran más reacios hacia el hecho de

repetir las “Acciones”. En este tramo del vídeo se critica la actitud del artista feriante³¹, que reproduce una y otra vez las mismas piezas en festivales y bienales de arte. Sin embargo, los colectivos Democracia y Elgatoconmoscas, a pesar de haber llevado a cabo trayectorias en las que mayoritariamente no se repiten sus “Acciones”, cuentan que, en ocasiones, sí hay proyectos repetibles que van dando continuidad al trabajo y construyendo nuevas versiones del mismo. Un ejemplo que ilustra muy bien este tema es la obra de Ivars *Mi silencio y mi espacio*³², que es realizada en Nueva York, Osaka, Madrid y Málaga.

Por su parte, Codesal (2014), ofrece una visión menos literal sobre la duración o repetición de las “Acciones”. El artista explica que este tipo de trabajo nunca acaba debido a que no existe una solidez real. En su intervención, Codesal hace alusión a la fragilidad del arte de “Acción”, que evoluciona y se relaciona constantemente con el artista que lo crea (Codesal, 2014). En este momento se muestran imágenes de la obra *Fábula a destiempo* (fig.75). En esta pieza de video, un acompañante intenta dar de comer a un enfermo terminal, pero su mano nunca llega al espacio del enfermo, pues los espacios y tiempos de ambos no se corresponden, ya que pertenecen a grabaciones independientes.

³¹ Expresión utilizada en este capítulo por el artista Josechu Dávila.

³² Véase supra, p.148.



(fig.75) Javier Codesal. *Fábula a destiempo*, 1996. (Archivo del artista).

Después del paréntesis que plantea Codesal, aparece Elgatoconmoscas con la versión realizada en Estambul de su obra *Tú me pegas; yo te pago* (fig.76). En esta “Acción” los artistas, con una venda en los ojos, incitan al público a que les peguen a cambio de dinero. Los miembros del colectivo llevan escrito en sus camisetas, en distintos idiomas, la frase: Tú me pegas; yo te pago. Elgatoconmoscas (2014), comenta que, aunque hayan repetido esta “Acción” en lugares diferentes, debido al cambio de contextos, nunca se reproduce la misma experiencia. Pero el grupo concluye afirmando que es la misma obra.



(fig.76) Elgatoconmoscas. *Tú me pegas; yo te pago*. 2009. Estambul. (Archivo del colectivo).

El episodio termina con dos “Acciones” de Josechu Dávila que se encuentran dentro del trabajo *Proyecto para difundir el mensaje de una mujer anónima*³³, que se activa intermitentemente desde el año 2008. Josechu Dávila ha difundido, por medio de obras de arte, el mensaje de una mujer anónima que, a diario, desde su ventana, gritaba hacia el patio de vecinos. Dávila, grabó durante un año a la señora. Tras 9 años de discursos diarios ininterrumpidos, a mediados de septiembre de 2009 la mujer desapareció. Se desconoce si fue por expulsión de la vivienda, enfermedad o muerte. En *Aniversario* (fig.77), el artista reproduce con unos altavoces las grabaciones del discurso de la señora en el mismo patio de vecinos. Dávila elige un fragmento grabado el 10 de mayo de 2008, fecha del aniversario de la primera vez que salió a su ventana en el año 2001. Así, desde el año 2011, todos los 10 de mayo suena esta misma grabación. Cada año vuelve a grabar este discurso directamente del sonido reproducido por los altavoces, volviéndolo a reproducir al año siguiente

³³ Véase supra, p.156.

con el ruido de fondo añadido, y así sucesivamente. En este caso, el mismo paso del tiempo, la acumulación y la repetición son utilizados como elementos plásticos de la obra.



(fig.77) Josechu Dávila. *Aniversario*, 2011-actualidad. Madrid. (Archivo del artista).

En Londres con un grupo punk (fig.78) es una variación del mismo proyecto en la que Dávila contrata a un grupo punk para realizar un concierto de una sola canción en un parque de Londres a partir de los mensajes de la señora anónima. El grupo que compuso el tema era *Short bus window licker*, y la “Acción” tuvo lugar durante la inauguración de la exposición *Off the street*, comisariada por Blanca de la Torre.



(fig.78) Josechu Dávila. *En Londres con un grupo punk*, 2009. Londres. (Archivo del artista).

6.6. Capítulo 6: Documentación.

El uso de cámaras fotográficas y de vídeo en las “Acciones” es cada vez más común debido a la democratización tecnológica y, además, la hegemonía de las redes sociales permite transmitir en tiempo real lo que está sucediendo. En la época actual, cualquiera puede aprender a manejar una cámara de vídeo o usar el teléfono móvil para documentar cualquier acción, y después subirla a internet. En este contexto es necesario revisar las premisas que giran en torno al arte de “Acción” en relación a su documentación.

Este capítulo comienza mostrando la obra *Teen Wolf Re-Fake* (fig.79) de Elenigmadelafruta. El Pera, uno de los miembros del colectivo, recrea la acción de la película *Teen Wolf* en la que el protagonista, un hombre lobo, se sube al techo de un autobús haciendo que surfea. El Pera lo hace sin focos, sin permiso, con una máscara de lobo y en un autobús público de Barcelona. El vídeo editado muestra el

acto con la misma música de la película y aunque el resultado cinematográfico esté muy lejos de su alcance no importa porque se trata de una “Acción” artística.



(fig.79) Elenigmadelafruta. *Teen Wolf Re-Fake*, 2010. Barcelona. (Archivo del colectivo).

Cabe destacar que los vídeos de Elenigmadelafruta siempre empiezan con unas animaciones de alta calidad, realizadas por ellos, para presentar las “Acciones” (fig.80). En este caso, la “Acción” es grabada con cámaras DV de uso doméstico y da testimonio de lo que sucedió en internet. El colectivo comenta que ellos tratan de documentar sus obras tratando con mucho cuidado que la cámara interfiera lo mínimo en el acto, ya que, según ellos: “simplemente el hecho de tener un cámara ya está diciendo muchas cosas” (Elenigmadelafruta, 2014).



(fig.80) Elenigmadelafruta. *Teen Wolf Re-Fake*, 2010. Barcelona. (Archivo del colectivo).

A continuación, De la Rosa (2012) indica que a él no le gusta exhibir la documentación de sus “Acciones” en galerías de arte. Piensa que el tipo de intensidad que busca precisamente a través de la “Acción” es difícilmente traducible al lenguaje audiovisual, y opina que se desvirtuaría la obra. De la Rosa recuerda su pieza de *Xubileo*³⁴, vídeo que da comienzo al primer capítulo del documental, y hace una distinción clave para la investigación. La pieza *Xubileo* es una video-“Acción” pensada y preparada para realizarse en este formato. El uso de una *steady cam*, que muestra un movimiento limpio del acto, y el plano secuencia que sigue al artista desde la catedral hasta el cuarto de baño aportan un significado a la “Acción”, reforzando la idea de continuidad, mostrando, sin cortes, que la hostia consagrada recibida directamente por el sacerdote es la que termina en el ano del compañero de De la Rosa, no otra. Al artista le interesa mostrar el acto real sin

³⁴ Véase supra, p.94.

montaje. Este no es un acto independiente del vídeo, el vídeo no es solamente una documentación; sin el vídeo no hay obra.

Por su parte, Cabello/Carceller (2016) explica en este punto que varias de sus piezas artísticas deambulan entre los límites de la “*performance*” y los límites del vídeo. Durante su intervención, se muestra la obra *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* (fig.81). En ella varias chicas representan una de las escenas del clásico *film* de Nicholas Ray. Las artistas señalan:

Lo que nos interesaba en estos trabajos era el análisis de la mirada y los discursos que impone sobre los cuerpos. Y cómo los cuerpos performativizan los géneros y las estrategias de poder que les son impuestos. Por eso, es importante qué movimientos hace la cámara a otro cuerpo, en otro contexto, con otra pobreza de medios, en otro lugar, hasta generar la extrañeza. (Cabello/Carceller, 2016, 12m10s).



(fig.81) Cabello/Carceller. *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, 2004. (Archivo del colectivo).

En este caso las artistas plantean claramente un juego de lenguajes entre la *performance* y el cine. La cámara no documenta; es un elemento más en la ecuación que forma el concepto de la pieza.

Más tarde, las artistas exponen que existe un cierto elitismo en la visión más purista que tienen algunos artistas, en la cual se plantea que la “Acción” ha de ser experimentada mientras sucede y que fuera de ella no hay más transcendencia. Cabello/Carceller cree que esta postura tiene una asociación directa con el clásico autor romántico y que la documentación y difusión de las obras sirve para amplificar los ecos de las obras (Cabello/Carceller, 2016).

La trayectoria de este colectivo está llena de guiños al cine y de recursos claramente relacionados con los modos de documentar las “Acciones” artísticas. Por ejemplo, en *Bollos*³⁵, obra que se retoma en este mismo capítulo, las artistas miran pretendidamente a la cámara, suponiendo esto un mensaje directo al espectador del vídeo. También, las autoras se encuentran situadas en los márgenes del encuadre del plano cortándoseles las caras, queriendo remarcar cuál es su posición. En este caso, que bajo la perspectiva de la presente investigación el ejemplo se identificará como vídeo-“Acción”, el acto de comer bollos y el correspondiente juego de palabras, siendo las artistas una pareja de lesbianas, supone el eje principal de la ecuación de la obra, pero los elementos videográficos empleados también están aportando información de interés para comprender mejor en la pieza. Este motivo hace que el trabajo se sitúe entre el marco de la video-creación y el del arte de “Acción” simultáneamente.

En el testimonio que se presenta después, Baena (2014) resalta la importancia de que la documentación de las “Acciones” también permita el posterior estudio y divulgación de los trabajos. El artista lleva años trabajando conjuntamente con la artista Marianela León, quién a través de la danza contemporánea trabaja con Baena en una serie de vídeos en los que unen danza y filmación como pilares fundamentales. En *Malas posturas* (fig.82), Baena, cámara en mano, sigue a la artista mientras se retuerce, se contorsiona, escala y se arrastra sobre edificios emblemáticos de Madrid como el Senado. La actividad que realiza Marianela es categorizada por la policía como “malas posturas”, y acaban prohibiéndole a los artistas continuar con su propuesta.

³⁵ Véase supra, p.104.



(fig.82) Fernando Baena y Marianela León. *Malas posturas*, 2010. Madrid. (Archivo del artista).

Las obras de Nuria Güell suelen durar varios meses o incluso años, tal y como se expone en el capítulo cuatro de la serie. Güell (2017) explica que tratar de recoger la información necesaria que documente este tipo de trabajos en una galería de arte supone en muchos casos un auténtico reto frustrado, ya que resulta complicado resumirlos y traducirlos a un lenguaje consumible por el público. La artista comenta que poco a poco ha ido dándose cuenta de que, en su caso, es muy importante documentarlo todo desde el principio hasta el final del proyecto (Güell, 2017). En su obra *La Feria de las flores* (fig.83) la artista consigue, a través del Museo de Antioquia, en Medellín, organizar unas visitas guiadas sobre la obra de Fernando Botero. La cita, corre a cargo de menores de edad que han sido explotadas sexualmente por mafias que vendieron su virginidad a turistas extranjeros. Estas niñas hablarán de los cuadros de Botero desde su propia perspectiva, exponiendo

críticas sobre las distintas imágenes sexualizadas que representan las pinturas y, en general, sobre la mirada hetero-patriarcal del artista hombre, que representa de un modo objetualizado a la mujer. En el vídeo que aporta la artista se puede ver cómo al final de la intervención las muchachas aprovechan para denunciar la trata de vírgenes que vive el país. Este caso supone un antes y un después en la obra de la artista en relación a la documentación de sus trabajos, ya que fue compilando toda la información desde el principio: las negociaciones con el museo y las entrevistas previas que realiza a las menores, además, claro está, de la “Acción” principal de las visitas guiadas. De este modo, cercano al lenguaje documental cinematográfico, la autora encuentra el método idóneo para contar después este tipo de proyectos (Güell, 2017).



(fig.83) Nuria Güell. *La Feria de las Flores*, 2015-2016. Medellín. (Archivo de la artista).

Del otro lado de la balanza se encuentran proyectos como el de *Ser y durar* (fig.84) del colectivo Democracia, cuyo lenguaje videográfico supone una búsqueda estética concreta que dota de significados a la “Acción”. Aquí la “Acción” consiste

en que un grupo de *parkour* recorra haciendo piruetas el cementerio civil de Madrid. Los planos del vídeo y la indumentaria de los chavales han sido adaptados al lenguaje que suelen ofrecer los vídeos de parkour, pero el despliegue técnico que Democracia alcanza está a una altura propia del cinematográfica profesional. En esta vídeo-“Acción”, la cámara vuelve a ir más allá de la mera documentación del acto. Sin embargo, en la obra *Il n'y a pas de spectateurs* (fig.85), el colectivo propone un vídeo que sí trata de ofrecer una visión cruda de lo que sucedió al realizar la “Acción”: un grupo de activistas que grita frases revolucionarias en contra del arte comercial a las puertas de la feria de arte Art Brussels. Las consignas que se abucheaban han sido recogidas de los manifiestos dadaísta y surrealista, así como slogans del Situacionismo y el Punk.



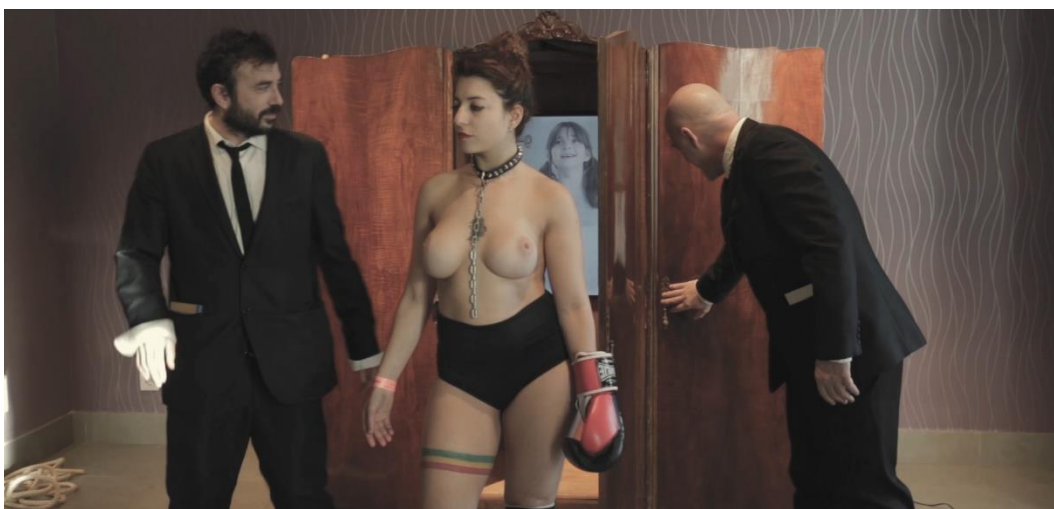
(fig.84) Democracia. *Ser y durar*, 2011. Madrid. (Archivo del colectivo).



(fig.85) Democracia. *Il n'y a pas de spectateurs*, 2010. Bruselas. (Archivo del colectivo).

Otra forma distinta de utilizar el vídeo en las “Acciones” es la que proponen Alberto Chinchón y Miguel Palancares (PAN) en su obra *Navis Vanitatum* (fig.86). Los artistas incrustan pequeñas piezas autónomas de video arte en la propia “Acción” para connotar lo que ocurre y contar cosas que de otra manera les sería imposible, por cuestiones formales, espaciales y temporales (PAN, 2017). Además, en este caso, los artistas documentan el acto con un total de seis cámaras. PAN (2017) cuenta que, ante la frustración de haber sido incapaces de reproducir fielmente lo ocurrido en “Acciones” pasadas, tratan de buscar el mayor número de puntos de vista en los vídeos que realizan. Así, comentan, encuentran un modo más acertado de abordar sus piezas. La duración total del vídeo que presentan coincide con el tiempo real que duró la “Acción”. En *Navis Vanitatum*, los artistas representan una obra, cercana al ámbito de las artes escénicas, en la que muestran diferentes acciones cargadas de sexo, violencia, surrealismo y ruido. Chinchón y Palancares, vestidos de cura y profesor, interactúan con una modelo frente al público, utilizando un armario por el que entran y salen, y hacen entrar y salir al público, a modo de

truco de magia revelado. La obra concluye con mucho escándalo y los artistas sacando el armario por la ventana a la calle. El vídeo mostrado en una pantalla de plasma dentro de la parte central del armario va evolucionando a medida que avanza la “Acción”. En él se muestra a una niña que comienza cantando y termina llorando. Esta pieza sirve de cierre del capítulo.



(fig.86) PAN. *Navis Vanitatum*, 2017. Madrid. (Archivo del colectivo).

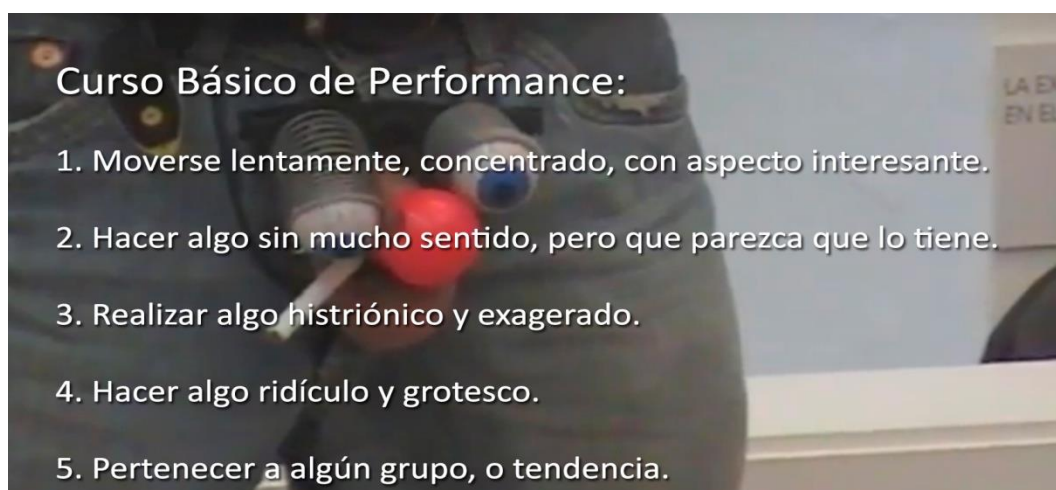
6.7. Capítulo 7: Autocrítica y definición.

Para abrir el séptimo capítulo se presenta un corte de la entrevista de Ivars en el que el artista sentencia que “aquí se viene ya llorando” (Ivars, 2014, 10m55s).

En el primer capítulo hizo su aparición Antonio de la Rosa destacando la importancia de dialogar con el propio contexto de las artes a través de la propia obra, o, al menos, de tener presente lo que está sucediendo en el entorno artístico más inmediato. El presente capítulo de la serie está destinado a la revisión y autocrítica de la escena general del arte de “Acción”. Como resultado colateral de este análisis, se terminan ofreciendo definiciones y aclaraciones formales que ayudan a ubicar el contexto de la investigación.

6.7.1. Vicios y clichés de la *performance*.

Carlos Felices es el encargado de abrir el debate del capítulo con su “Acción” *Curso básico de performance* (fig.87), en la que hace una parodia del género a través de la sobre-identificación formal de ciertos aspectos que se repiten en este tipo de prácticas. El artista muestra un gran sentido de honestidad y coherencia realizando su *performance* en un evento de arte de “Acción”, dirigiéndose a un público muy específico que puede reconocer la crítica. Felices identifica en su obra cinco puntos característicos que el artista considera desgastados y repetitivos. Punto por punto va representando cada cliché en su “Acción” como si de un esquema se tratase.



(fig.87) Carlos Felices. *Curso básico de performance*, 2007. Madrid. (Archivo del artista).

En este caso, Carlos Felices se refiere concretamente a la *performance* y a los grupos que se forman sobre todo en torno a esta tipología del arte de “Acción”. Como se verá en varias ocasiones a lo largo de este capítulo, se relaciona a este tipo de práctica con algunas expresiones propias de las artes escénicas, utilizándose términos como teatral, teatralizado, interpretación. Por ello han de entenderse las

críticas de Felices dentro de este marco, en el que, generalmente, la “Acción” es realizada frente a un público en alguna galería o centro de arte.

En este sentido, conviene mencionar un par de casos que no forman parte del estudio de caso, pero que refuerzan las ideas que plantea Felices. Ambos ejemplos se encuentran entre los límites del arte escénico y la *performance*.



(fig.88) Museo Coconut. *La performance de Emilio*, 2010.

Desde la ficción, los actores de la serie de televisión Museo Coconut (fig.88) también ponen en evidencia algunos de los vicios de los que habla Felices, ridiculizándolos. Los actores caricaturizan la *performance* en uno de sus capítulos³⁶, y el resultado es muy similar a la “Acción” propuesta por Carlos Felices. Los protagonistas se mofan de algunas de las cuestiones que señalan los

³⁶Museo Coconut 1x02 - La performance de Emilio. Canal de Youtube de Antena 3. <https://www.youtube.com/watch?v=FB2teLVOFxo>. Fecha de última visualización 12/08/2016.

artistas entrevistados en este documental: la “Acción” entendida como un reto personal, el desnudo, el sufrimiento o la representación teatral en la *performance*. El nivel de agudeza en la crítica que realizan los famosos actores de la serie televisiva se explica debido a que ellos mismos fueron estudiantes de la universidad de Bellas Artes de Cuenca, y conocen bien el marco que representan en la serie. Museo Coconut es, a grandes rasgos, una sátira del mundo del arte en general.

El grupo Los Torreznos, formado por Rafael Lamata y Jaime Vallaure, suele situarse formalmente en el limbo existente entre la *performance* y las artes escénicas, pero se podría decir que se identifican y realizan sus trabajos en contextos claramente relacionados con las artes de “Acción”.

No son actores, pero actúan en teatros desde hace más dos décadas.

Tampoco son pintores ni escultores ni fotógrafos ni videoartistas, pero sus obras se han visto en museos de varios países y se mostraron en la Bienal de Arte de Venecia de 2007. [...] se declaran abiertamente *performers*.

(Valdés, 2016)

Estos artistas diseñan concienzudamente la estructura de sus “Acciones” antes de realizarlas, e incluso tienen que ensayarlas para que, aunque haya cierto margen de improvisación, se mantengan en la línea que han planificado.



(fig.89) Los Torreznos. *El ABC de la performance*, 1995.

En el vídeo que titulan *El ABC de la performance* (fig.89), Los Torreznos repasan el abecedario desde la A a la Z revisando todo tipo de matices, clichés y particularidades relacionadas con el arte de la *performance*, estableciendo también una crítica similar a la realizada por los autores de Museo Coconut y Carlos Felices.

Volviendo al documental, los miembros del colectivo PAN (2017) intervienen para mostrar el interés que sienten hacia las artes escénicas. Explican que el arte de “Acción” es una disciplina que nace entre los límites de las artes plásticas y el arte escénico. Acto seguido, aparece Llavata (2011) para hacer una crítica a los artistas del entorno de la *performance* que hacen uso de la interpretación escénica en sus propuestas de un modo inexperto. Llavata pide que estudien y señala que se puede hacer uso de la interpretación actoral en el arte de “Acción”, pero que se ha de controlar perfectamente. También, señala algunos aspectos que considera atrasados

y demasiado complejos, como la desnudez y la encriptación excesiva de significados (Llavata, 2011).

Felices (2012) vuelve a intervenir ahora advirtiéndole que él mismo se ha visto envuelto en un circuito endogámico de amigos que favorece la creación de estos vicios que son criticados. El artista reniega de esta situación, pero se incluye en ella. Yolanda Pérez Herreras contestará a esta crítica defendiendo que es lógico que se den de manera natural este tipo de encuentros entre personas que realizan actividades similares. La artista pone de ejemplo el caso de un congreso de medicina para justificar su argumento, explicando que esto es algo normal que ocurre en cualquier ámbito (Pérez, 2012). A continuación, se muestra una obra de la artista en la que se puede apreciar el encuentro de muchos artistas relacionados con el arte de “Acción” entre el público.



(fig.90) Yolanda Pérez. *Celebration. Rebrith 1984-2014*, 2014. Belfast. (Archivo de la artista).

En la obra *Celebration. Rebrith 1984-2014* (fig.90), realizada en Belfast, Yolanda Pérez Herreras se sitúa frente al público en una mesa llena de vasos de plástico y

una cerveza negra. Bajo la mesa unas cuantas cajas de cerveza Guinness. La artista comienza cantando una canción romántica en inglés. Bebe su cerveza, brinda e invita a beber al público, ya que, como se indica en el título, se trata de una celebración. En un momento dado la artista llama a una persona por teléfono y hace una presentación en directo entre el público y la persona que se encuentra al teléfono. Después comienza a sonar una canción que repite la palabra *celebration*, y todos; el público y la artista, comienzan a bailar y a abrazarse.

6.7.2. De la representación a la transformación de la realidad.

Cabello/Carceller (2016) volverá a hacer referencia al tema anterior utilizando la expresión “gueto performativo”, del que no participaron, señalan. Sin embargo, las artistas sí se sienten representadas con este tipo de prácticas, que, como explican, fueron estrategias que adaptaron los colectivos feministas por ser una forma de arte nueva, sin carga histórica, que sirvió para liberar a los grupos oprimidos (Cabello/Carceller, 2016).

Aquí se comienzan a intercalar intervenciones de varios artistas que plantean que el arte de “Acción” puede ser también una herramienta de transformación con una proyección que va más allá del plano de la representación. Navarro (2017) habla del interés que siente por la “Acción” que produce efectos sobre una determinada realidad. Codesal (2014), por su parte, apunta al deseo de transformación, en general, de toda actividad humana, y se pronuncia como uno de los artistas que sigue creyendo en el arte como territorio para el cambio. Para finalizar este apartado, España (2017) señala lo que para él es la distinción más importante entre una *performance* teatralizada y una “Acción”: la capacidad para impactar en lo real.

En este punto, se coloca una pieza de Elgatoconmoscas en la que las distinciones entre realidad y ficción no quedan muy claras debido a que la propuesta es planteada en el espacio público, en un entorno cotidiano.

En una de las calles más comerciales de Madrid se propone un enfrentamiento físico entre dos miembros del grupo frente a la tienda de ropa moderna *Conflict* (fig.91). Ambos se aproximan vistiéndose exageradamente con muchas capas de ropa y comienzan una pelea pactada en la que no hay normas. Inmediatamente, los dependientes de la tienda se involucran en la pelea de forma agresiva tratando de evitar que los artistas continúen peleándose. Entre zarandeos e insultos por parte de los dependientes del comercio, los protagonistas siguen golpeándose entre ellos como si nunca hubiese intervenido nadie. La “Acción” finaliza exactamente igual que como estaba prevista; con los autores exhaustos desnudándose en la calle. Al final acude la policía y todo el proceso queda documentado.



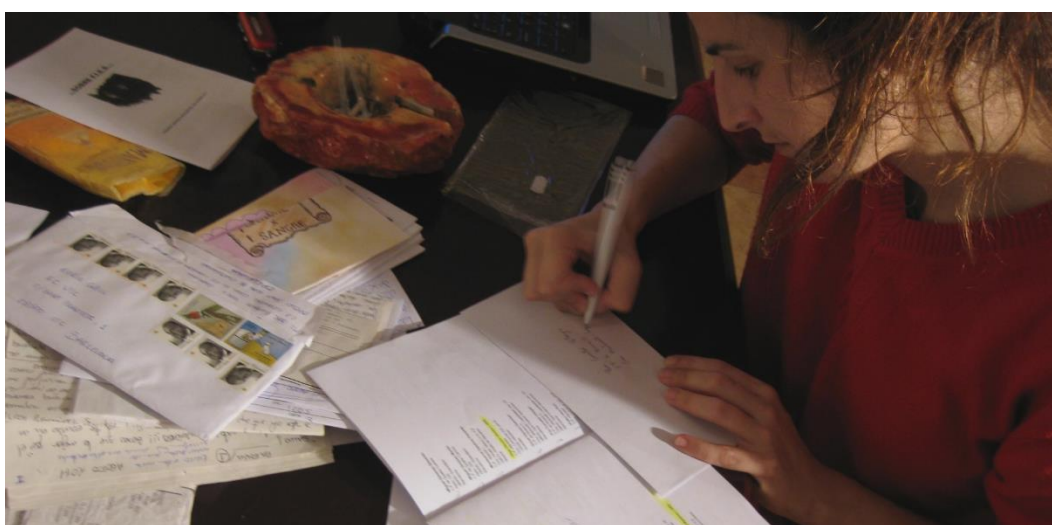
(fig.91) Elgatoconmoscas. *Conflict*, 2009. Madrid. (Archivo del colectivo).

Este ejemplo sirve para mostrar cómo una pieza de arte de “Acción” puede irrumpir en la cotidianidad produciendo efectos colaterales a los que se pretendían generar. Lo que en principio puede parecer una actuación teatral en la calle, se manifiesta con golpes, sangre y un conflicto, reales.

6.7.3. El artista activista político: profesión y efectividad.

En este bloque del documental se plantean varias cuestiones que sirven de reflexión sobre la capacidad real de transformar situaciones políticas relevantes y el papel que tienen los espacios profesionales del arte en relación a proyectos que van más allá de lo que se muestra en sus exposiciones.

En la obra *Aplicación legal desplazada* (fig.92) la artista Nuria Güell mantiene un intercambio de más de cien cartas con presos del régimen F.I.E.S. en las que les da la oportunidad de expresar lo que quieran y denunciar su situación. Güell, reenvía después una selección de este material a la segunda residencia del ministro de justicia que legalizó este programa de administración penitenciaria.



(fig.92) Nuria Güell. *Aplicación legal desplazada*, 2011-1012. España. (Archivo de la artista).

Este proyecto, que se desarrolla fuera de los marcos habituales del arte; entre los espacios privados de la artista y el ministro y el de la cárcel, ha sido expuesto en varias ocasiones después en ferias o galerías de arte. El colectivo Elgatoconmoscas (2014) comenta que esta adaptación expositiva que hace la artista exhibe una documentación de la estrategia que la artista ha llevado a cabo, y se cuestiona el papel que tiene la exposición sobre la obra. El grupo apunta que en estos espacios oficiales y protegidos del arte existen una serie de reglas de recepción y venta que terminan desvirtuando la “Acción”, que en sí misma, desde su origen, es planteada dentro de la contundencia real que viven los presos (Elgatoconmoscas, 2014).

Güell (2017) contesta a este planteamiento reconociendo sentirse incómoda con el modo en el que muestra este tipo de proyectos, pero asegura que lo expuesto no es la obra y mantiene que esto no le plantea ningún dilema ético, ya que tratar de vender sus creaciones es su trabajo, y lo reivindica como tal. La artista concluye diciendo que la solución es plantear la “Acción” previamente como una prioridad, evitando que el hecho de formalizar la pieza después, pensando en su venta, afecte al planteamiento inicial.

Después de este debate aparece Luis Navarro con una visión más radical, afirmando que ningún artista puede ser revolucionario debido a la desactivación de sus actos reivindicativos al ubicarse en el ámbito de lo artístico (Navarro, 2017).

A continuación, Joaquín Ivars hace una serie de reflexiones críticas con determinados movimientos artísticos que fueron sacralizados, como el Apropiacionismo o la desmaterialización del arte, que prometían escapar del capitalismo y acabaron formando parte, igualmente, de las distintas operaciones de

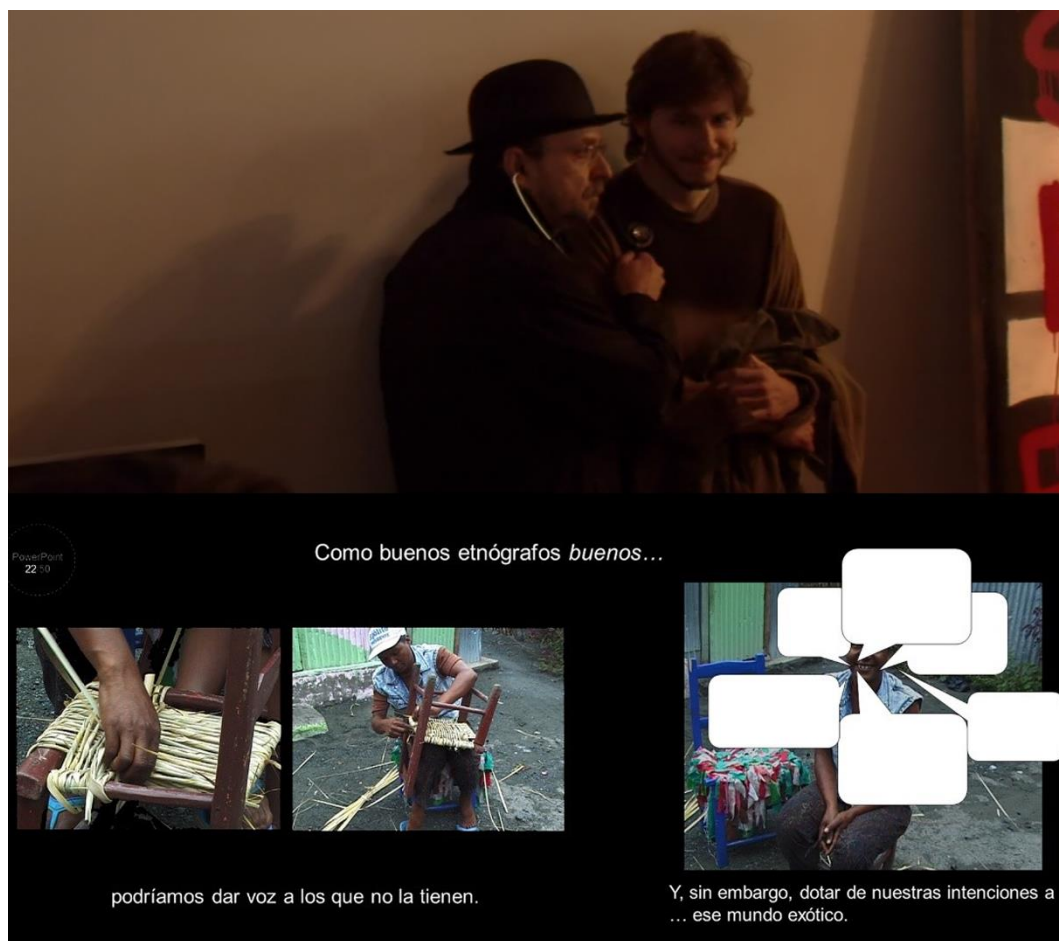
mercado. Ivars advierte que también se está sacralizando ahora la “Acción” e invita a pensar en nuevas ofertas de pensamiento (Ivars, 2014).

En muchos casos está pasando con la “Acción” lo que estaba pasando con la pintura; hay gente que ha sacralizado la pintura, y sigue sacralizando la pintura, y ahora yo veo a gente que está sacralizando la “Acción”, y a mí me parece que eso no sirve, porque entonces dejan de convertirse en herramientas para pasar a ser esencias. Entonces entramos en batallas, diríamos, que son falsas, o cuanto menos son triviales. Como pasó, abstracción/figuración. ¡Unas guerras, unos líos! Lo inmaterial del arte nos iba a evitar el capitalismo, el apropiacionismo también nos iba a evitar el capitalismo. ¿En qué ha quedado todo eso? ¿En qué ha quedado todo eso? Terminan siendo operaciones del mercado de una manera o de otra. Y además, ¿por qué? Porque de pronto se da con el ¡Eureka! La apropiación, ¡jala!, todo el mundo apropiacionista. No lo entiendo. De verdad que yo no lo entiendo. ¿Y ya no hay más?, o sea, ¿ya solo miro a través de los ojos de la apropiación, o del contexto, o de la solidaridad artística activista, o como queramos llamarla?

Joaquín Ivars. (Ivars, 2014, 20m59s)

En su obra *Power Point* (fig.93) Ivars realiza un ejercicio crítico sobre la exposición *Interacciones electorales*, en la que él mismo participa. En ella se presentaban varias piezas de carácter político con motivo de las elecciones generales de 2008. El artista comienza la “Acción” gritando como una gallina “*Power Point*” por toda la sala mientras va escuchando el corazón de los asistentes con un estetoscopio. Después de un rato, invita al público a ver un vídeo en formato *Power Point*. Este ofrece una presentación que critica varios aspectos relacionados con el arte político

y cuestiona las capacidades del arte para abordar ciertos temas. En un grupo de diapositivas, por ejemplo, se critica el ingenio paternalista e ingenuo de pretender darle voz a los que no la tienen a través del arte, además de dotar de intenciones propias sus mensajes. Ivars, en todo momento, se incluye dentro de la crítica hablando siempre en primera persona y mostrando sus propias obras, o “ingenios” creativos.



(fig.93) Joaquín Ivars. *Power Point*, 2008. Madrid. (Archivo del artista).

La presentación acaba con una diapositiva en la que la marca Microsoft resalta sobre la imagen de cierre a modo de firma, resaltando la idea de que hasta la crítica

se ha planteado utilizando las mismas herramientas del sistema (informático), algo que también cuestiona Ivars en su intervención.

Joaquín Ivars cierra el bloque junto a Josechu Dávila. Por su parte, Ivars (2014) acaba su aportación diciendo que el arte puede servir para ampliar la mirada y hacer funcionar cosas que aparentemente no tienen nada que ver. Dávila (2017), por el contrario, señala que el gran poder del arte es que no sirva para nada, y hace una reflexión diferenciando los conceptos de idea y soporte.

6.7.4. Definición.

En esta sección del documental se subrayan ideas y matices sobre la necesidad de definir o no el arte de “Acción”. Los artistas, a través de sus aportaciones, van tejiendo una serie de discursos que acercan al espectador a una visión teórica de este tipo de práctica artística. No obstante, aunque el documental ofrezca una determinada descripción general de las artes de “Acción”, al comienzo de la tesis escrita y en el capítulo de conclusiones se expone claramente la descripción y posicionamiento concreto de la investigación.

Nogales (2012) introduce el debate haciendo una aclaración previa: preguntarse qué abarca un ámbito y dónde están sus límites es propio de cualquier disciplina, como la de la pedagogía, ejemplifica.

El colectivo Cabello/Carceller (2016) advierte que este tipo de propuestas artísticas surgen precisamente para romper las disciplinas. Pero admiten que, desde una perspectiva teórica, establecer clasificaciones ayuda en la identificación de matices, y sugieren que ha de hacerse con aspectos verdaderamente relevantes para el estudio, y no en relación a detalles superfluos. Las artistas establecen una analogía

con el ámbito de la pintura y ponen como ejemplo una hipotética clasificación en la cual se diferenciarían cuadros por el uso o no de grapas, por el tipo de soporte, etc. (Cabello/Carceller, 2016).

Una vez introducido el tema con estas primeras advertencias, se coloca en este punto el discurso de Javier Codesal, que ofrecerá un análisis de determinadas características del arte de “Acción”, pero aplicadas al ámbito de la fotografía y la pintura.



(fig.94) Javier Codesal. *Estudio*, 2002. (Archivo del artista).

Durante su explicación se pueden ver unas imágenes de su obra titulada *Estudio* (fig.94). En ella se plantea una “Acción” en la que dos artistas se sirven mutuamente de modelo mientras cada uno dibuja el cuerpo del otro. La acción transcurre sin interrupción durante los 55’55” que dura el vídeo.

Para comenzar una discusión sobre los límites asociados a la definición del arte de “Acción” se muestran las ideas más contradictorias encontradas durante el estudio.

También se presenta una vídeo-“Acción” de Javier Codesal titulada *Estancia en las tumbas* (fig.95), en la que se puede ver al artista fotografiando tumbas de niños. Esta obra es una de las más controvertidas en el documental por utilizarse como ejemplo de arte de “Acción”, puesto que, aun siendo una propuesta sencilla, rompe con todos los esquemas formales relacionados con este tipo de arte. En este caso, Javier Codesal identifica intencionadamente esta pieza con el arte de “Acción”, y explica en su entrevista los motivos.



(fig.95) Javier Codesal. *Estancia en las tumbas*, 2003. (Archivo del artista).

Toda intervención artística es una acción. Dibujar es una acción, yo el dibujo lo entiendo más desde ese tipo de cosas que afectan al cuerpo y al espacio, y por lo tanto estamos en ese juego, que, desde el punto de vista de lo descriptivo del dibujo, del objeto que se genera visual, etc., etc. Me parece que, en mis dibujos por lo menos, hasta el día de hoy, puede mucho más todo esto que tiene que ver con la actitud corporal, con la administración del tiempo, con la presión, con el desplazamiento, en fin, con elementos

contextuales, como la luz que hay cuando dibujas, o la no luz, con abrir o cerrar los ojos, etc., etc. Yo creo que todo eso si no es directamente arte de “Acción” está influido por esa cultura y por esa forma de hacer de los artistas, que tiene una tradición muy larga. Yo siempre tengo la impresión de que cuando soportas la cámara estás actuando, evidentemente lo estás haciendo. Cuando le dices a la gente..., diríamos, casi todo nuestro trabajo es un trabajo de actitudes, y cuanto más utilizas la tecnología como intermediario las actitudes aparecen más sueltas, porque en el fondo la máquina hace más de lo que antes había que hacer pintando. Ahora pinta la cámara, y eso lo que hace es dejar más al desnudo las otras cosas, lo que la cámara demanda; que la coloques en un sitio, que elijas el encuadre, que decidas los tiempos, que decidas los momentos, que decidas a qué distancia a la que se coloca el otro. Toda esa interacción es acción. (Codesal, 2014, 0m58s).

Codesal (2014) pone de manifiesto la intención que tiene de colocar como prioridad en su obra el acto de fotografiar o dibujar, la acción, ante el objeto visual resultante de esta. Es decir, el artista no está afirmando que el hecho en sí de dibujar o fotografiar, en general y por cualquiera, pueda ser denominado arte de “Acción”, sino que el enfoque y la intencionalidad que él particularmente proyecta en su trabajo bebe de la cultura de las artes de “Acción”, y, por lo tanto, esto hace que la obra sea entendida desde esa perspectiva pretendidamente buscada. Por ello, es importante destacar la importancia que tiene el hecho de que en el vídeo anterior se observe al autor tumbándose en el suelo o arrodillándose para realizar los distintos encuadres de las fotografías. Al artista le interesa, precisamente, llamar la atención de este acto; de lo que ocurre en su cuerpo; de las poses, al fotografiar las tumbas

de sus padres, y esto coincide con la definición de arte de “Acción” que se persigue en esta investigación, que fundamenta su posicionamiento en base a prioridades de este tipo. Bajo el punto de vista de este estudio, una “Acción” puede realizarse a través de cualquier tipo de acto, incluso pintar o fotografiar, siempre y cuando en su desarrollo el proceso de pintar o fotografiar se centre en este tipo de actitudes y no en los resultados estéticos u objetuales.

Por otra parte, la pieza *Estancia en las tumbas* se identificará bajo el término vídeo-“Acción” debido a que la cámara, la que graba el vídeo, no solo registra la “Acción”, sino que, en este caso, le aporta un significado relevante a la obra; es una cámara que apunta a una persona que apunta con otra cámara. En el vídeo también se incluyen las fotografías de las tumbas y las flores que realiza el artista, por lo que en el montaje se pueden observar intenciones que van más allá de la mera documentación de la “Acción”. Cabe recordar que la formación e intereses de Javier Codesal siempre han estado relacionados al ámbito audiovisual y el vídeo-arte es uno de los soportes que suele utilizar.

El ejemplo de Javier Codesal es un caso excepcional, y se presenta en esta parte del documental para generar un choque rupturista drástico con las apreciaciones formales que se suelen tener del arte de “Acción”. Entonces, ¿qué es el arte de “Acción”? Según Codesal, todo lo que tenga que ver con los comportamientos y el rito (Codesal, 2014).

De la Rosa (2012) recuerda que llega al arte de “Acción” debido al rechazo que siente al hecho de producir obras de arte objetuales centradas en alguna habilidad técnica.

Una de las características generales que se identifican como valor esencial en el arte de “Acción” es la fugacidad. El eje central de la propuesta artística ya no depende de la creación de un objeto duradero y comercializable, realizado a partir de procedimientos técnicos especializados como la pintura, la escultura, etc.

El arte efímero como categoría del arte contemporáneo surge a mediados del siglo XX como un modo de cuestionar y poner en tensión prácticas y concepciones propias del mundo capitalista. [...] el objeto artístico se “desmaterializó” convirtiéndose “idea” y el “arte” salió a la calle o a la naturaleza configurándose como “arte de acción” creando experiencias efímeras e irrepetibles, entre muchas otras propuestas. (Lanza y López, 2014)

Existen ejemplos de “Acciones” que sí son realizadas en consonancia con algún tipo de habilidad técnica, y también hay muchas otras en las que se utilizan objetos que después son expuestos en otras exposiciones y vendidos en ferias o galerías de arte. La definición del arte de “Acción” que se propone en el presente trabajo³⁷ se enfrenta a la extensa complejidad que rodea a esta disciplina en la actualidad y sugiere un enunciado de carácter general y flexible en el que puedan incluirse todo tipo de subgéneros. Esta fórmula ha sido creada para adaptarse a los ejemplos y tipologías que se extraen del estudio de caso. En ella se establece una primera acotación que focaliza la atención exclusivamente en las artes visuales. De este modo se descartan aquellas propuestas pertenecientes a otros ámbitos artísticos similares que pudieran llevar a confusión, como por ejemplo algunas propuestas de

³⁷ En la presente investigación se define como disciplina del arte de “Acción” al conjunto de obras artísticas, pertenecientes al ámbito de las artes visuales, cuyo eje central o prioridad recae en la realización de un acto.

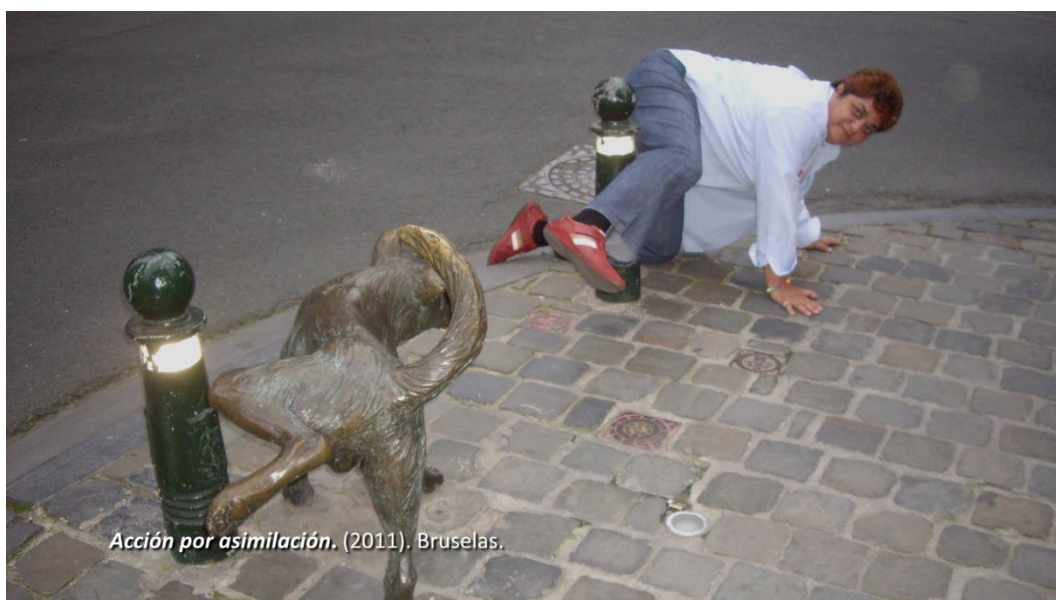
carácter experimental correspondientes al contexto de las artes escénicas. Después, como condición necesaria se plantea en la definición una segunda acotación: la prioridad formal y objetiva de la obra se fundamenta en realización de un acto. Esto indica que pueden existir perfectamente elementos de otra índole en la obra, siempre y cuando ocupen una posición secundaria y no superen al acto en sí como proceso principal; ya sea la realización de objetos, la utilización de técnicas especializadas, etc. Esta cuestión se seguirá retomando más adelante en el documental, y se plantearán con más detalle los matices que sirven para diferenciar una obra de estas características.

El arte contemporáneo ha trascendido sus propios parámetros en la medida en que ha cuestionado y cuestiona aspectos tan controvertidos como la propia integridad física de la obra [...] Ajeno a esto el espectador, cuando asiste al espacio expositivo, anhela los productos acabados y la experiencia interpretativa a la que estaba relegado. (Cañestero y Vaquero, 2011)

En un contexto en el que la habilidad técnica no es necesaria para la creación de obras artísticas y los formatos y disciplinas se entremezclan formalmente, ¿cómo se distingue lo que es arte de lo que no es? ¿Cuándo una simple acción, que podría hacer cualquiera, se convierte en una “Acción” artística? En esta parte del documental Nogales (2012) y Pérez (2012) coinciden en que la intencionalidad es la clave de esta cuestión. No se puede hacer arte sin querer, pero cualquiera puede ser artista.

¿Qué es y qué no es?, que al final es la pregunta. ¿Qué es arte de “Acción” y qué no es arte de “Acción” ?, que es muy triste que se lleve tantísimos años hablando de eso. Pero no es la única cosa, también la pedagogía lleva mucho

tiempo preguntándose a sí misma: ¿qué es la pedagogía? Para mí hay un elemento que es imprescindible, y es que para hacer arte tienes que querer hacer arte. Cuando estás haciendo una ceremonia religiosa estás haciendo una ceremonia religiosa, no estás haciendo arte, por más que yo desde fuera pueda verle... Me parece muy importante la intencionalidad, o sea que es arte cuando yo tengo la intención de que lo que estoy haciendo es artístico. (Nogales, 2012, 18m5s)



(fig.96) Yolanda Pérez Herreras. *Acción por asimilación*, 2011. Bruselas. (Archivo de la artista).

En la siguiente intervención (en voz en off) de Yolanda Pérez Herreras se colocan algunas imágenes de sus “Acciones” (fig.96).

Yo creo que la palabra arte es algo que hay que aplicar después, y es una decisión. Cualquiera puede ser artista, pero tiene que decidir serlo, y tiene que decidir serlo toda vez que se haya puesto a practicar, me da igual el género que sea. Yo creo que el arte de “Acción” es más viable para cualquiera. No puedes decir cómo hacer una *performance*, lo único que

podemos hacer es dar pautas, dar ciertas cosas formales, esto sí, pero sobre todo cómo reventar la creatividad de alguna manera. Hay gente que me dice, pero bueno tú ves eso y eso puede ser un anuncio. Es que la diferencia, como todo en la vida está en la intención; es decir, ¿por qué hago yo esto, y qué es lo que quiero transmitir? Esa es la diferencia. (Pérez, 2012, 0m17s)

Ambos artistas, Paco Nogales y Yolanda Pérez Herreras, recalcan en este punto del documental la importancia que tiene el hecho de tomar la decisión de hacer arte. Independientemente de que lo realizado vaya o no a ser después adaptado a los lenguajes y circuitos institucionales del arte, el primer filtro indiscutible es el de que el autor tenga la voluntad de hacer algo artístico. Como indica Nogales (2012), por más que el espectador pueda interpretar que lo que está viendo es arte, no lo será en ningún caso hasta que se cumpla el requisito acabado de exponer.

Durante su exposición, Nogales hace un guiño a las influencias ritualistas del arte de “Acción”, pero deja clara la existencia de contextos que separan unas prácticas -las religiosas- de otras -las artísticas-.

Pérez (2012) habla de la posibilidad que tiene cualquier persona de ser artista. Hoy en día no es necesario desarrollar grandes dotes técnicas para hacer una obra de arte, basta con tener la intención de hacer algo artístico al producir algo -se podría decir que han ido surgiendo nuevas habilidades de índole conceptual- Por otro lado, está el conglomerado de agentes culturales que legitima o margina el producto de los artistas. Este proceso depende de factores complejos que rodean el ámbito de la cultura en general; la elección que hacen los comisarios, la evaluación de los críticos, las publicaciones en revistas especializadas, diversas gestiones culturales, la popularidad, el seguimiento del público, la proyección en las redes sociales, etc.

No obstante, lo que interesa destacar aquí es la apreciación que hace Yolanda Pérez cuando afirma que el arte de “Acción”, en este sentido, es más accesible que otras disciplinas debido a la libertad formal que lo caracteriza (Pérez, 2012). Cabría decir que la situación actual de la que goza el arte de “Acción” solo ha sido posible gracias al enfrentamiento que muchos artistas, pioneros en este tipo de prácticas, efectuaron contra las instituciones culturales que ahora les acogen.

Si en los sesenta los artistas visuales abandonaron las academias y los museos y se apropiaron de las calles, en los noventa regresaron a los museos, pero con una actitud revitalizada. Salieron a la calle a tomar aire y regresaron con una actitud renovada. En los noventa el performance se consolidó, dejó de ser un evento underground y pasó a ser un arte reconocido oficialmente. (Alcázar y Fuentes, 2005)

No es lo mismo realizar una “Acción” amparada por un festival institucional como AcciónMAD -que paga honorarios al artista, convoca al público y coloca anuncios en las marquesinas publicitarias- que hacer una “Acción” sin previo aviso, sin permisos y a riesgo de que el artista pueda ser detenido por las autoridades. Independientemente del lugar en el que se realicen las “Acciones”, todos estos aspectos se tendrán en cuenta en el último capítulo de la serie: Institución Arte.

5.3 acciones y “Acciones”.

Después de haber hecho un señalamiento sobre la importancia de la intencionalidad del artista en el acto creativo, el documental plantea un debate terminológico sobre qué es una “Acción” artística y qué la diferencia de cualquier acto en el arte.



(fig.97) Imagen de la entrevista a Isidoro Valcárcel Medina. (Archivo del autor de la tesis).

El artista Isidoro Valcárcel Medina cuenta en su entrevista (fig.97):

Es que, para empezar, no hay resultado sin acción, y de hecho la expresión del creador es su propia acción, solamente, pero parece que esta palabra se ha amplificado y entonces se ha llamado “Acción” a aquello en lo cual una especie de actor; o sea, alguien que actúa, representa aquello que él mismo ha ideado, y, bueno, ahí se han dado definiciones, pero, realmente, al fin y al cabo, lo importante del pintor es cuando está actuando, salga lo que salga como consecuencia de ello; o sea, que el arte es acción. El silencio también es acción. Imaginemos una acción de un señor que pinta un cuadro. Él coloca en el escenario un caballete y pinta un cuadro. ¡Claro!, nadie puede decir que eso no es una acción, como hablábamos nosotros antes, pero ¿sería admitido por el espectador y por la oficialidad del arte, que ha catalogado la “Acción” o la *performance*, como una *performance*? Pues probablemente no. Dirían: es

que usted está pintando un cuadro no está haciendo una *performance*.
(Valcárcel, 2012, 2m20s)

Volviendo al tema que se planteaba con la intervención de Javier Codesal, Valcárcel Medina e Ivars harán una distinción entre el uso de la palabra acción y la expresión artes de “Acción”, referida al tema estudiado. Por un lado, como ya se ha explicado al comienzo de la tesis, en esta investigación ambos significados son separados gracias a la diferenciación ortográfica que se marca a través del uso de la a mayúscula y las comillas para referenciar a las obras artísticas. Como ya se ha explicado, en este estudio se soluciona esta cuestión localizando el eje principal o prioridad de la obra artística. En una pintura el cuadro que surge como resultado de la acción de pintar es la creación objetual sobre la que gira el sentido artístico de la obra. Excepto en un caso justificado conceptualmente, como en el de la obra *Estancia en las tumbas*³⁸ de Codesal, normalmente la acción de pintar o fotografiar, aunque sea un acto, no podrá encarnar las particularidades del arte de “Acción” que aquí se estudian. A continuación, Joaquín Ivars resuelve este debate (fig.98):

³⁸ Véase supra, p.202.



(fig.98) Imagen de la entrevista a Joaquín Ivars. (Archivo del autor de la tesis).

Es que esto es un uso terminológico. Si yo uso la palabra “Acción” para todo aquello que en principio se pone en movimiento, estoy tomando el todo por la parte; es decir, no es cierto. Todos sabemos que artes de “Acción” lo entendemos de una manera. Ahora, si lo que queremos es ponernos en acción como meta lenguaje; es decir, todo lo que hacemos es acción, te diría que sí, que claro, que pintar es acción, que cualquier cosa que hagamos, o que incluso omitamos hacer, es acción, evidentemente, pero entonces estamos usando el todo por la parte. Es como cuando utilizamos la palabra teatro. Coloquialmente decimos: ¡este está haciendo teatro!, pero, ¿está haciendo teatro? No. Pero, ¿está haciendo teatro? No. Sabemos perfectamente a qué nos referimos. Sabemos que una cosa es el teatro y que alguien esté haciendo teatro. Una cosa es que alguien este activo o que accione algo, y otra cosa es que haga una “Acción”. Yo no puedo llevarlo a esos términos, diríamos, maximalistas. Entonces, ¿cada vez que meo o cago estoy haciendo una acción? Evidentemente, algo se mueve. Cuando decimos artes de “Acción” a

todo el mundo se le figura algo en la cabeza que no es cualquier cosa que se mueva. Tiene un contexto y ahí nos movemos, en ese contexto, y también tiene un texto; es decir, el texto que se ha venido escribiendo, de manera figurada también, históricamente, desde lo que empiezan a ser las primeras manifestaciones del arte de “Acción”. Pero claro, ahora me voy para atrás y digo: Velázquez era “Accionista”. ¡No me jodas! (Ivars, 2014, 40m53s)

La obra Velázquez no puede ser entendida como arte de “Acción” no solo por las razones que se explicaban antes sino también por el propio contexto histórico en el que el artista desarrolla su trabajo. Sin embargo, algunos pintores más recientes como Jackson Pollock o Lucio Fontana sí podrían abordarse desde planteamientos artísticos en los que el proceso comienza a tener algo más de protagonismo. En 1976, el comisario italiano Germano Celant organizó en la Bienal de Venecia una serie de instalaciones que reunió bajo el título Ambiente/Arte. En una de ellas Celant colocaba en el suelo una de las pinturas originales de Pollock junto a varias fotografías que el fotógrafo Hans Namuth le hizo mientras pintaba. “Remitía, de esta manera, la pintura de Pollock no a su contemplación final sino a la procesualidad de su momento de realización y a la ocupación física, espacial, que el pintor americano hacía de la tela para producirla.” (Martín, 2012). Este tipo de ejemplos podrían situarse, tímidamente, como antecedentes remotos del arte de “Acción”, pero habría que determinar claramente cuáles eran las intenciones reales del artista.

Para cerrar el capítulo, el colectivo PAN y Joaquín Ivars harán algunas referencias a definiciones clásicas que se pueden encontrar en la bibliografía. Ivars (2014) realiza un resumen práctico y aclaratorio sobre algunos matices que se han otorgado

a términos como *performance*, *happening*, intervención, “Acción”, etc. PAN (2017), señala el interés que tiene también el hecho de que haya márgenes en estas definiciones difíciles de delimitar, y concluye indicando que, en todo caso, las definiciones y catalogaciones han de hacerse a posteriori, por terceras personas.

Después de los créditos del capítulo, aparece Carlos Llavata haciendo un apunte crítico generalizado sobre el ego y el afán de protagonismo que existe entre los artistas.

6.8. Capítulo 8: Institución Arte.

Este capítulo recoge testimonios y ejemplos que dieron los artistas para plantear cuestiones relacionadas con el marco contextual en el que se realizan los trabajos y los condicionamientos que se producen debido al entorno en el que estos son producidos. De este debate inicial surgen todo tipo de reflexiones que giran alrededor de la institución Arte como paraguas, a veces protector y otras veces limitador.

El documental se inicia con la obra *Hunting*³⁹ de Carlos Llavata, que sirve de cabecera para el título. En esta vídeo-“Acción”, Llavata coloca un conejo de cerámica en su cabeza y lo mantiene en equilibrio sin las manos para poder dispararlo después con una escopeta.

³⁹ Véase supra, p.77.



(fig.99) Fernando Baena. 2014. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

El primer artista en aparecer en este capítulo es Fernando Baena (fig.99), que expone brevemente la intención general que persigue el debate. “Básicamente el contexto es: o está dentro de la institución Arte o no está dentro de la institución Arte.” (Baena, 2014). A continuación, se muestran dos testimonios contrapuestos que sirven para abrir la discusión.

Cabello/Carceller (2016) habla de la importancia que supuso para el colectivo “tomar la institución al asalto”. Entrar a exponer en un museo como artistas declaradamente lesbianas, exigiendo sus propias condiciones, supuso un gesto político necesario para el contexto de los años 90, en el que, hasta entonces, siempre se habían tratado las cuestiones de género desde la mirada dominante. El grupo cuenta cómo, en su caso, formar parte de la institución se convierte en una de las claves para entender su trayectoria artística y sus reivindicaciones (Cabello/Carceller, 2016). En este punto se presenta la obra *Performer*⁴⁰, en la que

⁴⁰ Véase supra, p. 69.

las artistas ironizan sobre el problema de tratar la *performance* bajo las lógicas museísticas. El vídeo representa la venta de una *performance* a un museo y cómo éste termina almacenando a la *performer* (fig.100) en él, entre cuadros y esculturas. Desde el almacén la *performer*, coleccionada en el museo, reflexiona sobre los conflictos que surgen al incluir este tipo de trabajos, pretendidamente efímeros, en lugares destinados a la exposición y conservación del arte.



(fig.100) Cabello/Carceller. *Performer*, 2013. Vitoria. (Archivo del colectivo).

El siguiente en intervenir es Luis Navarro, quien afirma tener “una voluntad explícita desde el principio de desmarcarse de cualquier actuación que tuviese que ver con el ámbito de lo artístico institucional” (Navarro, 2017, 2m46s). Desde la virtualidad y las redes, explica Navarro (2017), encuentra un camino a través del cual trata de realizar proyectos de corte ficticio que consigan encarnarse en algo que produzca efectos reales. Así el debate se inicia mostrando dos posicionamientos reivindicativos distintos que tienen lugar tanto dentro como fuera de la Institución Arte.



(fig.101) Carlos Felices. *Have a shower*, 2009. Bali. (Archivo del artista).

Después de introducirse el tema se muestra la “Acción” *Have a shower* (fig.101) del artista Carlos Felices. En ella se puede ver cómo el autor monta una escenografía improvisada en mitad de una de las calles de Ubud (Bali). Felices transforma temporalmente el espacio público que rodea a un chorro de agua que brota de un muro de manera natural. Felices adapta sus costumbres occidentales a este entorno cultural oriental. El artista entra en la ducha, se desnuda y se baña exactamente igual que lo haría en su casa de Madrid. El choque estético que provoca la situación creada por Felices contrasta con la naturalidad con la que se suelen bañar allí los balineses, que utilizan este tipo de cascadas procedentes de los arrozales para asearse.

Con la principal motivación de disfrutar de la vivencia, como apunta Felices (2012) en la entrevista, el artista provoca una situación de desconcierto general para los

paseantes, y esta queda registrada en vídeo. Independientemente de las apreciaciones conceptuales que pueda tener esta “Acción”, lo que interesa destacar en este punto es el hecho de que la obra haya sido realizada sin amparo institucional, sin permiso, con bajo presupuesto y a riesgo de sufrir cualquier imprevisto con la justicia indonesia. No hubo convocatoria previa para atraer público, ni existen elementos que señalen que lo que se está haciendo es arte. La gente que pasa por allí se encuentra con la “Acción” inesperadamente, que, además, esta impide el paso normal de los viandantes. Todas estas características comienzan a identificarse como puntos de interés en la investigación y terminan marcando varios de los aspectos que se tienen en cuenta en el capítulo dedicado a las conclusiones.

Al no existir en *Have a shower* un marco que identifique lo que está ocurriendo como arte, se puede presuponer que el público se libera de la tarea de justificar artísticamente lo que está viendo; y pasa directamente a interpretar, de un modo más ambiguo y personal, lo que está ocurriendo.

Felices (2012) manifiesta que la motivación principal por la cual se dedica a este tipo de prácticas artísticas es la acumulación de experiencias. El artista comenta que al ser esta su prioridad deja de lado otras cuestiones relacionadas con ámbito del arte comercial. Para él es complicado pertenecer a estos circuitos sin que este hecho termine por afectar la libertad con la que construye su obra. Felices (2012) critica la especulación económica en el arte, el peloteo y los favoritismos entre amigos del sector, y termina su intervención cuestionando el nivel de conocimiento de algunos agentes importantes del arte, mencionando directamente a la famosa galerista Juana de Aizpuru. Siguiendo a Felices, el artista Josechu Dávila volverá a transmitir la misma opinión, reforzando la idea de que algunas de las personas más relevantes

de este ámbito; galeristas, directores de museo, etc., no se han enterado de los avances que se han dado en el arte en los últimos años. Dávila continúa su discurso destacando el papel acomodado que suele desempeñar la figura del comisario de arte, que, por no arriesgarse, repite fórmulas y escoge obras conocidas que garanticen su aprobación institucional. El autor cierra su bloque subrayando el papel incómodo que debería tener el artista (Dávila, 2014).

Preparados, listos... (fig.102) es el título de la “Acción” que aparece a continuación. En este vídeo de Elenigmadelafruta se puede ver cómo un grupo de amigos, vestidos de corredores deportivos, se preparan para realizar una carrera en el espacio público. La idea es esperar, preparados, a que algún espontáneo que pase por la zona de la señal de inicio para dar comienzo a la carrera. En las imágenes se puede ver cómo, casualmente, un coche de policía nacional se coloca justo detrás de los artistas antes de salir corriendo.

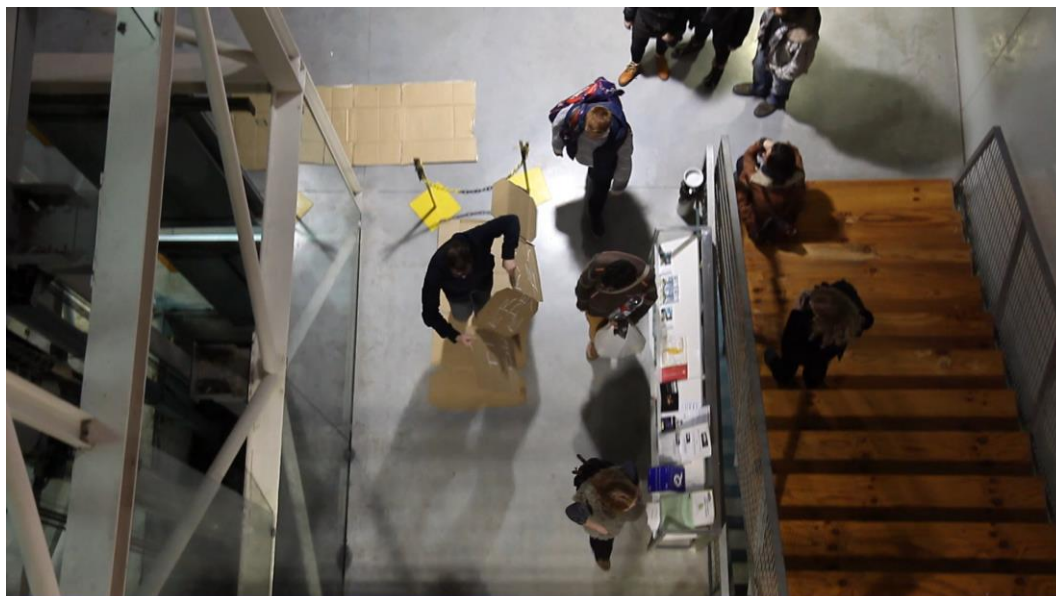


(fig.102) Elenigmadelafruta. *Preparados, listos...*, 2013. Madrid. (Archivo del colectivo).

A partir de aquí comienza un debate en torno a la percepción que se tiene de una obra por parte del público en función del contexto en el que se exhibe. Elgenigmadelafruta (2014) plantea que al hacer algo altruista en el espacio público las reglas de recepción cambian, dando lugar a otro tipo de interpretaciones. ¿Cómo sabe el espectador que lo que está viendo es una obra de arte si no se está mostrando en un espacio destinado para el arte?, ¿es importante para el artista que se identifique lo que está haciendo como un acto artístico? Los componentes del colectivo tienen claro que ellos prefieren que la gente se acerque a sus “Acciones” liberados de los prejuicios e influencias que la palabra arte pueda generar en ellos. Aseguran que prefieren hacer algo en la calle sin etiquetas, aunque consideren que lo que hacen es arte.

Inmediatamente después aparece Fernando Baena manifestando su falta de interés hacia cualquier tipo de evento espontáneo que pueda surgir en la calle (Baena, 2014). La preferencia de Baena (2014), situándose como espectador de arte, es que le avisen de que lo que está viendo es arte y que pueda saber la duración de la “Acción”; cuándo empieza y cuándo acaba la pieza. El ejemplo que se muestra a continuación es una de las obras del mismo artista titulada *Artista sobre cartón* (fig.103). En la “Acción”, realizada en un espacio dedicado al arte, el artista, que parece seguir la premisa de no poder pisar el suelo de la sala, va desplegando cartones poco a poco por el suelo para poder moverse sobre ellos por el espacio. La acción provoca que el público tenga que ir moviéndose. Entre medias, Baena escribe frases relacionadas con la política en varios de los trozos de cartón, y en una ocasión crea una máscara que ofrece al público. La “Acción” termina con el autor

saliendo de la sala y colocando una cadena que le servía de delimitador en los límites a los que consigue llegar.



(fig.103) Fernando Baena. *Artista sobre cartón*, 2013. Murcia. (Archivo del artista).

El siguiente testimonio refuerza la preferencia de Baena de señalarle previamente al espectador el contexto artístico en el que se encuentra lo que va a ocurrir. De este modo, explica Nogales (2012), los asistentes podrán percibir el acto como lo que es. Nogales cuenta que en una ocasión tuvo que realizar una “Acción” para otro artista en la que no se informó de la relación que tenía el acto con el arte. Nogales tenía que salir a la calle vestido de cura protestante ortodoxo con dos carteles en los que ponía: *Hell is coming. World ends today* (fig.104). El artista comenta que, revisando internet en esos días, pudo comprobar que en muy pocas ocasiones se identificaba lo que hizo como algo artístico. Nogales (2012) se queja de que, al realizar esta pieza en el espacio público, a pesar de hacerse como parte de la programación del Festival Madrid Abierto, se le estaba tomando por loco en lugar

de como artista, y opina que los responsables del evento le deberían haber advertido a la gente de que se trataba de una *performance* artística.



(fig.104) Paco Nogales. *Hell is coming. World ends today*, 2008. Madrid. Performance realizada para el artista Andreas Templin. (Archivo del artista).

A continuación, se muestra una de las piezas del mismo artista realizada en un espacio especializado en la muestra de arte ante un público que sí es consciente de que se está realizando una “Acción” artística. En *Y me visto de plumas* (fig.105), Nogales, semidesnudo, es atravesado con un buen número de plumas blancas y rosas por todo el cuerpo por un anillador profesional. Una vez agujereado con su traje de ave, el artista comienza a danzar sobre una tela pintada una música estridente. Mientras el anillador va quitándole las plumas, Nogales saca de su ano una larga cinta con la que termina de realizar el baile.



(fig.105) Paco Nogales. *Y me visto de plumas*, 2015. Madrid. (Archivo del artista).

En este punto del documental se presenta *Subtextos*, un proyecto de Democracia que provoca un fuerte contraste con la obra anterior y que, además, servirá para iniciar un nuevo bloque que plantea ideas opuestas a las acabadas de ver. En este caso, y en la misma línea que planteaba anteriormente el colectivo Elenigmadelafruta, Democracia (2017) cuenta como en muchas ocasiones lo que les interesa es, precisamente, no aclarar que lo que le llega al público de la calle es arte. En *Subtextos* (fig.106), el colectivo coloca mensajes revolucionarios occidentales traducidos al árabe en grandes formatos publicitarios en las ciudades de Cartagena y Manresa. El objetivo del grupo es provocar una situación concreta en la que se activen una suerte de reflexiones y reacciones en lugares donde conviven magrebíes y españoles. Democracia comenta que de haber anunciado que la intervención era artística la pieza se hubiese neutralizado. Ellos pretenden ocupar el espacio reservado a la publicidad para generar una extrañeza general camuflándose bajo estos soportes, a los que ya está acostumbrada la sociedad

(Democracia, 2017). A este tipo de arte, que pretende pasar desapercibido y no hacerse reconocer como tal, Luis Navarro lo denomina arte furtivo (Navarro, 2017).



(fig.106) Democracia. *Subtextos*, 2010. Manresa. (Archivo del colectivo).

Nuria Güell remarca este posicionamiento argumentando que lo que pretende es crear interferencias en el día a día, sin preocuparle que lo que hace sea percibido o no como una “Acción” artística (Güell, 2017). En su obra *Apátrida* (fig.107) la artista renuncia a la nacionalidad española sin querer adquirir ninguna otra nacionalidad. La artista explica que todas las conversaciones que tuvo con los agentes de policía y el gobierno no hubiesen tenido sentido si ella hubiese explicado que todo formaba parte de una obra de arte. De ser así “todas las posibilidades de pensamiento se aniquilaban”, afirma (Güell, 2017, 6m32s).



(fig.107) Nuria Güell. *Apátrida*, 2015-2016. (Archivo de la artista).

El trabajo de Claudia Claremi que se muestra a continuación sigue la misma línea que *Apátrida*. En *Fe de vida* (fig.108) Claremi acude al registro civil para solicitar el documento oficial que acredita legalmente su existencia (la validez del documento caduca a los tres meses). La artista documenta de manera oculta el proceso burocrático que tiene lugar en las oficinas. Normalmente, al solicitar este documento se señalan los motivos por los cuales se necesita, que suelen ser casos relacionados con herencias, divorcios, pensiones, etc., pero en este caso lo que le interesa a la autora es generar una situación absurda de desconcierto por parte del funcionario al solicitarse este documento sin razón alguna. La artista repite esta “Acción” durante un año y nunca explica su vinculación al arte.



(fig.108) Claudia Claremi. *Fe de vida*, 2010. Madrid. (Archivo de la artista).

Lo que interesa señalar en este punto del documental es que realizar trabajos dentro o fuera de la institución no tiene por qué ser un posicionamiento que toma de manera general el artista, sino que puede ser una decisión puntual que se tome en cada proyecto. A continuación, se exponen dos “Acciones” llevadas a cabo en ambos territorios por el mismo artista, en este caso el colectivo Elgatoconmoscas. En *Cabezas* (fig.109), el grupo coloca doscientas veinte cabezas plateadas de escayola en el monumento a Colón situado en el Paseo de la Castellana de Madrid. La “Acción” fue llevada a cabo sin permiso y sin ninguna institución que protegiera o diera publicidad al acto. El efecto sorpresa y la situación de desconcierto que se produce en el espacio público son elementos esenciales para comprender las

motivaciones del proyecto. Sin embargo, el mismo grupo, en el proyecto *Cerveza* (fig.110) trabaja conjuntamente con la galería de arte José Robles de Madrid. Elgatoconmoscas estuvo fabricando cerveza durante un año para después vender el producto en este espacio dedicado a la venta de arte. El colectivo comercializa con un producto clandestino sin haber pasado los controles pertinentes de sanidad. Pero como la venta se realiza a través del galerista, que certifica que el objeto vendido es una obra de arte, la “Acción” se convierte en una acción legal. En este caso, sin el papel que juega la galería, no podría haberse dado el proyecto, ya que es un elemento fundamental para que el trabajo tenga sentido. Elgatoconmoscas (2014) comenta que “lo interesante es, precisamente, hacer algo coherente en el espacio público con el espacio público, y hacer algo coherente con el espacio institucional.”.



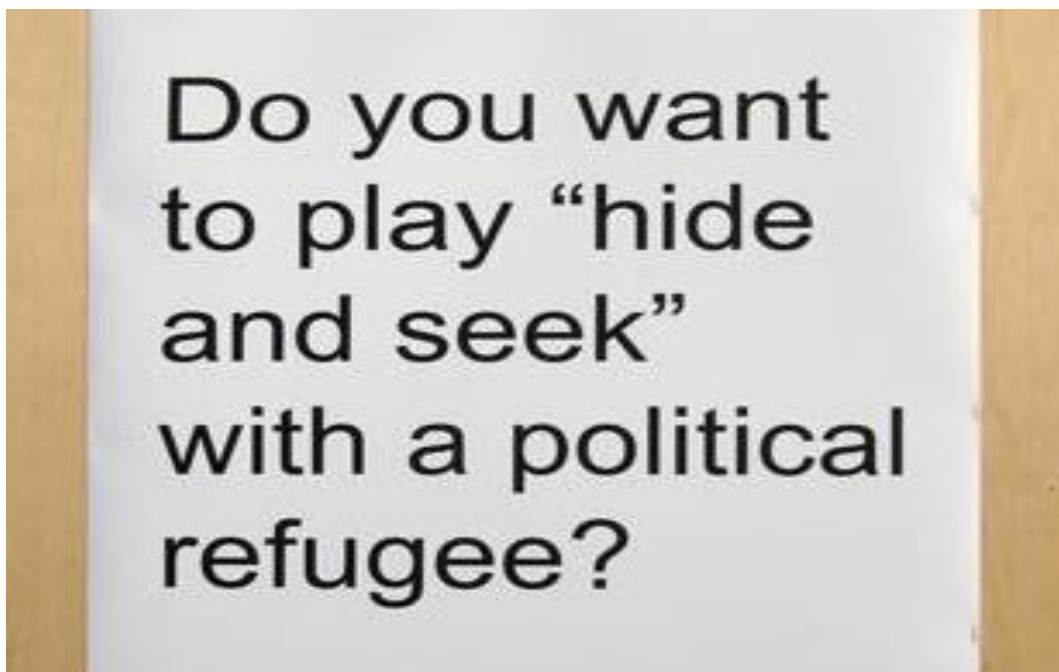
(fig.109) Elgatoconmoscas. *Cabezas*, 2007. Madrid. (Archivo del colectivo).



(fig.110) Elgatoconmoscas. *Cerveza*, 2011. Madrid. (Archivo del artista).

A partir de aquí el documental va dirigiendo el foco de interés hacia las posibilidades que puede ofrecer hoy en día el ámbito artístico institucional, ya que, como se demuestra, el artista puede valerse de poderes que solo recibe amparado bajo esta tesitura. Ivars (2014) refuerza esta idea y se da paso a la obra de Nuria Güell *Too much melanin*, en la que la artista consigue formalizar la situación legal de una familia refugiada en Suecia a través de un proyecto artístico realizado en la Bienal de Gotemburgo. En 2013, Güell negocia con los directores del evento para que a través de su obra (fig.111), se pueda contratar legalmente a María, una inmigrante ilegalizada procedente de Kosovo que solicitó, sin éxito, varias veces el asilo político debido a la guerra que había en su país. Hasta entonces, María, quien fuera agente de policía especializada en el tráfico de mujeres en Kosovo, había vivido durante 9 años de manera ilegal en Suecia, teniendo que esconderse con su familia de la policía. La acción artística que plantea Núria Güell consiste en ofrecerle al público de la Bienal la posibilidad de jugar al escondite con María en una de las plazas públicas de la ciudad. Gracias a esta irónica intervención, María

consiguió el permiso de residencia que le permite vivir tranquilamente en Suecia, sin tener que ocultarse más.



(fig.111) Núria Güell. *Too much melanin*, 2013. Cartel situado en la plaza pública de Gotemburgo, donde se realiza la acción. (Archivo de la artista).

A través de esta acción, Güell no solo denuncia las “políticas de criminalización racista al colectivo migrante. [...] esta lógica represiva xenófoba instaurada desde el marco institucional” (Güell, 2013), también interactúa, a través del arte, con una parte de la realidad local, modificándola. Este ejemplo se diferencia claramente de aquellos trabajos en los que, muchas veces a modo de repertorio, el artista realiza una acción determinada, indistintamente, sin tener en cuenta el entorno en el que se presenta.

Ya sea fuera o dentro del marco de la institución, el artista tiene la posibilidad de actuar estableciendo un vínculo entre el concepto de su obra y el contexto específico

de cada proyecto, responsabilizándose de la presencia que su acto pueda tener en él.

Navarro (2017) confirma el interés que siente ante este tipo de estrategias producidas dentro de determinadas instituciones, pero comenta que muchos artistas profesionales que él conoce acaban buscando otro tipo de mecanismos creativos para poder dar rienda suelta a sus creaciones sin la intermediación de la institución. En este apartado, Nuria Güell y Luis Navarro continúan con el debate, y se demuestra como la Institución Arte acaba adoptando en sus programaciones cualquier tipo de práctica, a pesar de que el posicionamiento político de la pieza vaya en contra de su propio sistema. Navarro (2017) habla de las presiones y limitaciones que las instituciones ejercen sobre los artistas para controlar la deriva de los proyectos, y concluye reforzando su idea sobre el arte liberado: “Al final, el territorio está marcado y esa posibilidad de producir algo que se te escape de las manos está descartada de antemano. Y el arte debería producir cosas o conceptos que se te escapen de las manos, pienso.” (Navarro, 2017).

Después de Navarro, Ruben Santiago critica el método conductista al que suele ser sometido el público en los museos, más parecido al parque de atracciones, con el fin de atraer gente y justificar políticamente su existencia (Santiago, 2012). El artista finaliza su discurso afilando su crítica advirtiéndolo de los peligros mediático-políticos que supone colaborar en determinados museos a costa del dinero público. Santiago (2012) señala que la imagen pública que proyectan determinados trabajos artísticos financiados por el estado puede ser un arma de doble filo, ya que podría alimentar el argumentario que necesitan algunos sectores interesados en privatizar la cultura.

La última parte del documental finaliza con la intervención de Josechu Dávila planteando el inmenso mar de posibilidades que ofrece el arte en general. Dávila (2014) recuerda a los “mártires del arte” que se arriesgaron en otras épocas para que hoy en día el artista pueda hacer cualquier cosa. La obra que cierra el capítulo y la serie es *Anulación de pintura del siglo XVII* (fig.112), en la que este artista cubre de pintura de clorocaucho blanca un cuadro del siglo XVII de manera irreversible. La “Acción” se desarrolla en un museo de arte moderno ante la presencia de su director, un crítico de arte y un experto en restauración. El cuadro representaba al Papa Borgoña, Nicolás II.



(fig.112) Josechu Dávila. *Anulación de pintura del siglo XVII*, 2005. Vitoria. (Archivo del artista).

7. Conclusiones: Propuesta taxonómica del arte de “Acción”.

En este capítulo se desarrollan los ocho puntos que conforman la clasificación del arte de “Acción” que se propone en la presente investigación. Las diferentes áreas o perspectivas desde las cuales se trazan las distintas líneas comparativas han sido creadas con el objetivo de abordar desde un planteamiento multidimensional la gran diversificación que ha sufrido esta disciplina en los últimos veinte años.

Las distintas variables tipológicas que surgen en cada punto se obtienen a partir del análisis de las veintiocho entrevistas realizadas exclusivamente para este estudio, así como de la comparación entre los distintos trabajos cedidos por los artistas. Las numerosas combinaciones que se pueden establecer entre las distintas categorías obtenidas en el esquema propuesto⁴¹ dibujan un mapa del arte de “Acción” heterogéneo que no puede ser abordado desde la terminología clásica: *performance*, *happening*, *body art*, etc. Por ello, durante el desarrollo de este capítulo se prescindirá del uso de estas expresiones para hacer referencias a las obras, ya que, como ya se ha explicado con anterioridad, en esta investigación se consideran obsoletas debido a sus fuertes connotaciones históricas y formales. El objetivo de la investigación no es buscar una sustitución de estos términos, sino plantear un mapa conformado de ejemplos que aborden las tipologías resultantes en base a características formales y circunstanciales de las obras.

Esta taxonomía no ha sido construida desde un ánimo academicista que busca sentar cátedra, sino que surge como respuesta a un problema terminológico, y termina siendo una herramienta que sirve para poder abordar de un modo flexible y amplio

⁴¹ Véase supra, p. 40.

el estudio del arte de “Acción” desde una visión científica. La mayor parte de la bibliografía teórica encontrada es de índole ideológica, política, estética, poética o simbólica, algo que a menudo suscita confusiones terminológicas y callejones sin salida, y la presente investigación se propone como prioridad encontrar el mínimo común denominador de la puesta en marcha en una obra de arte de “Acción”, buscando elementos mecánicos objetivos básicos. Debido a ello, en este capítulo solo se realizan descripciones técnicas de las “Acciones” que sirven de ejemplo en las distintas categorías, a diferencia del bloque dedicado a la serie documental (y la propia serie documental)⁴², donde se ha optado por ampliar un poco más el espectro y el texto se presenta con mayor libertad.

Entendiendo que solo es posible ofrecer esquema puntual que contribuya a la investigación y formación de nuevas perspectivas, esta estructura pretende abrir múltiples vías de lectura capaces de abarcar la inmensa riqueza observada en esta disciplina. Desde un planteamiento flexible y maleable, las distintas categorías obtenidas podrán ser combinadas entre sí, así como con otras taxonomías realizadas por otros investigadores. Esto quiere decir que una “Acción” que sirva de ejemplo en una de las categorías también podría analizarse desde los parámetros de otra subclasificación del esquema. No obstante, en este capítulo se usarán en cada punto aquellos ejemplos que mejor representen las características que se estén tratando.

Además de los artistas entrevistados, también aparecen en la taxonomía, de manera excepcional, ejemplos de otros autores, siempre y cuando se encuentren dentro del

⁴² A diferencia de la taxonomía de la tesis, los diferentes documentales conforman una serie de capítulos que no coincide en su totalidad con los capítulos obtenidos en la clasificación de este capítulo. Los documentales, además de desempeñar un papel fundamental en el proceso metodológico de la tesis, también son creaciones artísticas independientes; por lo tanto, el margen de actuación y las reflexiones de los artistas son más amplias.

marco estudiado⁴³ o sea clara la pertinencia de su uso como caso y ayude a entender mejor el apartado.

7.1. El cuerpo. La presencia física del cuerpo en la “Acción”.

En un primer análisis se distinguen dos géneros: las “Acciones” que son ejecutadas por cuerpos físicos presentes durante el desarrollo de la “Acción” y las que no. Es preciso aclarar que en este análisis la dimensión teórica conceptual que plantea ideas en relación a la expansión de los términos cuerpo y presencia no será planteada, así como ya lo hicieran los autores Cruz Sánchez y Hernández Navarro, mencionados en los primeros capítulos⁴⁴.

7.1.1. “Acciones” ejecutadas por cuerpos físicos. La “Acción” es realizada, al menos, a través de un cuerpo físico viviente. Se descartan aquellas obras realizadas a partir del movimiento de objetos o cuerpos inertes. Se distinguen dos tipologías distintas en relación al uso que se haga del cuerpo: Las “Acciones” que sitúan el cuerpo como tema principal y elemento de reflexión conceptual en el trabajo, y aquellos ejemplos en los que el artista u otras personas (también animales) realizan la “Acción” utilizando el cuerpo de manera funcional. Josechu Dávila hace una reflexión terminológica que sirve para reforzar esta separación. El artista establece la misma distinción, pero utilizando para ello las palabras cuerpo y persona:

Creo que la cuestión está entre el cuerpo o la persona; es decir, es distinto.

Una cosa, como artista tienes tú que estar personalmente en esa pieza es porque simplemente el desarrollo de esa pieza lo exige. Y otra cosa son los

⁴³ Véase supra, p. 11.

⁴⁴ Véase supra, pp. 38 y 39.

artistas que utilizan su cuerpo, en fin, una cosa en la historia, que siempre se ha utilizado el cuerpo humano en el arte. [...] Pero otra cosa es cuando tú estás presente como artista. Ya te digo, no es el cuerpo, es la persona. Entonces es una cosa muy sencilla. (Dávila, 2014, 1m22s)

7.1.1.1. El cuerpo como eje principal de la propuesta (Tradicionalmente ligado al término *Body art*). “Acciones” en las que el propio cuerpo presente del artista o colaborador (otro artista o el público) es objeto de análisis y trabajo en la obra. Éste se sitúa como protagonista de la “Acción” y establece un discurso autorreferencial. Se pueden encontrar muchos ejemplos a comienzos de los años sesenta sobre lo que se ha denominado tradicionalmente *body art* o arte del cuerpo, cuyo planteamiento ha ocupado buena parte de la historia del arte de “Acción”. Pero ¿Se puede seguir hablando de *Body art* en la actualidad? En su tesis, Fernando Baena sugiere que este término es un concepto atribuido a un momento histórico muy concreto y que no debería seguir siendo utilizado. (Baena, 2014).

Como se ha dicho, en esta taxonomía no se utilizarán términos tradicionales como el de *Body art*, por lo tanto, independientemente de que las connotaciones históricas y formales de esta expresión coincidan muchas veces con los ejemplos de este apartado, en esta categoría se habla directamente de la característica de situar el tema del cuerpo como eje principal de la propuesta.

Ejemplos:

Nieves Correa. *Biografía*, 2008 (p.68).

Nieves Correa. *Enchilados*, 2013. Sevilla (p.115).

Carlos Pina. *Ya-no*, 2001 (p.126).

Paco Nogales. *Llorar (Por mí, por lxs demás, con lxs demás)*, 2008. Madrid (p.132).

Paco Nogales. *Tóxico (reloaded)*, 2010. Barcelona (p.134).

Ana Matey. *El recolector de plumas*, 2008. Berlín (p.135)

Nuria Güell. *Valor #1: La inculcación*, 2007 (p.137)

PAN. *Disputa entre artistas*, 2006. Madrid (p.138)

En 2009, Ana Matey presenta la “Acción” *Soy productor de pelo 02* (fig.113), en la que utiliza su propio cuerpo para hacer una recolección de pelo. La artista lleva puesta una máscara de cerdo o conejo. Comienza quitándose los pelos de las piernas, del pubis y los brazos hasta que se descubre la cara para terminar rapándose la cabeza. A. Matey recoge todos los restos de cabello y partes íntimas en bolas de papel, y termina la “Acción” lanzándoselos al público. La pieza se desarrolla en torno a una mesa y frente al público asistente en la galería Elmonodelatinta.

En este caso la artista trabaja desde su cuerpo para cuestionar valores y conceptos relacionados con la higiene y la identidad. El cuerpo no es un simple medio a través del cual Ana Matey construya una segunda línea de interés, sino que este se sitúa en el centro de la “Acción” siendo el elemento principal desde el cual la autora construye el sentido de la propuesta.



(fig.113) Ana Matey. *Soy productor de pelo 02*, 2009. Madrid. (Archivo de la artista).

En el *statement* de su página web, Ana Matey explica:

Mi trabajo son pequeñas investigaciones en torno a preocupaciones personales sobre el tiempo y la identidad en nuestra sociedad. [...]Para ello empleo todos los medios que tengo a mi alcance, el primero mi cuerpo, el que siempre me acompaña, a través del cual siento y pienso el mundo...con él y a través de él inicio la investigación diaria de la vida [...] Me interesa la búsqueda de los límites del cuerpo, y esto, y la propia vida, me lleva inevitablemente a la muerte. La muerte no como un fin sino como una transformación y como ocurre en las transformaciones algo nuevo nace. (Matey, s.f.)

Matey (2011) explica en su entrevista que plantea sus proyectos a modo de retos personales. El cuerpo de la artista se sitúa como fuerte de resistencia y canal de transformación en sus “Acciones”, y prácticamente todo su trabajo gira en torno a él. En sus “Acciones” *101 y alguno más* y *Slow Food* aún es más evidente la

relación que la artista establece frente a la resistencia corporal y mental de la que habla en su entrevista. (Matey, 2011) Este tema ha sido tratado de manera profusa en la historia del arte de “Acción”, fundamentalmente a través de este tipo de proyectos en los que se hace uso del cuerpo humano como centro de debate y cuestionamiento.

En *101 y alguno más* (fig.114) Ana Matey saca de una bolsa una estructura de alambre que ha construido previamente y se la coloca sobre su cuerpo desnudo como si fuese un traje. Una vez puesta la estructura, comienza a rellenarla de huevos mientras cuenta en voz alta hasta 101. Llega un momento en el que precisa de la ayuda del público para poder terminar. Después, ya metida en la estructura de alambres, y rodeada de huevos, sale fuera de la sala de arte para tirarse contra el asfalto. Los huevos, que le sirven de protección en la caída, se rompen generando la correspondiente mancha en la calle.



(fig.114) Ana Matey. *101 y alguno más*, 2010. Madrid. Fotografos/as: José Mogrol, Mario Bastian e Isabel León. (Archivo de la artista).

En la obra *Slow food* (fig.115) Ana Matey invita a los asistentes a cenar con ella, solo que el gazpacho que compone el menú está congelado colgando del techo, y en su interior se encuentra la cuchara con la que tomarlo. La artista comienza a derretir el bloque anaranjado solamente con su aliento, sin poder tocarlo, como en un ejercicio para entrenar la paciencia, y cuando se libera el cubierto comienza a tomar el gazpacho, que ha ido cayendo en un cuenco que tenía debajo.



(fig.115) Ana Matey. *Slow food*, 2010. Madrid. Fotógrafo: Fabrice Ziegler. (Archivo del artista).

Aquí se coloca el ejemplo de Ana Matey, pero si se hiciese un recorrido sobre la trayectoria profesional de artistas como los acabados de exponer en la lista de ejemplos se podría determinar que existe cierta tendencia a realizar los trabajos, en su mayor parte, en base a líneas que insisten en la utilización del cuerpo como elemento principal, tal y como explica Matey (s/f) en su *statement*. Pero también se dan casos, como el de Nuria Güell/*Valor #1*, adjuntado en la lista de ejemplos, en los que se realiza este tipo de trabajo de manera ocasional.

7.1.1.2 El cuerpo como instrumento (La persona). Este tipo de “Acciones” se distinguen de las anteriores por no situar al cuerpo como protagonista del discurso de la obra. En este caso el cuerpo no es más que un instrumento de ejecución en la pieza, y en estos casos la presencia de este tiene una importancia fundamentalmente práctica y funcional. Si se contraponen los siguientes ejemplos que se muestran a continuación con los anteriores se observa claramente el motivo de esta separación.

Ejemplos:

El gato con moscas. *Intereconomía*, 2011. Madrid (p.31).

Belén Cueto. *Área de descanso*, 1997. Hamburgo (p.170).

Josechu Dávila. *Aportación de contenido graso*, 2006. San Sebastián (p.100).

Ruben Santiago. *Shanghái Express*, 2006. Galicia/Cataluña (p.111).

Democracia. *No os dejéis consolar*, 2009. Burdeos (p.140).

Elenigmadelafruta. *Teen Wolf Re-Fake*, 2010. Barcelona (p.178).

Nuria Güell. *Apátrida*, 2015-2016 (p.225).

Claudia Claremi. *Fe de vida*, 2010. Madrid (p.225)



(fig.116) Fernando Baena. *Suspendida*, 2003. Madrid. (Archivo del artista).

En *Suspendida* (fig.116), Fernando Baena fabrica tres dados y los incrusta en la pared de la galería Magda Bellotti de Madrid. Después, el artista tapa los agujeros ocultando el resultado de esta tirada de dados. En esta “Acción” poética, realizada en 2003, F. Baena se limita a elaborar y hacer desaparecer tres objetos de madera.

7.1.2. “Acciones” no corporales. Esta categoría acoge aquellas obras de arte, pertenecientes al ámbito de las artes visuales, cuyo eje central suponga la realización de un acto en el que no esté presente ningún cuerpo físico. La “Acción” puede ser una decisión tomada por el artista o la omisión intencionada de una acción, siempre y cuando se haya manifestado claramente la intencionalidad de hacer una pieza artística de ello.

Ejemplos:

Santiago Sierra. *La venta de la renuncia*, 2011 (p.33)

Josechu Dávila. *Desaprovechamiento de espacio y tiempo expositivo*, 2003.

Madrid (p.141)

Josechu Dávila. *Proyecto para difundir el mensaje de una mujer anónima por medio de propuestas de arte*, 2008-actualidad (p.156)

Josechu Dávila. *Aniversario*, 2011-actualidad. Madrid (p.176)

Nuria Güell. *Aplicación legal desplazada*, 2011-2012. España (p.196)

En 1973 Isidoro Valcárcel realiza una serie de experimentos sonoros entre los que destaca su “Acción” *Conversaciones telefónicas*, que consistió en efectuar alrededor de 80 llamadas a números de la guía telefónica escogidos al azar. En estas llamadas el artista informa de que le han instalado recientemente el teléfono en su casa e invita al receptor de la llamada a apuntar su número de teléfono, por si a este le interesara tenerlo a pesar de no conocerse de nada. Las conversaciones que se producen son totalmente imprevisibles, pero generalmente deambulan entre la extrañeza, la incomodidad y la confusión. Valcárcel Medina procede con seguridad

y determinación, manteniendo siempre un tono amable y educado durante la “Acción”.

En esta “Acción”, que transcurre de vivienda a vivienda, sin público y que se documenta con las grabaciones de los audios (fig.117), se produce una intromisión sonora en la que los cuerpos de las personas que mantienen la conversación solo reproducen la voz. En este caso, no se puede hablar corporeidad o presencia física del cuerpo como en los casos expuestos en el primer punto.



(fig.117) Isidoro Valcárcel Medina. *Conversaciones telefónicas*, 1973. España.

En 2010, Lucía Antonini reinterpreto la “Acción” de Valcárcel Medina dentro de la programación del festival Reformance, titulándola *Music Call* (fig.118). En esta ocasión, la artista también realizaba llamadas telefónicas aleatoriamente, pero lo hacía rodeada de público y cantaba canciones haciendo “referencia a los *music halls* (populares espectáculos de música, comedia y baile de principios del siglo XX)” (Reformance, 2011).



(fig.118) Lucía Antonini. *Music Call*, 2010. España.

En esta comparativa se ve claramente cómo bajo la misma idea se ofrecen dos versiones distintas, diferenciadas entre otras cuestiones por la presencia y ausencia física del cuerpo, o cuerpos, durante el desarrollo de la “Acción”, ya que además de haber público, la artista se coloca frente a ellos mientras realiza las llamadas.

En 2012 la artista Núria Güell da un falso aviso por teléfono de forma anónima advirtiéndole a la policía de que se está organizando una manifestación ilegal. Cuando la policía llega al lugar de los supuestos hechos lo que encuentra es un montón de dianas de tiro, similares a las que ellos utilizan para practicar tiro, con forma de manifestante pacífico (fig.119). La “Acción” es documentada a través de una cámara oculta y el vídeo es introducido en los foros de debate oficiales de la policía

El 11 de octubre del 2012 el Ministro de Justicia Alberto Ruíz Gallardón promovió un anteproyecto de reformas del Código Penal, entre ellas considerar la resistencia pacífica como un atentado contra la autoridad, castigada con una pena de tres meses a un año de cárcel. (Art. 550 C.P)

En un estado democrático el gobierno goza del monopolio de la violencia legítima para la protección de los derechos y las libertades de los ciudadanos. En las últimas protestas por los recortes de derechos constitucionales, el gobierno ha usado su cuerpo policial en pro de defender los intereses de una minoría, es sabido que aterrorizar a la población es un método eficaz para disuadirla de su participación política. (Güell, 2012)



(fig.119) Nuria Güell. *54mm*, 2010. Vidreras. (Archivo de la artista).

En esta “Acción” las dianas sustituyen la presencia de unos supuestos manifestantes y la artista trabaja, desde el anonimato, sin aparecer en ningún momento en la obra. A pesar de que los “cuerpos” de seguridad del estado entren a formar parte de la “Acción” en el último momento, uno de los aspectos primordiales para que la obra funcione es la actuación anónima de la artista y la falta de presencia física de los manifestantes.

7.2. El control. Dominio o autoridad sobre la “Acción”.

En este apartado se plantean dos tipologías según el nivel de control, dominio o autoridad que el artista ejerce sobre la obra. Por un lado, se separan aquellas “Acciones” en las que el artista pierde o cede el control de la obra voluntariamente. En ellas se destaca la improvisación y la libertad de actuación, tanto del artista como por parte del público. Por otro lado, se recogen aquellas “Acciones” que dependen de una estructura o guion establecido para construir el sentido de la obra. En ambos tipos podrían darse situaciones de incoherencia y confusión debido a interacciones no deseadas del público.

Determinados prejuicios o ideas preconcebidas sobre cómo deberían ser las “Acciones” pueden llegar a provocar malentendidos entre el público y los artistas. A veces la obra provoca intervenciones del público, involuntariamente, cuando lo que se pretende es mantener cierta distancia. En otras ocasiones, para que la pieza funcione necesita de un *feedback*, y también puede ocurrir que no se produzca.

Durante la realización de las entrevistas sale a la luz una anécdota que genera cierta controversia entre varios de los artistas entrevistados. El artista X⁴⁵ se encuentra realizando una “Acción” delante de un público, y en un momento dado trata de matar a un pez echándole arena en el recipiente donde nada. La artista Nieves Correa, que se encontraba entre los asistentes, se levantó e impidió que el pez muriera echándolo en otro recipiente con agua. El artista se enfadó alegando que esta persona había estropeado dos meses de trabajo (Pérez, 2012).

⁴⁵ Se mantiene el anonimato del artista.

Pérez (2012) comenta al respecto que de haberse tratado de una “obrita de teatro” el malestar de este artista estaría justificado. Pero que al tratarse de una “*performance*” este debía haber considerado la posibilidad de que el público interviniese en la pieza.

Bueno, este hombre se cogió un rebote... Pero absolutamente increíble, ¿no? ¡Es que me ha jodido un trabajo de dos meses! Y digo: ¿Perdona?, entonces lo que tú has hecho no es una *performance*, es una obrita de teatro, que está muy bien, pero no lo catalogues como *performance*. O sea, en una *performance* puede pasar cualquier cosa. Tú puedes cambiar de opinión y el público puede cambiar de opinión. Es que la “Acción” es riesgo, tú haces y los demás hacen. Lo que pasa es que cómo no es lo habitual. (Pérez, 2012, 12m3s)

Los artistas Dávila (2014) y Baena (2014) se posicionan de parte del artista, señalando lo inoportuno de la actuación “buenista” y espontánea de Nieves Correa. Esta cuestión abre un interrogante que, indirectamente, refuerza la hipótesis que se plantea en la investigación. ¿Quién tiene la razón? Independientemente de la respuesta concreta para este caso, el problema apunta, en primer lugar, a una falta de diversificación teórica general que asuma por completo las diferentes opciones que pueden darse en el arte de “Acción”. En segundo lugar, sobre la terminología utilizada no existe un consenso y genera confusiones y malentendidos de este tipo.

Para Pérez (2012) la *performance* se distingue de las artes escénicas debido a las variaciones e imprevistos que pueden generarse como parte de la pieza, tal y como sugiere Jorge Glusberg:

Creemos que el verdadero rol de la performance se juega en la dimensión del deseo inconsciente. Una obra es interesante cuando une dos cosas que nunca lo habían estado. El discurso resultante es lo más próximo al delirio y, también, a la verdad, que finalmente siempre es delirante. El arte no acepta el "buen sentido", el "sentido común", para decirlo con todas las letras: no acepta el sentido. Sólo cuando esto ocurre, cuando el deseo se traduce en movimiento y en tiempo, el performer y la performance cobran vida. No es una metáfora: adquieren vida y, simultáneamente arrancan fragmentos de vida. De la vida de todos. (Glusberg, 1986)

En varios puntos del documental se dice que la diferencia fundamental entre el *happening* y la *performance* es precisamente que en la *performance* se mantiene cierta estructura en la pieza para no desvirtuar el sentido general de la obra. En cualquier caso, este tipo de imprecisiones terminológicas fuerzan a tener que prescindir de estos vocablos en el estudio, y así poder centrar la atención exclusivamente en las características que interesa destacar de cada caso, y no en si las expresiones utilizadas son las más indicadas.

En esta sección se distinguirán dos grandes grupos: “Acciones” de improvisación libre y “Acciones” controladas. Entre uno y otro existirá un gradiente amplísimo en función del nivel de control que se produzca en la obra.

7.2.1. “Acciones” de improvisación libre. En esta taxonomía se cataloga como “Acción” de improvisación libre aquel trabajo que integre la improvisación del ejecutante o del público como elemento imprescindible en la obra. El azar, como componente transformador de la pieza no es un accidente involuntario, sino que forma parte del entramado conceptual o del posicionamiento artístico del autor. Este

tipo de propuestas suele incidir en aspectos relacionados con el subconsciente como forma de reivindicación y liberación creativa, dando lugar a resultados y acciones impredecibles. El control de lo que ocurre es limitado y hasta un accidente podría ser favorable para el desarrollo de la obra. Esto no quiere decir que no exista algún elemento que funcione como eje o que no exista algún propósito formal en la pieza.

Es importante aclarar la diferencia entre una “Acción” de improvisación libre y la acción de improvisar por necesidad ante una circunstancia imprevista. Josechu Dávila advierte en su entrevista de que “muchas veces no nos damos cuenta de la diferencia entre una idea y un concepto. Una idea es, digamos, una ocurrencia, y un concepto es una idea desarrollada en su totalidad” (Dávila, 2014, 11m28s). Para determinar el concepto de una obra el artista establece el sentido principal del trabajo y justifica coherentemente los medios que utiliza. En este punto de la entrevista, Dávila (2014) destaca que incluso en las obras de carácter deliberadamente espontáneo y aleatorio también se establecen previamente este tipo de directrices conceptuales. Los ejemplos que se encuentran en esta categoría se distinguen de las variaciones imprevistas que se pueden dar en cualquier proceso artístico, ya sea por cuestiones técnicas o por cualquier circunstancia ajena a la obra. En este bloque no se incluyen este tipo de ejemplos, ya que el objetivo de este estudio es el de distinguir tipologías del arte de “Acción”, y los cambios que se puedan producir en las obras durante su ejecución debido a diferentes adversidades es algo que puede ocurrir en cualquier tipología de la producción artística.

Ejemplos:

Luther Blissett (p.105).

Carlos Pina. *Ya-no*, 2001 (p.126).

Elenigmadelafruta. *Jugar es gratis*, 2010 (p.153).

Elgatoconmoscas. *Conflict*, 2009. Madrid (p.195).

Elenigmadelafruta. *Preparados, listos...*, 2013. Madrid (p.219).

Nieves Correa presenta su “Acción” *Biografía 10.4* (fig.120) en repetidas ocasiones en espacios diferentes; Off Limits (Madrid), Ciudadela (Pamplona) y Sabadell (Barcelona). En esta pieza, Correa lanza un montón de patatas (o manzanas) al suelo y con la cabeza tapada, con la misma bolsa que contenía los alimentos, se propone encontrarlas para pelarlas. En esta pieza la artista se sitúa, a propósito, en una posición desfavorable frente al público, que sí puede ver dónde están las patatas. Este puede ayudar a la artista en su tarea a través de indicaciones, pero también puede engañarla o callarse. La “Acción” dura más o menos dependiendo del azar y las decisiones incontrolables que tome el público. En las diferentes presentaciones que la artista ha realizado se plantea la misma propuesta, pero la duración varía considerablemente; ocho minutos en su versión más corta y una hora en la más larga (Correa, 2010).



(fig.120) Nieves Correa. *Biografía 10.4*, 2010. (Archivo de la artista).

En este caso, la artista se propone realizar una “Acción” diseñada a partir de unas pautas concretas, pero el impedimento visual y el azar, generado tanto por el desprendimiento de las manzanas como por las decisiones que tome el público, dilatarán el tiempo de la obra modificándola de distinta forma en cada caso.

En *Compendium* (fig.121), la misma artista propone otra “Acción” que repite en diferentes lugares. En esta ocasión la artista juega al ajedrez contra ella misma. A partir de este juego de doble presencia, en el que para cambiar de jugador la artista tiene que pasar por debajo de la mesa, Nieves Correa trata de juntar caóticamente varios elementos y recursos que suele utilizar en otras “Acciones”. Según se va desarrollando la partida, el caos, la improvisación y el desorden, van sucediéndose de forma inesperada.



(fig.121) Nieves Correa. *Compendium*, varias ejecuciones. (Archivo de la artista).

En obras como las acabadas de mencionar los artistas plantean previamente una serie de parámetros fijos en base a los cuales se van sucediendo las distintas improvisaciones. Como en un juego, existe un objetivo y una serie de reglas o pautas que el artista trata de cumplir. La meta de Nieves Correa en *Biografía 10.4* es conseguir pelar las patatas, pero lo que se sitúa como prioridad en la “Acción”, tal y como expresa la artista, es lo que acontece en torno a dicho objetivo. Tanto es así que hasta no cumplirlo se consideraría válido en la obra.

Estos ejemplos aceptan variaciones espontáneas en la obra, pero giran en torno a un hecho que puede ser descrito fácilmente. Sin embargo, existen otros casos en los que tratar de explicar cada fase de la “Acción” resulta, además de complejo, contraproducente, pues lo que verdaderamente interesa destacar en este apartado es

la propia aleatoriedad y la capacidad de adaptación como recurso de la “Acción” y no los detalles formales de esta. En este punto se citan directamente dos testimonios para reforzar la idea principal que se recoge en esta categoría.

Sí puede ser que en un momento determinado yo planifique algo, que piense en un público en concreto, que piense en una situación en concreto, en un espacio... y que me decida hacerlo así, que generalmente uno lo hace con esa intención. Pero luego de que comienza la “Acción”, es que..., o sea, lo que se desarrolla tú no sabes lo que va a pasar. Es que ni siquiera tú, por más que lo hayas pensado, que lo hayas planificado, [...] El momento de la “Acción” es como riquísimo así, tiene una delicia fantástica porque cuando llega el momento hay cosas que salen, que salen ahí, que tú no las planeas. Y la reacción del público, muchas veces, porque lo llevamos al público, a no ser que sea una "video -performance", lo llevamos directamente, te hace que cambie la intención. Que sea el mismo mensaje pero que se exprese a veces de forma distinta. Son cosas que hay que manejarlas, que, aunque a veces sean incómodas, pero que, aunque a veces sean incómodas, también le dan como riqueza a la “Acción” porque al final de todo es un arte que tú se lo estás llevando a la gente. (Georgina Marcelino, 2014, 6m0s)

Amaia Urrea. *La cosa se revuelve* (fig.122), 2012. País Vasco:



(fig.122) Amaia Urrea. *La cosa se revuelve*, 2012. País Vasco.

La performance se instala esta tarde en el centro-museo Artium. La artista donostiarra Amaia Urrea recala en la capital alavesa para presentar, dentro del programa Escena Contemporánea, 'La cosa (se revuelve)', una pieza que explora el subconsciente a través de las acciones que llevamos a cabo de forma automatizada sin darnos cuenta mientras nos concentramos en otra tarea principal. [...] propone huir de las líneas rectas y entretenerse en el camino y en los rodeos. El plan de acción es «empezar haciendo una cosa, para terminar, haciendo otra». De esta manera, la acción inconsciente se vuelve consciente y se transforma en una realidad paralela. [...] entiende la deriva, la dispersión y la distracción como generadoras, ya que pueden conducir a lugares impredecibles, y utiliza lo cotidiano como materia prima. Así, la palabra cosa le permite pensar de otra manera porque ésta carece de

un significado concreto, y, además, con ella puede atravesar lo desconocido antes de llegar a un lugar definido. (Palos, 2012)

7.2.2. “Acciones” guionizadas. En esta taxonomía se denominan “Acciones” guionizadas a aquellas propuestas que, a diferencia de las revisadas en el apartado anterior, siguen una estructura fija o guion establecido que construye el sentido de la obra. La improvisación y el azar pueden tener cabida de manera puntual en la pieza, pero esto no será un recurso que forme parte del entramado conceptual. El artista dirige el sentido de la “Acción” hacia unos intereses formales y conceptuales concretos previamente contextualizados. Por lo general, si ocurriesen imprevistos o accidentes que desvirtuaran la orientación inicial de la pieza, estos influirían negativamente en el resultado.

Ejemplos:

Elgatoconmoscas. *Intereconomía*, 2011. Madrid (p.31).

Belén Cueto. *Área de descanso*, 1997. Hamburgo (p.170).

Roxana Popelka. *No esperes más de mí*, 2008. Santiago de Chile (p.103).

Joaquín Ivars. *Yo no entiendo mi fortuna*, 1998. Osaka (p.108).

Josechu Dávila. *Ud. Forma parte de una obra de arte*, 2004. Madrid (p.136).

Nuria Güell. *Valor #1: La inculcación*, 2007 (p.137).

Fernando Baena. *La confianza*, 2009. Madrid (p.160).

Cabello/Carceller. *Rapear filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*, 2016. Madrid (p.162).

Analía Beltrán. *18 mujeres*, 2007. Madrid (p.171).

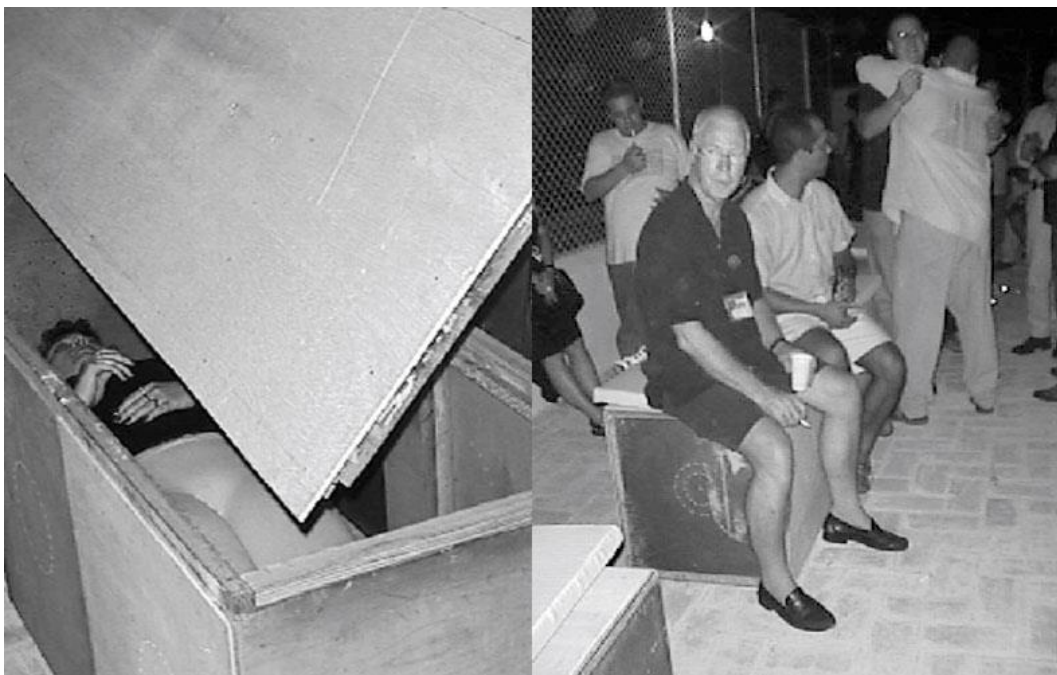
PAN. *Navis Vanitatum*, 2017. Madrid (p.187).

Carlos Felices. *Curso básico de performance*, 2007. Madrid (p.189).

Josechu Dávila. *Anulación de pintura del siglo XVII*, 2005. Vitoria (p.231).

En la mayoría de trabajos de Santiago Sierra se puede ver claramente cómo hasta en el propio título se hace una descripción objetiva y concisa de la “Acción”. En este tipo de trabajos el argumento corresponde a unas necesidades técnicas y circunstanciales concretas que diseña el artista para que se lleven a cabo, y que no pueden variar.

En el año 2000, S. Sierra contrata a tres mujeres jóvenes para permanecer tumbadas en el interior de tres cajas de madera durante una fiesta en la Bienal de la Habana (fig.123). Se convocó a las personas que asistieron al evento sin revelar el contenido de las cajas para que estas sirvieran de lugar para sentarse. El margen de variación e improvisación que hay en esta “Acción” es nulo. El artista establece un trato con las tres personas a las que remunera con 30 dólares para que permanezcan encerradas en estas cajas.



(fig.123) Santiago Sierra. *3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en 3 cajas durante una fiesta*, (2000). La Habana.

En muchos ejemplos de este artista, basta con señalar el título descriptivo de la obra para saber en qué consiste la “Acción” (fig.124). Se puede deducir que hay menos opciones para la variación e improvisación en los puntos cruciales de la pieza.



(fig.124) Santiago Sierra. *Línea de 250cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, (1999). La Habana.

También puede ocurrir que en este tipo de “Acciones” surjan imprevistos durante la realización del acto, y que, por lo tanto, el artista tenga que reaccionar in situ tomando decisiones improvisadas. Pero, a diferencia de los ejemplos expuestos en el punto anterior, la espontaneidad y los posibles cambios que se produzcan en la obra no serán realizados de manera deliberada como posicionamiento conceptual, sino como adaptación involuntaria. En estos casos, la suerte y las distintas habilidades y precauciones que haya tomado el artista podrán evitar el fracaso de la obra. En muchas “Acciones” de carácter provocativo se pueden producir intervenciones indeseadas que comprometen el desarrollo de la pieza. El artista debería prever las diferentes reacciones que la gente pueda tener, pero siempre queda abierta la posibilidad de que ocurra algo inesperado.

7.3. Tipos de implicación del artista en la “Acción”.

En este apartado se analizan los diferentes estados de participación del artista en la “Acción”. En un primer ejercicio comparativo, los ejemplos se dividirán en dos grandes grupos: “Acciones” de implicación directa o activa, y “Acciones” de implicación indirecta o pasiva.

7.3.1. “Acciones” de implicación directa o activa. El artista o artistas realizan físicamente la “Acción” o participa parcialmente en ella. Los diferentes ejemplos que se exponen a continuación se dividen en dos subcategorías dependiendo de la cantidad y tipo de implicados en la “Acción”.

7.3.1.1. “Acciones” de implicación activa o directa individual. El artista o los miembros de un colectivo realizan la “Acción” de manera individual, sin colaboraciones externas del público o personas contratadas. Las intervenciones

espontáneas puntuales que el público pueda hacer durante la “Acción” no se consideran colaboraciones en esta categoría.

Ejemplos:

Josechu Dávila. *Aportación de contenido graso*, 2006. San Sebastián (p.100).

Carlos Llavata. *Hunting*, 2011. Madrid (p.77).

Cabello/Carceller. *Bollos*, 1996 (p.104).

Ruben Santiago. *Shanghái Express*, 2006. Galicia/Cataluña (p.111).

Isidoro Valcárcel Medina, *Muro ha sido pintado por el artista con pincel del número 8, entre los días 10 y 15 de septiembre de 2006*, 2006. MACBA (p.116).

Paco Nogales. *Tóxico (reloaded)*, 2010. Barcelona (p.134).

PAN. *Disputa entre artistas*, 2006. Madrid (p.138).

Carlos Felices. *Fucking (Botero)*, 2006. Madrid (p.143).

Ruben Santiago. *Olympia*, 2009. Élide/Madrid (p.149)

PAN. *Alterofobia*, 2008. Madrid (p.150).

PAN. *Accionados*, 2007. Madrid (p.154).

Carlos llavata. *PASS – 24122005-RFDV/CLL41*, 2008. Euskadi (p.165).

Analía Beltrán. *18 mujeres*, 2007. Madrid (p.171).

Elenigmadelafruta. *Teen Wolf Re-Fake*, 2010. Barcelona (p.178).

Carlos Felices. *Curso básico de performance*, 2007. Madrid (p.189).

Elgatoconmoscas. *Peregrinación M-40* (fig.125), 2010:

El colectivo Elgatoconmoscas inicia un recorrido alrededor de la autopista M-40 con el objetivo de finalizar donde comenzó (el punto de la M-40 más cercano a Matadero Madrid). La autopista tiene un total de 66Km, pero por cuestiones de legalidad y seguridad, el trayecto de la “Acción” es mucho más largo (alrededor de 100Km), ya que el grupo no transita por carretera y existen obstáculos que no se pueden prever. El recorrido se realizó en 36 horas.

En este caso, aunque la “Acción” sea realizada por varios artistas se vincula a esta categoría debido a que la palabra “individual” del título del apartado hace referencia al hecho de que los artistas realicen la “Acción” solos, y no con colaboradores externos o público.



(fig.125) Elgatoconmoscas. *Peregrinación M-40*, 2010. (Archivo del colectivo).

7.3.1.2. Implicación directa o activa compartida. El artista o colectivo realiza una “Acción” en la que, necesariamente, se ven involucradas terceras personas. Estas

intervenciones pueden darse a través de contratos hechos para la ocasión, amigos de los artistas, el propio público o incluso por gente que ignora que se esté realizando una “Acción” artística.

Ejemplos:

Joaquín Ivars. *Mi silencio y mi espacio*, 1994-98. Osaka (p.148).

Elgatoconmoscas, *Cerveza*, 2011. Madrid (p.227).

Antonio de la Rosa. *Xubileo*, 2009. Santiago de Compostela (p.94).

Carlos Pina. *Ya-no*, 2001 (p.126).

Elgatoconmoscas. *Desnudos*, 2008. Madrid (p.130).

Paco Nogales. *Llorar (Por mí, por lxs demás, con lxs demás)*, 2008. Madrid (p.132).

Nuria Güell. *Aportación de agentes del orden*, 2009. La Habana (p.161).

Nuria Güell. *Ayuda humanitaria*, 2008-2013. Cuba/España (p.173).

Elgatoconmoscas. *Tú me pegas; yo te pago*. 2009. Estambul (p.175).

PAN. *Navis Vanitatum*, 2017. Madrid (p.187).

Yolanda Pérez Herreras. *Celebration. Rebrith 1984-2014*, 2014. Belfast (p.193).

Nuria Güell. *Aplicación legal desplazada*, 2011-1012. España (p.196).

Elenigmadelafruta. *Preparados, listos...*, 2013. Madrid (p.219).

Entre 2006 y 2010 Josechu Dávila realiza su “Acción” titulada *Aportación de contenido económico a 25 mujeres de Ciudad Juárez*. Esta consistió en entregar 9.000 euros, 125.000 pesos mexicanos, a 25 mujeres elegidas al azar, siempre que correspondieran al perfil de las mujeres raptadas y asesinadas desde 1993 hasta la actualidad. La entrega del dinero se hizo de forma anónima a través de una mensajería creada exclusivamente para esta “Acción”.

El desconocimiento mutuo sustenta este trabajo: por un lado, el de las mujeres, respecto a quién y por qué les entrega 5.000 pesos; y por otro, el del espectador de la obra, que no sabrá nunca de las emociones y reacciones reales que genere esta acción, aunque siempre las imagine. Paradójicamente, lo que en otras circunstancias se podría calificar de acto positivo y grato (recibir dinero por sorpresa y anónimamente), se convierte, por el hecho de realizarse en Ciudad Juárez, en un acto de encontradas sensaciones y límites morales[...] En coherencia con el concepto del proyecto, no se realizó ningún tipo de registro visual o sonoro de las entregas, o de las posibles reacciones de las mujeres al recibir los sobres, ni de la documentación que generó el propio proceso. Es una obra de arte plástico sin soporte, sin formalización concreta, sólo sustentada por el desconocimiento mutuo y difundida por medio de la palabra, tanto verbal como escrita. (Dávila, 2010)

En este caso, el misterio y la falta de información que se genera es el núcleo de la “Acción”. El artista fundamenta su trabajo en el desconocimiento, y no puede haber ningún tipo de registro que documente la “Acción”. Por ello, el artista tuvo que crear una empresa ficticia de mensajería que repartiera los sobres con el dinero. Dávila (2014) cuenta que en principio se buscaron varias alternativas para que el

dinero llegara de la forma más anónima a las mujeres: transferencia bancaria, mensajería convencional, etc., pero en todas estas opciones era obligatorio dar algún tipo de información. Finalmente, la solución fue que el propio artista fuera repartiendo los sobres con ayuda de un amigo, ocultos bajo la imagen corporativa de una empresa de mensajería que se creó para la ocasión. Así es como esta “Acción”, que en principio no iba a contar con la implicación directa del artista, se convierte en uno de los ejemplos que interesa mencionar en este apartado. Además de la implicación -directa- que Josechu tiene que asumir personalmente, el compañero y las 25 mujeres también están implicados necesariamente en este trabajo (Dávila, 2014).

7.2. “Acciones” de implicación indirecta.

El artista diseña y dirige la “Acción” pero no participa presencialmente en su desarrollo. Este tipo de obras son planteadas para que otras personas activen o realicen la “Acción”.

Ejemplos:

Democracia. *No os dejéis consolar*, 2009. Burdeos (p.140).

Fernando Baena. *La confianza*, 2009. Madrid (p.160).

Cabello/Carceller. *Rapear filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*, 2016. Madrid (p.162)

Josechu Dávila. *En Londres con un grupo punk*, 2009. Londres (p.177).

Cabello/Carceller. *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, 2004 (p.181).

Nuria Güell. *La Feria de las Flores*, 2015-2016. Medellín (p.184).

Democracia. *Ser y durar*, 2011. Madrid (p.185).

Democracia. *Il n'y a pas de spectateurs*, 2010. Bruselas (p.186).



(fig.126) Santiago Sierra. *Los castigados*, 2006. Frankfurt,

En *Los castigados* (fig.126) 18 ciudadanos alemanes nacidos antes de 1939 permanecen castigados, en turnos de 4 horas, durante la feria de arte de Frankfurt. La obra de Santiago Sierra se vincula a este apartado de la clasificación casi de

manera general, ya que gran parte del discurso político que desarrolla en su trabajo se activa remunerando a otras personas para que realicen diferentes acciones humillantes, absurdas o dolorosas. El artista delega las “Acciones” que diseña a terceras personas y en ningún caso las ejecuta el mismo.

En la obra *9 formas de 100 x 100 x 600 cm construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared* (fig.127), nueve bloques de diversos materiales, como madera o asfalto, son sostenidas por varias personas durante dos semanas. Los trabajadores fueron contratados a través de agencias locales, y se les pagó a doce euros la hora.



(fig.127) Santiago Sierra. *9 formas de 100 x 100 x 600 cm construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared*, 2002. Nueva York.

Como parte de la serie *Bailar Texto* (fig.128), el colectivo Cabello/Carceller propone una “Acción” en la que un grupo de voluntarios da forma física al texto del libro *El género en disputa* de Judith Butler. Después de un taller de varios días, en el que se revisan conjuntamente las partes del escrito más significativas, los participantes interpretan en público -bailan- varios textos seleccionados durante el

curso. No hay música; el texto es leído por una o varias personas durante la “Acción”.



(fig.128) Cabello/Carceller. *Bailar El género en disputa #2*, 2014. Ciudad de México. (Archivo del colectivo).



(fig.129) Cabello/Carceller. *Off Escena. Si yo fuera...*, 2010-2011. Madrid. (Archivo del colectivo).

Cabello/Carceller dirigen la obra *Off Escena. Si yo fuera...* (fig.129), que tiene lugar en la antigua cámara frigorífica del centro de creación contemporánea Matadero Madrid. La “Acción”, a modo de musical, es protagonizada por cuatro internas del

Centro penitenciario Madrid-I de Alcalá Meco, y se desarrolla alrededor de un escenario montado para la ocasión en el que destaca la frase pintada Pregunta y habla.

7.4. La intensidad y duración de la “Acción”.

En un principio, el objetivo de este apartado consistía en distinguir los distintos trabajos en función del tiempo que tardan en desarrollarse. Se considera necesario destacar la importante diferencia que existe entre algunas “Acciones” que tienen una duración de pocos segundos, como la clásica pieza *Shoot* del americano Chris Burden (fig.130), en la que el artista recibe un disparo en el brazo de manera intencionada, y otras que llegan a extenderse varios días o incluso años. En esta línea se pueden encontrar obras como *I Like America and America Likes Me* (fig.131), del alemán Joseph Beuys, en la que el artista se encierra con un coyote durante siete días en la Galería Rene Block de Nueva York.



(fig.130) Chris Burden. *Shoot*, 1971. Estados Unidos.



(fig.131) Joseph Beuys. *I Like America and America Likes Me*, 1974. Estados Unidos.

Más tarde, a través de la observación de los ejemplos obtenidos en el estudio, se determina que la expresión más precisa para abordar la presente cuestión es la intensidad, esta entendida como el grado de dilatación temporal de la “Acción” en relación a la acción concreta que se esté realizando. En muchos casos, las “Acciones” fuerzan el ritmo o duración de un acto para transformarlo en comportamiento artístico, y no siempre el tiempo absoluto que tarda el artista en realizar la “Acción” sirve para establecer comparativas equiparables entre los demás ejemplos.

Se crean tres categorías en función de la durabilidad relativa de la “Acción”, teniendo en cuenta las características concretas de cada acto.

7.4.1. “Acciones” de intensidad temporal prolongada o “Acciones” de larga duración. Se consideran “Acciones” de intensidad por duración aquellas que

fuerzan la duración de algún acto, prolongando su desarrollo en el tiempo con el fin de intensificar algún aspecto de la pieza, o cuyo proceso sea especialmente largo.

Ejemplos:

Ruben Santiago. *Olympia*, 2009. Élide/Madrid (p.149).

Paco Nogales. *Rage Machinery*, 2009. Beijing, China (p.158).

Analía Beltrán. *Castigos*, 2006. Madrid (p.171).

Nuria Güell. *Ayuda humanitaria*, 2008-2013. Cuba/España (p.173).

Josechu Dávila. *Aniversario*, 2011-actualidad. Madrid (p.176).

Nuria Güell. *Aplicación legal desplazada*, 2011-2012 (p.196).

Elenigmadelafruta. *Preparados, listos...*, 2013. Madrid (p.219).

En la obra del artista Isidoro Valcárcel Medina titulada *Muro ha sido pintado por el artista con pincel del número 8, entre los días 10 y 15 de septiembre de 2006*⁴⁶, el artista tardó 5 días en pintar una pared del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. En este caso, la acción de pintar la pared podría haber durado unos minutos si el artista hubiese utilizado un rodillo. Al utilizar un pincel de detalles, miniaturista, del número 8, se está provocando una dilatación en el tiempo, y este acto supone el eje del proyecto. En comparación a otras “Acciones” de mayor duración (años) podría decirse que esta es de duración corta. Es por este motivo que

⁴⁶ Véase supra, p.116.

aquí se tenga en cuenta la intensidad y duración de las obras en términos relativos y no absolutos.

En la “Acción” *35 minutos* (fig.132), realizada en varios lugares, Los Torreznos cuentan 2.100 segundos frente al público -35 minutos-. Tras informar a los asistentes, en voz alta, de que 35 minutos equivalen a esta cantidad de segundos, transforman la relación numérica en una experiencia que juega con el tiempo y la paciencia de los espectadores. Esta “Acción” se vincula a esta categoría debido al protagonismo y contundencia que adquiere el paso del tiempo en la obra. A pesar de que la pieza no sea muy larga en sí misma, la concentración en la constante repetición de los números hace que este intervalo se intensifique.



(fig.132) Los Torreznos. *35 minutos*, 2004. Quebec.

En la “Acción” titulada *Contando Moléculas* (fig.133), propuesta por Ana Matey, la artista se propone construir un muro a base de terrones de azúcar con el objetivo de quedar encerrada. A pesar de estar realizando esta “Acción” durante cinco horas

y media, Matey no consigue su propósito. La pieza se presenta durante las jornadas de Los Artistas del barrio en el espacio Espora (Madrid). En otras ocasiones no llegar al objetivo que se plantea en la “Acción” supone la invalidez o anulación del sentido de la obra, como ocurre en la mayoría de los casos que se exponen en el siguiente punto, donde no cabe la improvisación ni la libre manipulación espontánea de los acontecimientos. Pero en *Contando moléculas* no llegar a la meta que la artista se plantea forma parte de la pieza. Desde un inicio, Ana Matey elige voluntariamente una serie de elementos desfavorables y dificultades que entorpecen y dilatan el tiempo de ejecución de la “Acción”. Llegar a cumplir la supuesta meta no es lo que a la artista le interesa, sino el propio enfrentamiento que pone a prueba sus capacidades físicas y mentales en relación a la paciencia (Matey, 2011).



(fig.133) Ana Matey. *Contando moléculas*, 2010. Madrid. (Archivo de la artista).

7.4.2. “Acciones” de intensidad temporal densificada. Se considera una “Acción” de intensidad densificada aquella que concentra su desarrollo en un breve

espacio de tiempo o que comprime la duración de un acto en relación a lo que se tardaría en realizarse en condiciones normales.

Ejemplos:

Carlos Llavata. *Hunting*, 2011. Madrid (p.77).

Paco Nogales. *Tóxico (reloaded)*, 2010. Barcelona (p.134).

PAN. *Interferencias*, 2009. Burgos (p.167).

Josechu Dávila. *En Londres con un grupo punk*, 2009. Londres (p.177).



(fig.134) Fiacha O'Donnell. *Frontera Doméstica*, 2010. Madrid. (Archivo del artista).

Frontera doméstica (fig.134). Debido a una serie de cuestiones legales, la vivienda de la abuela del artista Fiacha O'Donnell tuvo que ser intervenida para evitar su desahucio. En el hogar, compuesto por la unión ilegal de dos viviendas, tuvo que construirse un muro que separara ambas casas debido a la denuncia de un vecino, impidiéndose así el tránsito libre de los habitantes. En esta “Acción”, O'Donnell

atraviesa este muro impactando su cuerpo contra la estructura de un salto. La “Acción” forma parte del capítulo Domestica2 del proyecto Novela FM .

7.4.3. “Acciones” de intensidad temporal moderada o no comparable.

Se denominan “Acciones” de intensidad moderada o no comparable a aquellos trabajos cuyo tiempo de desarrollo no pueda catalogarse en los puntos anteriores. Esto es debido a que su duración no sea ni excesivamente corta ni se prolongue mucho en el tiempo, y que además no existan referencias externas para poder establecer comparativas en torno a la intensidad del acto. También pertenecerán a esta categoría las “Acciones” que sí se asemejen a alguna actividad cotidiana y se disponga de referencia externa, pero no se varíe el tiempo de duración de esta. Se pone de ejemplo en la lista la obra *Disputa entre artistas*. En ella los artistas del grupo PAN se pelean en un ring de boxeo. Aunque transformen y añadan varios elementos impropios de un combate real, el tiempo que tardan en realizar la acción podría ser equiparable a lo que dura una pelea en el ámbito deportivo. La mayoría de los ejemplos encontrados en el estudio de caso pertenecen a este apartado.

Ejemplos:

PAN. *Disputa entre artistas*, 2006. Madrid (p.138).

Carlos Ilavata. *PASS – 24122005-RFDV/CLL41*, 2008. Euskadi (p.165).

Belén Cueto. *Para ser primero hay que respirar*, 2011. Sevilla (p.169).

Analía Beltrán. *18 mujeres*, 2007. Madrid (p.171).

Elenigmadelafruta. *Teen Wolf Re-Fake*, 2010. Barcelona (p.178).

Nuria Güell. *La Feria de las Flores*, 2015-2016. Medellín (p.184).

Joaquín Ivars. *Power Point*, 2008. Madrid (p.198)

7.5. La repetibilidad o singularidad de las “Acciones”.

Hay ejemplos de “Acciones” que por razones contextuales sólo se pueden realizar una vez en un determinado lugar. Este tipo de trabajos están sujetos a unas circunstancias muy concretas desde las cuales se construye el sentido conceptual de la obra. Por el contrario, existen otras “Acciones” que pueden repetirse varias veces en lugares diferentes debido a que estas pueden adaptarse a distintos entornos.

7.5.1. “Acciones” repetibles.

7.5.1.1. “Acciones” que se repiten en una misma obra. Existen determinados trabajos artísticos que se componen de varias “Acciones”, pero en este apartado solo se atiende a aquellos que se realizan a partir de una misma acción que se repite necesariamente dentro de un mismo trabajo.

Ejemplos:

Joaquín Ivars. *Yo no entiendo mi fortuna*, 1998. Osaka (p.108).

Josechu Dávila. *Aniversario*, 2011-actualidad. Madrid (p.176).

Claudia Claremi. *Fe de vida*, 2010. Madrid (p.225).

7.5.1.2. “Acciones” individuales que se repiten. “Acciones” creadas como obras individuales, que, sin necesidad, pueden repetirse en diferentes lugares, momentos o contextos. Este tipo de trabajos pueden adaptarse a las características y circunstancias de los diferentes entornos en los que se realizan. A pesar de que se

generen nuevas experiencias y existan diferencias evidentes en cada repetición, la “Acción” es la misma y se muestra bajo un único título o derivado de una misma serie.

Ejemplos:

Democracia. *Subtextos*. Varias localizaciones (p.223).

Joaquín Ivars. *Mi silencio y mi espacio*, 1994-98. Varias localizaciones (p.148).

Carlos Pina. *Ya-no*, 2001. Varias localizaciones (p.126).

Elenigmadelafruta. *Jugar es gratis*. Varias localizaciones (p.153).

Cabello/Carceller. *Rapear filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*. Varias localizaciones (p.162).

Elgatoconmoscas. *Tú me pegas; yo te pago*. Varias localizaciones (p.175).

Debido a las características escenográficas de la obra de Los Torreznos, la mayoría de sus “Acciones” han sido representadas varias veces en diversos lugares. Estos artistas han situado su trabajo en diferentes contextos que forman parte del territorio del arte de “Acción”, pero, como ya se ha explicado con anterioridad, su obra se encuentra a medio camino entre la *performance* y las artes escénicas. Estos artistas, a diferencia de muchos otros del campo del arte de “Acción”, ensayan sus representaciones hasta dominar las técnicas de interpretación y expresión corporal en los trabajos que después presentan ante el público.



(fig.135) Los Torreznos. *La cultura*, s.f. Varias localizaciones

En la “Acción” *La cultura* (fig.135), los Torreznos utilizan dos borriquetas, dos sillas y una tabla de madera para realizar su trabajo. En él repiten constantemente palabras y nombres relacionados con la cultura, mientras van cambiando de posiciones sueltan diferentes mensajes o ideas a través de juegos de palabras. Como se indica en su página web, esta obra ha sido presentada en Murcia, Madrid, Sevilla, Pontevedra, Valencia, Córdoba, San Paulo o en la Bienal de Venecia (Los Torreznos, sin fecha).



(fig.136) Pepe Murciego. *¡Salud!*, s.f. (Archivo del artista).

Pepe Murciego, en *¡Salud!* (fig.136), se bebe una botella entera de vino tinto frente al público, utilizando como recipientes una serie figuras de plástico con forma de corazón. Estas formas encajan unas con otras, de manera similar a como lo hacen las muñecas *matrioshkas*, de modo que el artista va incrementando en cada nivel la cantidad de alcohol que ingiere hasta emborracharse. Murciego (2014) ha realizado esta “Acción” más de 12 veces, como él mismo indica en la entrevista realizada para la investigación:

Esta “Acción” es la que más cercana está a mi vida personal. Una “Acción” que tiene que ver con el amor, con problemas que he tenido estos últimos años. Tiene mucho que ver con los problemas personales, digamos. Cuando yo la analizo después veo que yo, esta “Acción”, la he repetido durante mucho tiempo justo en un momento en el que lo estaba pasando mal en ese

campo y, entonces, quizá por eso la repetía, porque me venía bien para esto.

[...] Decidí repetirla, la he hecho como 12 veces. (Murciego, 2014, 2m55s)

7.5.2. “Acciones” singulares.

La “Acción” no se puede repetir debido a la dependencia conceptual o circunstancial que se establece en un contexto determinado. También entran en esta categoría aquellas “Acciones” no repetibles debido a la falta de sentido o a la innecesaridad que tendría volverlas a hacer.

Ejemplos:

Santiago Sierra. *La venta de la renuncia*, 2011 (p.33).

Josechu Dávila. *Aportación de contenido graso*, 2006. San Sebastián (p.100).

Núria Güell. *Too much melanin*, 2013. Gotemburgo (p.228).

Nuria Güell. *Aportación de agentes del orden*, 2009. La Habana (p.161).

Belén Cueto. *Para ser primero hay que respirar*, 2011. Sevilla (p.169).

Nuria Güell. *Ayuda humanitaria*, 2008-2013. Cuba/España (p.173)

Elgatoconmoscas. *Cabezas*, 2007. Madrid (p.226).

En *Intereconomía*⁴⁷, Elgatoconmoscas proyecta un pene vistiendo un condón sobre la fachada de la sede del canal de televisión ultraconservador Intereconomía. Esta “Acción” se realizó mientras la cadena retransmitía en directo una misa celebrada en El Valle de los Caídos durante la semana dedicada a la lucha contra el sida. La

⁴⁷ Véase supra, p.31.

“Acción” surge como respuesta ante las declaraciones abominables que hace el grupo informativo semanas antes sobre el uso del condón en África. En ellas se explica que, debido al clima, al analfabetismo y a la falta de servicios de manicura del país, es un peligro repartir preservativos en África. El reportero concluye afirmando que en toda relación han de prevalecer los sentimientos y no la promiscuidad (Elgatoconmoscas, 2011).

Este tipo de “Acciones” suceden bajo una serie de condiciones singulares que también componen el sentido de la obra; realizarlas fuera de estas circunstancias pervertiría el valor artístico de la pieza. En otras ocasiones resulta directamente imposible volver a repetir la “Acción”, como en la obra *La venta de la renuncia* de Santiago Sierra⁴⁸, en la que el artista rechaza el Premio Nacional de las Artes Plásticas.



(fig.137) Josechu Dávila. *Aportación de contenido sustraído*, 2002-2010. Madrid (Archivo del artista).

⁴⁸ Véase supra, p. 33.

En 2002 Josechu Dávila, junto a su compañero de estudio Francisco de la Calle, roban/encuentran el buzón de una casa que se encontraba junto al portal (fig.137). Lo conservan con el pensamiento de que aquel objeto pudiera ser útil en algún proyecto artístico. Los artistas descubren que el buzón contenía aún las cartas dirigidas a los vecinos, que seguían teniendo sus nombres escritos en los casilleros. La “Acción” consiste en devolver, intacto, ocho años después el buzón a sus propietarios.

De nuevo, lo que realmente le interesa a Dávila es el desconocimiento que se produce a partir de esta intervención. Los vecinos encuentran por sorpresa el buzón, sin recibir ningún tipo de explicación, y el artista desconoce tanto el contenido de las cartas como las reacciones de los vecinos al encontrarlas. Toda la obra depende de un acontecimiento único: encontrarse el buzón de un edificio en la calle por casualidad, en perfecto estado, y con cartas de los vecinos sin abrir.

7.6. El marco contextual en el que se realiza la “Acción”.

Las “Acciones” pueden estar amparadas por organismos culturales o realizarse de manera independiente fuera de los marcos oficiales del arte. En este apartado se diferencian tres tipologías de “Acciones” según la relación que establecen con las distintas instituciones.

7.6.1. “Acciones” programadas dentro de proyectos culturales. Estas “Acciones” forman parte de alguna programación cultural, ya sea subvencionada por el estado u organizada de manera privada.

Dentro de esta categoría se encuentran dos tipos de ejemplos en función de lo que interesa destacar en el presente apartado: que el público espere e identifique la “Acción” en un contexto artístico o no.

7.6.1.1. “Acciones” en contextos artísticos visibles. La “Acción” forma parte de la programación de un festival o exposición que marca el contexto artístico en el que se desarrolla e influye en la percepción e interpretación que el público tiene del acto. El espectador sabe que lo que está viendo pertenece al ámbito del arte, independientemente de su posicionamiento o bagaje cultural.

Ejemplos:

Cabello/Carceller. *Performer*. 2013. Artium, Vitoria, (p.69).

Elgatoconmoscas, *Cerveza*, 2011. Madrid. (p.227).

Roxana Popelka. *No esperes más de mí*, 2008. Santiago de Chile (p.103).

Isidoro Valcárcel Medina. *Muro pintado por el artista con pincel del número 8, entre los días 10 y 19 de septiembre de 2006*, 2006. MACBA. Barcelona (p.116).

Paco Nogales. *Llorar (Por mí, por lxs demás, con lxs demás)*, 2008. Madrid (p.132).

7.6.1.2. “Acciones” en contextos artísticos no visibles. La “Acción” pertenece a la programación de un festival o exposición, pero esta se desarrolla en entornos aislados o de tal manera que se evita informar al espectador de su vinculación directa al ámbito de la creación artística. A pesar de que haya una convocatoria especializada para el público del festival o la exposición, también queda abierta la posibilidad de que algunas personas encuentren inesperadamente la “Acción” y

piensen que es cualquier otra cosa, no una obra de arte, por ejemplo, una acción activista, publicidad, etc.

Ejemplos:

Nuria Güell. *Aportación de agentes del orden*, 2009. La Habana (p.161).

Democracia. *Il n'y a pas de spectateurs*, 2010. Bruselas (p.186).

Paco Nogales. *Hell is coming. World ends today*, 2008. Madrid (p.221).

Democracia. *Subtextos*, 2010. Manresa/Cartagena (p.223).



(fig.138) Fiacha O'Donnell. *Se toca, pero no se mira*, 2010. Festival Reformance, Madrid.

(Archivo del artista).

La “Acción” *Se toca, pero no se mira* (fig.138), de Fiacha O'Donnell, ha sido realizada dos veces en 2010 como parte de la programación oficial de dos festivales de arte distintos. El autor retoma una de las obras clásicas de la artista austriaca Valie Export: *Tapp- und Tast-Kino*, que realizó en 10 países europeos entre 1968 y 1971. Export paseaba por la calle con una caja con cortinas atada al pecho e invitaba a que la gente le tocara los senos. En la versión masculina de O'Donnell el artista

lleva puesta una camiseta con la frase “se toca, pero no se mira” y, con una caja con cortinillas a la altura del pene, invita a la gente de la calle a meter la mano. En su primera versión, realizada en el marco del festival artístico Reformance, la “Acción” tiene lugar en la Plaza de Lavapiés de Madrid. En esta ocasión no hay carteles publicitando el festival ni nada que indique que lo que está ocurriendo pertenece al ámbito del arte. Aunque a la plaza acudieran varias personas del festival, la mayoría de la gente que interactuaba en la “Acción” no sabía de qué se trataba.

En su segunda versión ocurre lo contrario. La “Acción” es adaptada para desarrollarse en el interior de una de las salas de exposiciones del Centro Cultural Matadero Madrid, dentro de la programación del festival AcciónMAD 2010. En esta ocasión, las “Acciones” de los artistas fueron desarrollándose en serie, una tras otra, en la misma sala, y todos los trabajos se perciben dentro de los parámetros artísticos que marca el festival. En este caso queda claramente marcado que lo que sucede es una “Acción” artística.

Debido a las características concretas de esta “Acción”, cuando esta se realiza en el espacio público, sin un marco claro, se activan una serie de interrogantes y conflictos distintos a cuando se ofrece la misma propuesta en el centro cultural. Mientras que en el espacio institucional el público espera que suceda algo artístico, en la calle domina la sorpresa y la incertidumbre, y se colocan, como prioridad, el exhibicionismo y la provocación como temas principales, antes que cualquier debate sobre conceptos generales del arte, etc. Se podría decir que, en este caso, los objetivos de la “Acción” se alcanzan adecuadamente en el espacio público, ya que

la provocación y el juego que se produce con la gente sucede de manera mucho más espontánea y contundente.

7.6.2. “Acciones” realizadas fuera de contextos artísticos. Las “Acciones” de este tipo se caracterizan por realizarse fuera de cualquier marco que identifique el acto con el contexto del arte, independientemente de que después la documentación de la “Acción” pueda ser exhibida en salas especializadas. Desde un punto de vista organizativo, estos trabajos suelen diferenciarse de los ejemplos del apartado anterior, fundamentalmente por la autogestión y autofinanciación de la “Acción”, ya que no cuentan con ningún tipo de apoyo institucional. Pero, a efectos prácticos, lo que interesa destacar en esta clasificación es la percepción que tiene el público general de la “Acción”, al estar esta desvinculada al marco que focaliza su interpretación como acontecimiento artístico.

Ejemplos:

Josechu Dávila. *Aportación de contenido graso*, 2006. San Sebastián (p.100).

Ruben Santiago. *Shanghái Express*, 2006. Galicia/Cataluña (p.111).

Elgatoconmoscas. *Desnudos*, 2008. Madrid (p.130).

Elenigmadelafruta. *Jugar es gratis*, 2010. Varias localizaciones (p.153).

Elgatoconmoscas. *Tú me pegas; yo te pago*. 2009. Estambul (p.175).

Elenigmadelafruta. *Teen Wolf Re-Fake*, 2010. Barcelona (p.178).

Carlos Felices. *Have a shower*, 2009. Bali (p.217).

7.7. La asistencia del público.

En este apartado se separan tres tipologías de “Acciones” según la asistencia del público. Aunque en el apartado anterior también puede verse afectada esta cuestión, en relación al contexto en el que se desarrolle el acto, existen todo tipo de excepciones y conviene analizar cada asunto por separado. Generalmente, en “Acciones” que se realizan dentro de algún marco institucional o programación se suele llevar a cabo una convocatoria pública, pero, como ya se ha visto en el punto anterior, también se dan casos en los que el artista prefiere ocultar la vinculación al contexto y favorecer la espontaneidad y accesos del público.

7.7.1. “Acciones” con público convocado. La “Acción” se desarrolla ante espectadores que han sido convocados previamente para asistir al evento. Aunque exista la posibilidad de que algunas personas se sumen al público de manera espontánea, la mayoría acude a la cita debido a la correspondiente información previa publicada y publicitada en los diferentes medios.

Ejemplos:

Roxana Popelka. *No esperes más de mí*, 2008. Santiago de Chile (p.103).

Nieves Correa. *Enchilados*, 2013. Sevilla (p.115).

Georgina Marcelino y Natacha Avelino. *La isla*, 2010. Madrid (p.144).

Antonio de la Rosa. *La retaguardia del arte*, 2017. Madrid (p.145).

PAN. *Alterofobia*, 2008. Madrid (p.150).

Fernando Baena. *La confianza*, 2009. Madrid (p.160).

Cabello/Carceller. *Rapear filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*, 2016. Madrid (p.162).

Carlos Ilavata. *PASS – 24122005-RFDV/CLL41*, 2008. Euskadi (p.165).

Nuria Güell. *La Feria de las Flores*, 2015-2016. Medellín (p.184).

Yolanda Pérez Herreras. *Celebration. Rebrith 1984-2014*, 2014. Belfast (p.193).

Joaquín Ivars. *Power Point*, 2008. Madrid (p.198).

Paco Nogales. *Llorar (Por mí, por los demás, con los demás)*. Madrid (p.132),

En la “Acción” *Llorar (Por mí, por los demás, con los demás)* (fig.139), Paco Nogales invita al público a participar en su obra. El artista pide a los asistentes que reflexionen y escriban en un papel sobre algún acontecimiento doloroso que hayan experimentado. Después, sobre unos platos de plástico, con ayuda de unas esponjas y agua se juntan en círculo para hacer que lloran.



(fig.139) Paco Nogales. *Llorar (Por mí, por los demás, con los demás)*, 2008. Madrid. (Archivo del artista).

El público accede obedientemente a la invitación de Paco Nogales y terminan estrujando las esponjas mojadas a la altura de la cara. Una de las participantes se emociona y se queda un poco más de tiempo llorando, de verdad, en cuclillas. El artista se acerca a ella para abrazarla y se termina la "Acción". En este caso, la obra se desarrolla en la sala de arte Off Limits de Madrid y el público ha sido previamente convocado al evento.

En la "Acción" de Paco Nogales el público interviene en la obra de una manera muy dirigida en la que no se pervierte el sentido que el artista propone. En algunos casos la participación del público será necesaria para completar la "Acción" y en otros la colaboración será más espontánea y superficial, como se ve más adelante.

Antonio de la Rosa propone en 2006 la "Acción" *Hatsu*, en la que se queman diez gramos de heroína en la sala Liquidación total. El público es convocado para asistir a una inauguración en la que no hay nada excepto una ligera neblina producto de la combustión de la droga. El público tiene que decidir allí si entrar o no en la sala.

7.7.2. “Acciones” con público no convocado. El público encuentra la “Acción” sin haber sido convocado. El artista diseña una “Acción” que se desarrolla en algún entorno en el que se facilita la concurrencia espontánea del público. Aunque puedan asistir algunas personas o amistades que previamente han sido avisadas, la mayoría de los asistentes entran en contacto con la obra de manera fortuita.

Ejemplos:

Elgatoconmoscas. *Intereconomía*, 2011. Madrid (p.31).

Belén Cueto. *Área de descanso*, 1997. Hamburgo (p.170).

Joaquín Ivars. *Mi silencio y mi espacio*, 1994-98. Osaka (p.148).

Elenigmadelafruta. *Jugar es gratis*, 2010. Varias localizaciones (p.153).

Elgatoconmoscas. *Tú me pegas; yo te pago*. 2009. Estambul (p.175).

Elenigmadelafruta. *Teen Wolf Re-Fake*, 2010. Barcelona (p.178).

Fernando Baena y Marianela León. *Malas posturas*, 2010. Madrid (p.183).

7.7.3. “Acciones” sin público. La “Acción” se desarrolla sin presencia de público, ya sea porque no hay ninguna persona durante su ejecución o porque las personas que están presentes no son conscientes de que la “Acción” se esté realizando.

Ejemplos:

Josechu Dávila. *Aportación de contenido graso*, 2006. San Sebastián. (p.100).

Antonio de la Rosa. *Xubileo*, 2009. Santiago de Compostela (p.94).

Joaquín Ivars. *Yo no entiendo mi fortuna*, 1998. Osaka (p.108).

Ruben Santiago. *Olympia*, 2009. Élide/Madrid (p.149).

Javier Codesal. *Estancia en las tumbas*, 2003 (p.202).

Nuria Güell. *Apátrida*, 2015-2016 (p.225).

Claudia Claremi. *Fe de vida*, 2010. Madrid (p.225).

En *Desaprovechamiento de espacio y tiempo expositivo*⁴⁹, el artista Josechu Dávila convoca a público, pero este no viene. Este ejemplo se podrá colocar en esta categoría.

Hay muchas “Acciones” en las que haces una propuesta para que haya gente y hay otras “Acciones” en las que no tiene que haber espectadores. En la pieza de *Desaprovechamiento de espacio y tiempo expositivo* realmente lo importante de esa pieza era el espectador. Realmente es que nadie fue, yo hice un desaprovechamiento de espacio y tiempo expositivo y la gente pensó; ¡ah! pues no va a haber nada, y no fue nadie. De hecho, estuve en la exposición yo sólo, por supuesto en la exposición compré vino, compré todo como para doscientas personas y no fue absolutamente nadie. [...] Entonces es curioso que en esta pieza casi el papel del espectador sea el que termine de construir la obra. No es que vinieran doscientas personas a... No, no fueron directamente. (Dávila, 2014, 7m25s)

⁴⁹ Véase supra, p. 141.

7.8. La disposición de la “Acción” en relación al público.

En este último punto se distinguen cuatro tipos de “Acciones” dependiendo de la colocación y la separación física y temporal entre el público y el acto.

7.8.1. “Acciones” realizadas frontalmente ante un público pasivo.

La “Acción” se dispone de manera frontal de cara a un público que observa pasivamente la obra. Esta categoría no implica necesariamente que el público observe la “Acción” frente al artista o colectivo formando una línea. Este puede observar el acto formando una semicircunferencia, circunferencia o disperso por la sala mientras se desarrolla una “Acción”. Lo que interesa destacar aquí es la distancia o frontera imaginaria que se establece entre el artista y el público, que podrá intervenir en la obra puntualmente, pero la mayor parte del desarrollo del trabajo lo realiza el artista o los colaboradores.

7.8.1.1. *En Vivo*. La “Acción” se realiza en vivo delante de público en el mismo espacio.

Ejemplos:

Elgatoconmoscas. *Intereconomía*, 2011. Madrid (p.31).

Belén Cueto. *Área de descanso*, 1997. Hamburgo (p.170).

Joaquín Ivars. *Mi silencio y mi espacio*, 1994-98 (p.148).

Roxana Popelka. *No esperes más de mí*, 2008. Santiago de Chile (p.103).

Nieves Correa. *Enchilados*, 2013. Sevilla (p.115).

Fernando Baena. *Acción en i*, 2012. Sevilla (p.131).

Paco Nogales. *Tóxico (reloaded)*, 2010. Barcelona (p.134).

Nuria Güell. *Aportación de agentes del orden*, 2009. La Habana (p.161)

Cabello/Carceller. *Rapear filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*, 2016. Madrid (p.162).

Nuria Güell. *La Feria de las Flores*, 2015-2016. Medellín (p.184).

Joaquín Ivars. *Power Point*, 2008. Madrid (p.198).

7.8.1.2. En directo. La “Acción” se desarrolla en un lugar apartado del público, que accede a la “Acción” a través de algún dispositivo tecnológico que permite el seguimiento de la propuesta a tiempo real.

Ejemplos:

Elgatoconmoscas. *Tú me pegas; yo te pago*. 2009. Estambul (p.175).

A esta “Acción” acudieron, sin estar acordado con los artistas, diferentes medios de comunicación turcos que retransmitieron en directo, en distintos canales de televisión, lo que sucedió, tal y como se puede ver en el vídeo correspondiente (*Capítulo 4: Intervenir el tiempo*).

Elgatoconmoscas *Peregrinación M-40*. 2010. Madrid (p.260).

En esta “Acción” se realizó un recorrido a pie que duró 36 horas. Mientras el colectivo andaba rodeando la carretera M-40 de Madrid, se fue realizando un

seguimiento fotográfico comentado sobre un mapa a tiempo real para el público que estaba en una de las salas de Matadero Madrid asistiendo al festival Acción MAD.

Carlos Felices. *¡Me presento!* 2009. Madrid (fig.140).



(fig.140) Carlos Felices. *¡Me presento!*, 2009. Madrid. Acción MAD 09. (Archivo del artista).

En la “Acción” *¡Me presento!* de Carlos Felices el protagonismo conceptual del cuerpo es evidente. El artista estaba tumbado detrás de un biombo mientras filmaban y fotografiaban detalles de su cuerpo. Las imágenes fueron proyectadas en directo en el espacio contiguo donde se encontraba el público. A través de esta “Acción”, en la que el cuerpo del artista es situado literalmente como objeto de análisis y observación, Felices cuestiona los trasfondos del conocimiento parcial y concreto, el detalle, y del conocimiento general.

7.8.1.3. En diferido (La vídeo-“Acción” y la foto-“Acción”). Esta categoría sirve para identificar aquellos trabajos artísticos destinados a un público que tendrá

acceso a la “Acción” una vez acabada. Como se ha explicado con anterioridad, la diferencia fundamental entre una vídeo-“Acción” o foto-“Acción” y la documentación (vídeo o foto) de una obra es que en las primeras el público consume directamente la obra de arte, mientras que en las segundas el público solo tiene acceso a una serie de documentos que atestiguan lo ocurrido.⁵⁰ En este apartado no se incluyen documentaciones sino obras.

Ejemplos:

Antonio de la Rosa. *Xubileo*, 2009. Santiago de Compostela (p.94)

Cabello/Carceller. *Bollos*, 1996 (p.104).

Cabello/Carceller. *Un beso*, 1996 (p.104).

Joaquín Ivars. *Yo no entiendo mi fortuna*, 1998. Osaka (p.108).

Ruben Santiago. *Shanghái Express*, 2006. Galicia/Cataluña (p.111).

Antonio de la Rosa. *Love R’eal*, 2002 (p.139).

Javier Codesal. *Fábula a destiempo*, 1996 (p.174).

Democracia. *Ser y durar*, 2011. Madrid (p.185).

7.8.2. El público como parte necesaria de la obra.

No existe una separación clara entre el público y el artista durante el desarrollo de la “Acción”. Las personas que acuden al acto forman parte de la “Acción”

⁵⁰ Véase el Capítulo 6.2. La obra de arte y la documentación de la obra de arte: “Acción” y documento.

activamente. La obra integra al público asistente como elemento necesario en la pieza.

Ejemplos:

Luther Blissett (p.105).

Josechu Dávila. *Ud. Forma parte de una obra de arte*, 2004. Madrid (p.136).

Democracia. *No os dejéis consolar*, 2009. Burdeos (p.140).

Josechu Dávila. *Desaprovechamiento de espacio y tiempo expositivo*, 2003. Madrid (p.141).

Elenigmadelafruta. *Jugar es gratis*, 2010 (p.153).

Fernando Baena. *La confianza*, 2009. Madrid (p.160).

Elgatoconmoscas. *Cabezas*, 2007. Madrid (p.226).

Elgatoconmoscas. *Cerveza*, 2011. Madrid (p.227).

La presente tesis ha sido elaborada a partir del estudio de un total de veintiocho entrevistas y ciento ochenta ejemplos de obras del arte⁵¹. En los diferentes apartados de la taxonomía ofrecida en este capítulo se exponen las principales conclusiones formales que corroboran la hipótesis que se indica al comienzo de la tesis: Las clasificaciones clásicas y las expresiones comunes que hasta el momento han servido para hacer referencia al arte de “Acción” dificultan la comprensión de las mismas, debido, no solo a la falta de consenso teórico observado en la bibliografía,

⁵¹ Véase infra, p.320.

como se expone a lo largo de la investigación⁵², sino porque también estos vocablos (*performance, happening, body art, etc.*) generan un mapa general sobre esta tipología artística que desatiende su gran complejidad, que además se ha estado actualizando técnicamente y conceptualmente debido a las innovaciones tecnológicas y a los cambios contextuales que ha sufrido este sector en los últimos veinte años. Por ello, para poder realizar un estudio académico, se hace necesaria la creación de una estructura renovada que consiga responder a este problema.

El propósito de este esquema no es el de sustituir unos términos por otros, y que estos puedan resultar anticuados también con el paso del tiempo, sino que se ha optado por utilizar expresiones descriptivas en cada categoría, como por ejemplo “‘Acciones’ realizadas frontalmente ante un público pasivo”, que señalan directamente al punto que interesa diferenciar en cada sección de la taxonomía.

La clasificación ha sido creada desde un posicionamiento respetuoso y flexible, eligiéndose jerarquías que generan más combinaciones y posibilidades, tanto en la propia taxonomía como con otros trabajos similares⁵³. Por este motivo, se considera que la perspectiva desde la que se ha elaborado esta tesis doctoral favorece la actualización y ampliación de la misma investigación. Este capítulo muestra los resultados conseguidos en este estudio, cuya proposición surge como respuesta a las dificultades que surgen al tratar de entender mejor este tipo de prácticas, pero el gran hallazgo se presenta al hacer uso de la metodología. El potencial que ofrece la herramienta audiovisual, en concreto el género documental, en comunión con las capacidades investigadoras, supone un descubrimiento que trasciende los

⁵² Véase supra, p. 25.

⁵³ Véase supra, p. 38.

objetivos de la tesis, dando lugar a un instrumento de análisis profundo e innovador, que podrá trazar, en un futuro cercano, nuevas y distintas líneas de trabajo, así como servir de mecanismo práctico y teórico destinado a la docencia, a la expresión artística y a la divulgación científica.

Toda la información vinculada a la investigación ha sido recogida y presentada en formato digital en la página web de la productora 38 Editions (<https://www.38editions.com/documentalaccion>), donde se puede tener acceso de manera libre a todos los capítulos de la serie documental, al archivo completo de artistas creado en la tesis y a los textos publicados relacionados con el estudio. Las posibles actualizaciones y ampliaciones del trabajo que puedan surgir en un futuro podrán seguirse a través de esta página web y las respectivas redes sociales. Toda esta información estará siempre disponible para profesores e investigadores que deseen tener a mano este material.

8. Referencias.

8.1. Referencias bibliográficas y fuentes documentales digitales.

Alcázar, J y Fuentes F. (2005). La historia del performance en México.

Performanceología, todo sobre Arte de Performance y Performancistas.

Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/09/la-historia-del-performance-en-mxico.html>

Arquitectura Expandida. (2011). Latinoamérica Go.es. Arquitectura Expandida.

Recuperado de <http://arquitecturaexpandida.org/proximamente-latinoamerica-go-es-en-residencia-en-matadero-madrid/>

Ayala, E. (2010). 2 Tetas, 1 Fracaso, Cicatrices 2005-2010. RTVE. Recuperado de <https://blog.rtve.es/desdemexico/2010/10/2-tetas-1-fracaso-cicatrices-2005-2010.html>

Aznar, S. (2000). El arte de acción. Hondarribia: Nerea.

Baena, F. (2013). Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011).

(Tesis doctoral). Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada.

España.

Besacier, H. (1993). Reflexiones sobre el fenómeno de la performance. En Picazo,

G. (Coord.) Estudios sobre performance. Centro Andaluz de Teatro Productora

Andaluza de Programas. Junta de Andalucía: Sevilla.

Bosco, R. (2008). Una artista, asesinada durante una 'performance'. El País.

Recuperado de

https://elpais.com/diario/2008/04/14/cultura/1208124001_850215.html

Bosco, R. (2008). Una artista, asesinada durante una “performance”. El País.

Recuperado de

http://elpais.com/diario/2008/04/14/cultura/1208124001_850215.html

Bürger, P. (2010). Teoría de la vanguardia. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Cabello/Carceller. (2016). [38 Editions Productora]. Entrevista a

Cabello/Carceller. (2016). Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe.

Cabello/Carceller. Recuperado de

<http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/rapear-filosofia/>

Callado, A. (2013). Corte Latino. Elgatoconmoscas. Recuperado de

<https://www.elgatoconmoscas.com/corte-latino>

Calvo, I. (2015). Chris Burden, el body art y la performance de los 70: referentes actuales. ¡Ah! Magazine. Recuperado de <http://www.ahmagazine.es/chris-burden/>

Casellas, J. (2008). Documentación y difusión del arte de acción desde el Archivo Aire. Recuperado de <http://www.accionmad.org/archivo/textos/texto16.pdf>

Cirujeda, S. [38 Editions Productora]. (2014). Ciudad PVP [archivo de vídeo].

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KFFuZyYEJVI&t=28s>

Consejería de Asuntos Sociales. (2014). Informe de la población de origen extranjero empadronada en la comunidad de Madrid. Recuperado de

<http://www.madrid.org/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobheadervalue1=filename%3DINFORME+POBLACI%C3%93N+ORIGEN+EXTRANJERO+para+colgar.pdf&blobkey=id&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=1352851344727&ssbinary=true>

Correa, N. (2010). Biografía 10.4. Recuperado de:

<http://www.nievescorrea.org/performances/performance22.htm>

Cruz, P. y Hernández M. (2004). Propuestas para una sistematización. En Cruz, P. y Hernández M. (Eds.). Cartografías del cuerpo: La dimensión corporal en el arte contemporáneo. Murcia: Ligia Comunicación y Tecnología SL.

Dávila, J. (2008). Proyecto para difundir el mensaje de una mujer anónima por medio de propuestas de arte. Recuperado de

<http://www.josechudavila.com/josechudavila/anonymouswoman/general2.html>

Dávila, J. (2010). Aportación de contenido económico a 25 mujeres de Ciudad Juárez. Josechu Dávila. Recuperado de

http://www.josechudavila.com/josechudavila/2010/mujeres_juarez_esp.html

De Barañano, K. (2004). Presentación. En Martel, R. (Ed.). Arte Acción 1, 1958 – 1978. Valencia: IVAM documentos 10.

Delgado, M. (2002). Disoluciones urbanas: procesos identitarios y espacio público. Universidad de Antioquia, Colombia. Recuperado de

<https://latinoamericagoes.wordpress.com/textos-y-referencias/ciudad-espacio-publico/identidad/>

Democracia. (2009). Subtextos. Democracia. Recuperado de

<http://www.democracia.com.es/proyectos/subtextos/>

Dubois, P. (1986). El acto fotográfico: de la representación a la recepción.

Barcelona: Paidós.

Elgatoconmoscas & Arquitectura Expandida. (2012). Ecuavóley.

Elgatoconmoscas. Recuperado de <https://www.elgatoconmoscas.com/ecuavoley>

Elgatoconmoscas. (2011). Intereconomía. Elgatoconmoscas. Recuperado de

<https://www.elgatoconmoscas.com/intereconomia>

Escif. (2017). Los límites del arte público institucional. Contraindicaciones.

Recuperado de <https://contraindicaciones.net/los-limites-del-arte-publico-institucional-escif/>

España, P. (2011). Cerveza. Elgatoconmoscas. Recuperado de

<http://elgatoconmoscas.com/cerveza>

España, P. (2015). Didáctica, estrategias y procesos del arte colectivo. Una aplicación didáctica en la enseñanza superior del arte. (Tesis doctoral). Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

Ferrando, B. (2004), El Arte de Acción en España entre los últimos veinte años y alguno más. En Martel, R. (Ed.). Arte Acción 2 (pp. 232-247). Valencia: IVAM documentos 10.

Ferrando, B. (s.f.) La performance como lenguaje. Performanceología, todo sobre Arte de Performance y Performancistas. Recuperado de

<http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/la-performance-como-lenguaje-bartolom.html#:~:text=Entendemos%20por%20performance%20la%20realizaci%C3%B3n,que%20participe%20f%C3%ADsicamente%20en%20%C3%A9l>.

Figaredo, R. (s.f.) Al Zaj lo que es del Zaj. Rubén Figaredo. Recuperado de <http://www.rubenfigaredo.com/zaj.html>

FM (s.f.) Novela FM. Recuperado de <http://novelafm.com/>

Foster, H. (2001). “El retorno de lo real” Cap5: El artista como etnógrafo. Latinoamérica Go.es. Recuperado de <https://latinoamericagoes.wordpress.com/textos-y-referencias/arte-y-espacio-publico/>

Gerrilla Girls. (1989). Naked through the ages. Recuperado de: <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>

Glusberg, J. (1986), La realidad del deseo. Performanceología, todo sobre Arte de Performance y Performancistas. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/12/la-realidad-del-deseo-jorge-glusberg.html>

Güell, N. (2012) 54mm. Nuria Güell. Recuperado de <http://www.nuriaguell.net/>

Güell, N. (2013). Too much melanin. Nuria Güell. Recuperado de <http://www.nuriaguell.net/>

Ivars, J. (1994-1998). My silence and my space. Joaquín Ivars. Recuperado de <http://www.joaquinivars.com/ver-proyecto/prueba-de-proyecto/>

Kaprow, A. (1966). Definición de Happening. Allan Kaprow. Performanceología, todo sobre Arte de Performance y Performancistas. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/definicion-de-happening-allan-kaprow.html>

Lampkin, F. (s.f.). La fuente: Nada menos que la obra de arte más influyente del siglo XX. Historia-arte. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/la-fuente-de-duchamp>

Lanza, M. y López, M. (2014). Arte efímero y celebraciones del calendario litúrgico en la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina): La puesta en escena de altares domésticos en las fiestas de San Santiago y Santa Ana. Arte, Individuo y Sociedad. Revistas Científicas Complutenses. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/43008/44025>

Lebel, J. (1966), Le happening. Buenos Aires: Nueva Visión.

Los Torreznos (s.f.). Currículum. Los Torreznos. Recuperado de <http://lostorreznos.es/curriculum/>

Mandiberg, M (s.f.). AfterSherrieLevine.com. Recuperado de: <https://aftersherrielevine.com/texts.html>

Marcus, G. (1999). Lipstick Traces, une histoire secrète du vingtième siècle. Allia. Recuperado de Martel, R. (Ed.). (2004). Arte Acción 1, 1958 – 1978 (pp. 42-44). Valencia: IVAM Documentos 10.

Martel, R. (2004). El arte del reencuentro. En Martel, R. (Ed.). (2004). Arte Acción 1: 1958 – 1978. Valencia: IVAM Documentos 10.

Martel, R. (2004). Los tejidos de la performance. En Martel, R. (Ed.) (2004). Arte Acción 1, 1958 – 1978 (pp. 35-37). Valencia: IVAM Documentos 10.

Matey, A. (s.f.). Sobre mi proceso creativo. Ana Matey. Recuperado de <http://www.anamatey.com/index.php?/bio/>

Nogales, P. (2008). Recuperado de <http://paconogales.blogspot.com.es/>

Palos, E. (2012). Amaia Urra presenta en el centro-museo Artium la pieza 'La cosa (se revuelte)'. El Diario Vasco. Recuperado de <http://www.diariovasco.com/v/20120309/alto-deba/amaia-urra-presenta-centro-20120309.html>

Parramon, R. (2010). Entre la realidad aumentada y el mundo real. Democracia. <http://www.democracia.com.es/proyectos/subtextos-manresa/>

Peidro, M. (s.f.). El Arte de Acción. Performanceología, todo sobre Arte de Performance y Performancistas. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/el-arte-de-accin-miguel-angel-peidro.html>

Pina, C. (2000). Síndrome de abstinencia. Carlos Pina. Recuperado de <https://carlos-pina.stidna.org/es/politizacion-del-yo/salir-del-armario/sindrome-de-abstinencia>

Popper, F. (1989). Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy. Madrid:Akal.

Reformance. (2011). Recuperado de <http://www.fernandezmiron.com/reformance/>

Rodríguez, I. (s.f.) Arte de Acción. Performanceología, todo sobre Arte de Performance y Performancistas. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/arte-de-accin-itzel-rodriguez-mortellaro.html>

Sánchez, M. (2010). De la instalación, la acción y el objeto “in between”. Efímera.

Seco, J. (2010). Flujos Conexos: La Visión de Un Mirante. En Pérez, Y. y Seco, J. (Coords.). 10x10+1. acción! Performance en la Península Ibérica (pp.55-84). País Vasco: La Única Puerta a la Izquierda.

Seco, J. y Pérez, Y. (2010). 10x10+1. acción! Performance en la península ibérica. País Vasco: La Única Puerta a la Izquierda.

Sierra, C. (2006). Un pintor de brocha fina. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2006/09/22/cultura/1158876007_850215.html

Sierra, S. (2000). 68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo. Santiago Sierra. Recuperado de https://www.santiago-sierra.com/200010_1024.php

sobre Arte de Performance y Performancistas. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/07/la-performance-como-lenguaje-bartolom.html>

Tejada, I. (2012). La copia y la reconstrucción: un recurso visual en las exposiciones de historia del arte moderno desde los años 60 del siglo XX. Arte,

Individuo y Sociedad. Revistas Científicas Complutenses. Recuperado de
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/39027>

Trachana, A. (2014). La ciudad híbrida la mediación de las TIC en la experiencia de la ciudad. Scribd. Recuperado de
<https://es.scribd.com/document/317082771/2014-Hybrid-city-Mediationof-ICT-in-the-city-experience>

Tú Francis. (2013). [Tu Francis] Tu Francis “Tristeza”. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pj4yVmcEHYI>

Tzara, T. y Hugnet, G. (1971). L’aventure Dada. Seghers. Recuperado de Martel, R. (Ed.). (2004). Arte Acción 1, 1958 – 1978. Valencia: IVAM Documentos 10.

Valdés, R. (2016). Esto es una “performance”, pero no duele. El País. Recuperado de
http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/11/actualidad/1462964533_479838.html

Vaquero, M. (2011). El arte en el linde de lo humano. Arte, Individuo y Sociedad. Revistas Científicas Complutenses. Recuperado de
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/36252/35102>

Versovia. (2015). La eternidad en sábanas negras, de Jean-Pierre Duprey.

Versovia. Recuperado de <http://www.versovia.com/2015/01/la-eternidaden-sabanas-negras-de-jean.html>

Vilar, N. (2003), Marginales y criptoartistas: Arte Paralelo de Acción en el estado español en los años 90. En Gómez, J. y Sánchez J. (Coords.). Práctica artística y

políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad (pp. 113-118).

Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones.

Wert, J.P. (2006). Sobre el arte de acción en España. Archivo Artea, Artes Vivas.

Recuperado de <http://archivoartea.uclm.es/textos/sobre-el-arte-de-accion-en-espana>

8.2. Figuras recuperadas de otras fuentes.

Antonini, L. (2010). *Music Call*, 2010. [Figura]. Recuperado de

<http://www.fernandezmiron.com/reformance/>

Beuys, J. (1974). *I Like America and America Likes*. [Figura]. Recuperado de

<https://artezineblog.wordpress.com/2014/04/11/america-latina-recibe-la-obra-de-joseph-beuys-el-artista-que-abrazo-al-coyote/>

Burden, C. (1971). *Shoot*. [Figura]. Recuperado de http://www.ahmagazine.es/wp-content/uploads/2015/05/tumblr_n2o2movjQi1qdrgo9o1_12801.jpg

Cabello/Carceller. (2013) *Performer*. En los almacenes del Museo Artium de

Vitoria. [Figura]. Recuperado de

<http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/performer/>

Cómo se forma la imagen fotográfica (s.f.). [Figura]. Recuperado de

<http://www.eltesorodelajuventud.com/El-Libro-De-Los-Porques/Como-se-forma-la-imagen-en-la-camara-fotografica-2.php>. Día de última consulta: 14/09/2015.

El País. (2006). *Un pintor de brocha fina*. [Figura]. Recuperado de

https://elpais.com/diario/2006/09/22/cultura/1158876007_850215.html

Evans, W. (1936). *Alabama Tenant Farmer's Wife*. [Figura]. Recuperado de <http://www.northeastern.edu/experimentalgamedesign/?p=1560>

Klein, Y. (1960). *Le saut dans le vide*. [Figura]. Recuperado de <http://v1.zonezero.com/magazine/zonacritica/saltaralvacio/indexsp.html>.

Levine, S. (1980). *After Walker Evans*. [Figura]. Recuperado de <http://www.northeastern.edu/experimentalgamedesign/?p=1560>

Los Torreznos. (1995). *El ABC de la performance*. [Figura]. Recuperado de <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=493+>

Los Torreznos. (2004). *35 minutos*. [Figura]. Recuperado de <http://oralmemories.com/los-torreznos/>

Los Torreznos. (s.f.). *La cultura*. [Figura]. Recuperado de http://webs.uvigo.es/chamalle/?page_id=551&lang=es

Momeñe, E. (1972) Poesía pública de Alain Arias-Misson en las calles de Pamplona. Encuentros de 1972. [Figura]. Recuperado de <http://www.zubiaurcarreno.com/los-encuentros-pamplona-1972-contribucion-del-grupo-alea-la-familia-huarte-acontecimiento-singular/>

Museo Coconut. (2010). *La performance de Emilio*. [Figura]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FB2teLVOFxo>

Schwarzkogler, R. (1965). *Aktion Sommer*. [Figura]. Recuperado de <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/497.1995.a-m/>

Sierra, S. (1999). *Línea de 250cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*.

[Figura]. Recuperado de http://www.santiago-sierra.com/996_1024.php?key=10

Sierra, S. (2000). *3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en 3 cajas durante una fiesta*. [Figura]. Recuperado de [http://www.santiago-](http://www.santiago-sierra.com/200013_1024.php?key=10)

[sierra.com/200013_1024.php?key=10](http://www.santiago-sierra.com/200013_1024.php?key=10)

Sierra, S. (2002). *9 formas de 100 x 100 x 600 cm construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared*. [Figura]. Recuperado de [http://www.santiago-](http://www.santiago-sierra.com/200208_1024.php)

[sierra.com/200208_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200208_1024.php)

Sierra, S. (2006). *Los castigados*. [Figura]. Recuperado de [http://www.santiago-](http://www.santiago-sierra.com/200605_1024.php?key=2)

[sierra.com/200605_1024.php?key=2](http://www.santiago-sierra.com/200605_1024.php?key=2)

Sierra, S. (2010) *La venta de la renuncia*. [Figura]. Recuperado de

https://www.santiago-sierra.com/201114_1024.php

Sierra, S. (2015) *Los perros atenienses*. [Figura]. Recuperado de

https://www.santiago-sierra.com/201507_1024.php

Urra, A. (2012). *La cosa se revuelve*. [Figura]. Recuperado de

<http://www.laportabcn.com/es/work/la-cosa>

Valcárcel, I. (1973). *Conversaciones telefónicas*. [Figura]. Recuperado de

<http://www.fernandezmiron.com/reformance/>

Valie Export, V. (1969). *Genitalpanik*. [Figura]. Recuperado de

<https://awarewomenartists.com/en/magazine/valie-export-image-espace-corps/>

9. Apéndices

9.1. Apéndice digital A. Serie documental Acción.

O'Donnell, F. [38 Editions Productora]. (2021). DOCUMENTAL ACCIÓN.

Capítulo 1: Presentación. La relación entre el artista y su obra [archivo de vídeo].

Recuperado de <https://www.38editions.com/documentalaccion>

O'Donnell, F. [38 Editions Productora]. (2021). DOCUMENTAL ACCIÓN.

Capítulo 2: El cuerpo [archivo de vídeo]. Recuperado de

<https://www.38editions.com/documentalaccion>

O'Donnell, F. [38 Editions Productora]. (2021). DOCUMENTAL ACCIÓN.

Capítulo 3: El público [archivo de vídeo]. Recuperado de

<https://www.38editions.com/documentalaccion>

O'Donnell, F. [38 Editions Productora]. (2021). DOCUMENTAL ACCIÓN.

Capítulo 4: El control [archivo de vídeo]. Recuperado de

<https://www.38editions.com/documentalaccion>

O'Donnell, F. [38 Editions Productora]. (2021). DOCUMENTAL ACCIÓN.

Capítulo 5: Intervenir el tiempo [archivo de vídeo]. Recuperado de

<https://www.38editions.com/documentalaccion>

O'Donnell, F. [38 Editions Productora]. (2021). DOCUMENTAL ACCIÓN.

Capítulo 6: Documentación [archivo de vídeo]. Recuperado de

<https://www.38editions.com/documentalaccion>

O'Donnell, F. [38 Editions Productora]. (2021). DOCUMENTAL ACCIÓN.

Capítulo 7: Autocrítica y definición [archivo de vídeo]. Recuperado de

<https://www.38editions.com/documentalaccion>

O'Donnell, F. [38 Editions Productora]. (2021). DOCUMENTAL ACCIÓN.

Capítulo 8: Institución ARTE [archivo de vídeo]. Recuperado de

<https://www.38editions.com/documentalaccion>

9.2. Apéndice digital B. Entrevistas individuales completas.

Baena, F. [38 Editions Productora]. (2014). Entrevista a Fernando Baena por Fiacha O'Donnell (2014) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Beltrán, A. [38 Editions Productora]. (2012). Entrevista a Analía Beltrán por Fiacha O'Donnell (2012) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Cabello/Carceller. [38 Editions Productora]. (2016). Entrevista a Cabello/Carceller por Fiacha O'Donnell (2016) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Claremi, C. [38 Editions Productora]. (2012). Entrevista a Claudia Claremi por Fiacha O'Donnell (2012) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Codesal, J. [38 Editions Productora]. (2014). Entrevista a Javier Codesal por Fiacha O'Donnell (2014) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Correa, N. [38 Editions Productora]. (2012). Entrevista a Nieves Correa por Fiacha O'Donnell (2012) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Cueto, B. [38 Editions Productora]. (2014). Entrevista a Belén Cueto por Fiacha O'Donnell (2014) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Dávila, J. [38 Editions Productora]. (2014). Entrevista a Josechu Dávila por Fiacha O'Donnell (2014) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

De la Rosa, A. [38 Editions Productora]. (2012). Entrevista a Antonio de la Rosa por Fiacha O'Donnell (2012) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Democracia. [38 Editions Productora]. (2017). Entrevista a Democracia por Fiacha O'Donnell (2017) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Elenigmadelafruta. [38 Editions Productora]. (2014). Entrevista a Elenigmadelafruta por Fiacha O'Donnell (2014) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Elgatoconmoscas. [38 Editions Productora]. (2014). Entrevista a Elgatoconmoscas por Fiacha O'Donnell (2014) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Felices, C. [38 Editions Productora]. (2012). Entrevista a Carlos Felices por Fiacha O'Donnell (2012) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Güell, N. [38 Editions Productora]. (2017). Entrevista a Nuria Güell por Fiacha O'Donnell (2017) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Ivars, J. [38 Editions Productora]. (2014). Entrevista a Joaquín Ivars por Fiacha O'Donnell (2014) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Llavata, C. [38 Editions Productora]. (2011). Entrevista a Carlos Llavata por Fiacha O'Donnell (2011) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Marcelino, G. [38 Editions Productora]. (2014). Entrevista a Georgina Marcelino por Fiacha O'Donnell (2014) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Matey, A. [38 Editions Productora]. (2014). Entrevista a Ana Matey por Fiacha O'Donnell (2014) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Murciego, P. [38 Editions Productora]. (2014). Entrevista a Pepe Murciego por Fiacha O'Donnell (2014) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Nava, I. [38 Editions Productora]. (2011). Entrevista a Iris Nava por Fiacha O'Donnell (2011) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Navarro, L. [38 Editions Productora]. (2017). Entrevista a Luis Navarro por Fiacha O'Donnell (2017) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Nogales, P. [38 Editions Productora]. (2012). Entrevista a Paco Nogales por Fiacha O'Donnell (2012) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

PAN. [38 Editions Productora]. (2017). Entrevista a PAN por Fiacha O'Donnell (2017) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Pérez, Y. [38 Editions Productora]. (2012). Entrevista a Yolanda Pérez Herreras por Fiacha O'Donnell (2012) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Pina, C. [38 Editions Productora]. (2012). Entrevista a Carlos Pina por Fiacha O'Donnell (2012) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

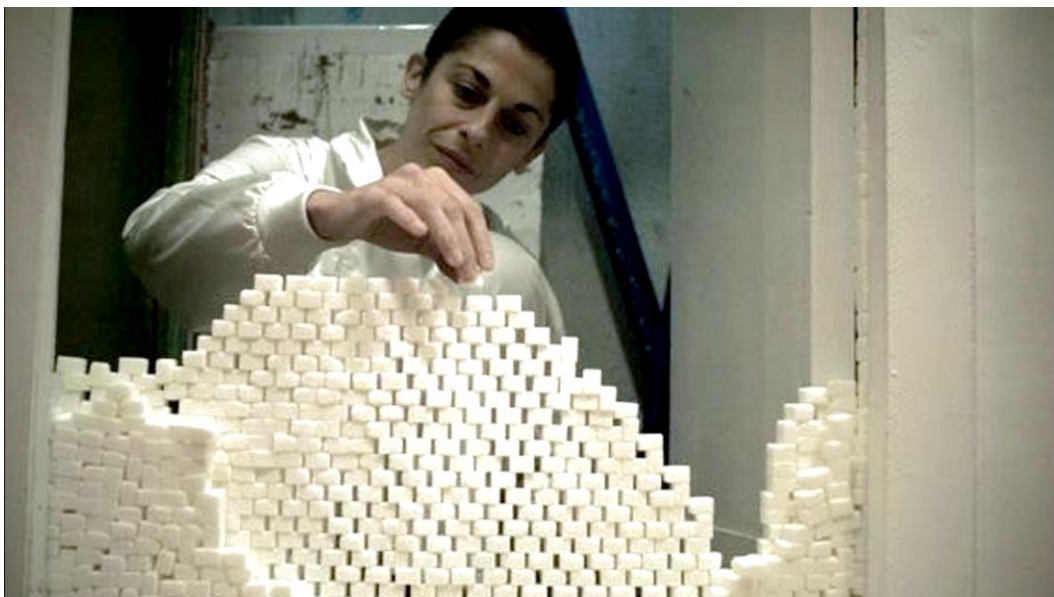
Popelka, R. [38 Editions Productora]. (2014). Entrevista a Roxana Popelka por Fiacha O'Donnell (2014) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Santiago, R. [38 Editions Productora]. (2012). Entrevista a Ruben Santiago por Fiacha O'Donnell (2012) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

Valcárcel, I. [38 Editions Productora]. (2012). Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina por Fiacha O'Donnell (2012) [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.38editions.com/archivodeartistas>

9.3. Apéndice digital C. Biografías/webs de los artistas entrevistados.

- **Ana Matey:** <http://www.anamatey.com>



Ana Matey. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Con una trayectoria de más de 20 años, Ana Matey, artista madrileña realiza una obra que transita entre el campo de las artes visuales, la performance, la acción, la danza butoh y en los últimos años explora el mundo sonoro en sus piezas, buscando a través del movimiento corporal y el objeto generar un diálogo o conversación. En los últimos años la conversación gira entorno a la relación humano-naturaleza, cuestionándose la posibilidad de una nueva simbiosis, así como otra vía de conocimiento y manera de estar en el mundo.

Su obra se nutre de pasear y recolectar. Realiza lo que ella denomina «experimentos» a través de acciones repetitivas y prolongadas en las que ejercita la observación, la transformación, la paciencia y todo ello le lleva a reflexionar sobre cómo nos afecta el tiempo y el espacio en la manera de vivir y relacionarnos.

En su obra instalativa tenemos la sensación de que el tiempo se paraliza. Crea acciones donde el espectador tiene un cambio de percepción al dejar de estar expuesto a sobre estímulos y la común aceleración de la vida cotidiana de los urbanitas.

Su obra se ha mostrado en museos, galerías, teatros y espacios independientes por España, por Europa en Italia, Portugal, Francia, Inglaterra, Irlanda, Alemania, Polonia, Hungría, Holanda, Bosnia, Croacia, Noruega y Finlandia; fuera de Europa en México, República Dominicana, Canadá, Marruecos, Indonesia y Japón. En lugares como el Museo Guggenheim en Bilbao, Centro de Arte FADO en Canadá, Museo Vostell en Cáceres, Museo Reina Sofía en Madrid, Galería Sesama en Yogyakarta, Iglesia San Marcos en Venecia, Cine Coliseum en Berlin, Museo de Arte Moderno en Tetuán, Teatro Universum en Helsinki, Museo de la Imagen en México D.F., Galería Dzialan en Varsovia, Galería Catalist Art en Belfast, etc. Algunos de los festivales en los que ha participado son Acción! MAD, MEM, La Muga Caula, Abierto de Acción, Preavis de desorden urban, Interajcke, Mother's Tongue, entre otros.

Desde el 2006 se dedica de manera paralela a la creación al ámbito de la dinamización, investigación y formación. Cofundadora de ElCarromato (2006/10) colectivo de fotógrafos y espacio multidisciplinar donde se gesta ARTÓN un encuentro mensual dedicado a la práctica, documentación y reflexión del arte de acción, junto a Paco Nogales (2009/14) y los actuales EXCHANGE Live Art junto a Isabel León (2012) proyecto de investigación y creación colectiva y MATSUcreación (2012) con Igor Sousa espacio donde se aúna Arte y Naturaleza. Participa periódicamente en mesas redondas, conferencias y presentaciones. Ha

recibido varios premios y becas de residencia, a destacar la Fundación Kone en Finlandia, Centro de Arte La Regenta en Las Palmas, Centro de Arte y Sostenibilidad CACIS en Cataluña, la EEA Grants de la Embajada de Noruega en España, Kulturpalast Wedding International en Berlín, entre otras. Su obra está publicada en revistas, periódicos, catálogos, tanto impresos como online.

Recuperado de: <http://www.anamatey.com/about/>

PDF de descarga para más info en: <http://www.anamatey.com/wp-content/uploads/2012/10/cv-matey-2018.pdf>

- **Analía Beltrán:** <https://analiabeltranijanes.es>



Analía Beltrán. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Analía Beltrán i Janés es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 2001 centra su actividad artística en el Arte de Acción. Ha participado en numerosos festivales nacionales e internacionales como Acción!MAD en Madrid 2008 y 2014, X Bienal de la Habana 2009 (Cuba),

Infr' action Sète (Francia) 2009, Inf' action Venice 2011, 2013, 2015 y 2017 (Bienal de Venecia), Guangzhou Live 3 (China) 2012, Live Action 8 Gotemburgo (Suecia) 2013, Navinki International Performance Festival, Minsk (Bielorrusia) 2013, La Muga Caula 2016 (Cataluña), Reihe Neu-Oerlikon (Suiza) 2017, entre otros. Vive en Madrid donde desarrolla gran parte de su trabajo en diferentes espacios y galerías como el Museo Reina Sofía, Matadero Madrid, Room Art Fair, etc.... Desde enero de 2018 organiza mensualmente en Madrid PEPA (Pequeño Evento de Performance Art). También es miembro fundador de PACK, grupo de performance chino – español.

Línea de Trabajo

Debido a su formación en artes plásticas, su trabajo en arte de acción parte de la necesidad de eliminar el objeto artístico con el fin de tener un intercambio directo con el público que, en muchos casos, participa en sus performances.

Estéticamente persigue la simplicidad, usando objetos corrientes pero llenos de carga simbólica. Busca que el espectador perciba claramente el mensaje y, sobre todo, espera que su trabajo provoque determinados sentimientos, incluso en aquellos que no están familiarizados con las referencias artísticas utilizadas; existiendo, además, un segundo nivel de lectura más complejo para personas iniciadas.

La literatura, particularmente la poesía, las canciones y cuentos populares son la inspiración de sus performances, así como temas relacionados con sus circunstancias sociales, especialmente las cuestiones de género. Sus performances

se centran en su propia identidad: como mujer, como española, como ser humano en sociedad. También trata temas como la violencia y el juego de poder.

Recuperado de: <https://analiabeltranijan.es/es/bio/>

- **Antonio de la Rosa:**



Antonio de la Rosa. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Antonio de la Rosa (Zaragoza 1970) es un artista iconoclasta con un interés focalizado principalmente en proyectos de carácter efímero y específico. Su labor más reconocida está dentro del dibujo y la performance. Su producción no se ciñe sólo a este tipo de propuestas por lo que es común que realice trabajos en colaboración con artistas de otras disciplinas. Su interés principal está en el performance donde generalmente huye del protagonismo como ejecutante para generar situaciones en las que el espectador se convierte en motor de la acción. La diferente temática social y política dentro de sus propuestas y que en ocasiones se

plantea con crudeza, le ha obligado a que muchos de sus proyectos se manejen desde la autogestión o se muestren en espacios alternativos.

No se puede decir que haya una temática fija en su obra, aunque si hay temas recurrentes alrededor de los conflictos que atañen a la vida íntima del individuo huyendo de discursos grandilocuentes. Un ejemplo podría ser el desarrollo a lo largo de su carrera de varios performances donde se reflexiona alrededor de las drogas, el consumo y significado de una forma abierta y públicamente. Muchos de sus trabajos se miden desde una perspectiva humorística. Algunos proyectos también se dibujan muy en el límite de posicionamientos que ponen en tensión la idea de libertad o de legalidad. Podría decirse que siempre en su obra vive un interés por reivindicar la humanidad del individuo aún en las más complicadas circunstancias.

- **Belén Cueto:** <http://belencueto.blogspot.com/>



Belén Cueto. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Durante mis estudios de Bellas Artes (1993-1998), siento que los objetos resultantes de mi proceso artístico no son suficientes para contar lo que quiero y que, además, en cierta forma, la producción de estos objetos provoca una incoherencia con el discurso que los genera.

Pienso que el arte no puede quedar limitado a un estricto mundo visual pasivo y acrítico, debe realizar intervenciones artísticas que sean vehículos dentro de la realidad, provocando una discusión general, tanto a nivel individual como colectivo, convirtiendo las representaciones en acontecimientos que generen reflexión y pensamiento.

Así el cuerpo, la experiencia, la presencia van tomando mayor importancia dentro de mi proceso creativo, veo que no hay lugar donde poder trabajar con estas herramientas dentro del circuito profesional que en ese momento existía; al girar mi atención fuera de esos lugares y las formas con las que oficialmente se realizaba la creación artística, me encuentro con todo lo demás, esta situación me lleva a empezar a trabajar en la calle, a utilizar lo público y los objetos de uso colectivo como canal de comunicación. (1996).

Mi trabajo busca infiltrarse en la vida cotidiana, tomando este territorio como espacio de acción y sus hábitos más cotidianos y rutinarios como herramientas.

La intención que tengo es generar experiencias para que otros las compartan conmigo a través de un lenguaje sencillo y cotidiano, trabajando con la presencia y el cuerpo, reflexionando sobre la forma en que vivimos nuestro día a día, experiencias que generen opciones y reflexiones con las que vivir lo habitual de otra manera.

Mi obra se mueve tanto en el territorio de lo presencial como en el de intervenciones realizadas en espacios públicos, con un claro carácter social y político, intentando revisar tendencias vitales para cuestionar la inercia que nos lleva a repetir modelos que no nos satisfacen.

Trabajo tanto a nivel individual como colectivo formando parte de experiencias creativas como el grupo de creación experimental Circo Interior Bruto 1999/05. Mis trabajos se han podido vivir desde 1996 hasta el día de hoy en propuestas como: De Fijo a Móvil, Contenedores Muestra Internacional de Arte de Acción de Sevilla, Veranos Escénicos de La Casa Encendida, Do it your self, Festival Internacional de Arte INTERAKCJE de Polonia, Acción! 08MAD, Bienal Internacional de Turín, Encuentro Bienal de Lanzarote, Dentro Fuera y La Revista Caminada, entre otros.

Recuperado de: <http://belencueto-estasvivoblogspotcom.blogspot.com/>

- **Cabello/Carceller:** <http://www.cabellocarceller.info>



Cabello/Carceller. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Cabello / Carceller es un equipo de artistas formado en 1992 por Helena Cabello y Ana Carceller (París, 1963 / Madrid, 1964). Viven y trabajan en Madrid (España), y actualmente enseñan en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Universidad UCLM en Cuenca (España).

Iniciando su colaboración a principios de los noventa, Cabello / Carceller han desarrollado un trabajo interdisciplinario que utiliza diferentes medios -instalación, performance, video, escritura, dibujo- para examinar los medios hegemónicos de representación en las prácticas visuales, sugiriéndoles alternativas críticas. . Desde un enfoque conceptual, políticamente comprometido, utilizan estrategias como apropiación o performance y ficción para cuestionar las narrativas modernistas que evitan las políticas minoritarias mientras las citan de manera recurrente.

En busca de desvelar estas contradicciones, invitan principalmente a colaboradores aficionados, pero a veces también profesionales, que deben enfrentarse a situaciones o textos extraños y desconocidos. Aislados y fuera de contexto, estos protagonistas experimentan un desequilibrio creado entre ellos, la narración y las estructuras narrativas en las que se apoyan, contribuyendo frecuentemente a activar o ampliar su significado establecido. Como trabajo colaborativo, estos proyectos subrayan la importancia de construir o reescribir poéticas colectivas desde posiciones divergentes, recordando la necesidad de estudiar experiencias intersticiales y alternativas, revisando las políticas sexuales y de género, también aplicadas al diseño espacial y arquitectónico.

Cabello / Carceller han sido incluidos en Art and Queer Culture , un importante estudio histórico publicado por Phaidon Press y escrito por Catherine Lord y Richard Meyer. Su trabajo también aparece en The Queer Art of Failure, escrito por

Jack Halberstam y publicado por Duke University Press, así como en el prólogo de la edición española de *Female Masculinity* (Masculinidad femenina) del mismo autor.

Una selección de exposiciones colectivas incluye: *The Subjects* , Spanish Pavillion at 56 Venice Biennale, Italy - *Global Feminisms* , Brooklyn Museum, New York and Davis Museum, Wellesley College, Massachusetts, USA - *Fiction and Reality*, MMOMA, Museo de Arte Moderno de Moscú, Moscú - *BB4 Bial de Bucarest: Sobre posibilidades de producción* , Bucarest, Rumania - *Bienal Latinoamericana de Artes Visuales* , Curitiba, Brasil - *reaccionar al feminismo. A Performing Archive*, Akademie der Künste, Berlín y otros lugares europeos: *Nuevas Historias. A New View of Spanish Photography and Video*, Stenersen Museum, Oslo, Noruega / *Kuntsi Museum of Modern Art*, Vaasa, Finlandia / *Kulturhuset*, Estocolmo, Suecia / *Royal Library*, Dinamarca - *Genealogías Feministas*, MUSAC, León (España) - *The Screen Eye o The New Image*, Casino Luxembourg, Luxembourg - *Cooling Out* , Lewis Glucksman Gallery, Cork, Irlanda, En todas partes , CGAC, Santiago de Compostela (España).

Muestras individuales seleccionadas: *Borrador para una exposición sin título* , MUAC México, MARCO de Vigo y CA2M - *Lost in Transition _un poema performativo* , IVAM, Valencia - *Filosofía del rap: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe* , galería Elba Benítez, Madrid - *MicroPolíticas, MicroPoéticas* , Sala La Patriótica / CCEBA Buenos Aires, Argentina - *Frente a Escena; Si yo fuera ...* , Abierto X Obras, Matadero Madrid, España - *Archivo: Drag Modelos* , Galería Joan Prats, Barcelona y CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, España - *Suite Rivolta* ,

Galería Elba Benítez, Madrid, España o A / O (Caso Céspedes), CAAC Sevilla, España.

Recuperado de: <http://www.cabellocarceller.info/engl/index.php?/info/>

- **Carlos Felices:**



Carlos Felices. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Mi nombre es Carlos Felices y desconozco la etimología de mi apellido.

Del arte espero la sorpresa, pero también el disfrute, por ello prefiero no ser radical en mis juicios, pienso que me abre un abanico que no tendría de la otra manera. El aporte no solo lo hacen los genios, pues ellos también copian de quienes no lo son, todos hacemos el arte, la vanguardia la hacen las interacciones y los intercambios de información no los individuos aislados.

Y por último no creo en la globalización cultural, y por tanto tampoco en la hegemonía de unas culturas sobre otras, ni mucho menos en aquellas que se sienten

paradigma y modelo a seguir, que solo restringen y empequeñecen las posibilidades del conocimiento.

Recuperado de: <http://www.accionmad.org/archivo/2009/accion/accion.htm>

- **Carlos Llavata:** <https://carlosllavata.weebly.com/>



Carlos Llavata. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Vive y trabaja en Valencia, España. Artista independiente. Comienza su educación artística en la escuela de cerámica de Manises (Valencia, ES 1983), seguidamente en San Francisco 1989 (EEUU), primer contacto con el performance art, regresa para terminar su licenciatura en Bellas artes de Valencia, y más tarde marcha a Holanda donde se graduó en la Gerrit Rietveld Academie de Amsterdam 2001. Desarrolla sus proyectos alejado de la industria del arte por el mundo.

Recuperado de: <https://carlosllavata.weebly.com/biography.html>

- **Carlos Pina:** <https://carlos-pina.stidna.org>



Carlos Pina. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Performer, artista visual y organizador de arte independiente.

Mi trabajo se articula alrededor de la politización de la propia vida. La terapia, el entorno inmediato, la memoria personal y colectiva, el marco histórico y geopolítico global o la construcción política del cuerpo son temas que he abordado desde la perspectiva de la performance, pero también a través de la instalación y de la poesía visual. El carácter eminentemente político de mis performances descansa sobre todo en el discurso acompañado por la creación o manipulación de objetos y entornos, elementos todos ellos esenciales en mi obra. Los objetos contruidos durante mis acciones adquieren una función performática, devienen significado y significantes integrados a través de discurso y acción.

Mi trabajo artístico durante los años 2000 y 2004 se centró en las series Salir del armario (F34.1/F60.5), una serie sobre la imaginería psicoterapéutica basada en mi

propio tratamiento y en la serie en torno (contextos y entornos) centrada en la destrucción ritual de objetos que había arrastrado a lo largo de los años, cuya esencia era poner dentro de un contexto personal, histórico y social tanto estos objetos como el propio proceso de destrucción. A partir del año 2004 empecé a concentrarme más en lo que construía con los restos de lo que iba destruyendo que en el mero hecho de la destrucción. De esta manera, en Reconstrucción los restos de mis acciones dejaron de ser simples desechos para convertirse en objetos que podían ser apreciados de maneras muy diferentes. En 2005 empecé a desarrollar el concepto de La cruz: la que cada uno carga sobre sus espaldas, culminando así un trabajo que había sido, en realidad, un proceso de destrucción para la reconstrucción.

Todo el proceso artístico desarrollado entre 2000 y 2005 no fue sino una representación de mi re-construcción como persona -tal como Richard Schechner tipifica el comportamiento performático, "twice behaved-behaviour", que podríamos traducir por "comportamiento dos veces actuado"- en la cual los elementos usados, siempre comunes y cercanos, simbolizarían mi propia vulnerabilidad y la fragilidad de los fundamentos sobre los que he ido construyendo, de manera autodidacta en muchas ocasiones, mi propia vida. Puede resultar muy extraño hablar de mí en estos términos y sobre estos temas, pero creo que si el arte no habla de aquello que verdaderamente importa, y que está indudable e indisolublemente ligado a la vida, no me interesa. En este aspecto, el trabajo llevado a cabo en este periodo no ha intentado nunca ser una muestra de mis obsesiones personales, sino que encaja en el conjunto de mi obra a través de la politización de la propia vida.

Entre el 2004 y el 2007 trabajé a partir del concepto de anamnesis, de reminiscencia, para recuperar una memoria colectiva reciente ligada a mi propio contexto biográfico, social e histórico. Muchos de los hechos históricos recientes han sufrido un proceso gradual de olvido, perdidos en una especie de amnesia generalizada provocada por la sobresaturación de información en los medios de comunicación de masas, que han convertido a la sociedad llamada de la "comunicación" en una "sociedad del ruido". Este trabajo pretendía luchar contra el silencio hipócrita de nuestra sociedad contemporánea con una clara intención política: “deber de memoria, delito de silencio” (tomo este concepto de Federico Mayor Zaragoza, exdirector general de la UNESCO).

A partir de 2007, y en paralelo con este trabajo de recuperación de la memoria, empezaba una serie de performances más políticas site/time specific. El rasgo fundamental de estas obras era la existencia de un discurso que articulaba la acción, hablado o no, y la construcción de objetos durante la performance. En este trabajo utilizaba a menudo la imagen de armas de asalto ligeras como “objetos culturales” que están presentes en todas partes. A pesar de tener una significación aparente muy determinada, considero que como imágenes contienen tal ambigüedad que permiten múltiples lecturas. En su utilización no hay ninguna fascinación por el objeto como tal, sino la constatación de su universalidad como símbolo presente en todas las culturas modernas. De este modo, mi trabajo más reciente intenta establecer puentes entre las realidades sociales, culturales y políticas del lugar donde actúo y las de mi lugar de origen a través de símbolos universalmente reconocibles.

En mis performances nunca pretendo hablar solo de mí porque siempre hay, de una manera u otra, una identificación con los otros y en los otros. Se establecen vínculos

de coincidencia y complicidad a través de vivencias o ideas compartidas -que a menudo se llevan en secreto- y que yo me limito a hacer públicas en la performance. Lo que más me gustaría destacar de mi trabajo es la reacción del público, que ha oscilado entre el descubrimiento de una realidad desconocida hasta entonces por parte de unos, y el reconocimiento mutuo dentro de una realidad compartida por parte de otros muchos. Bien haya sido de una u otra forma, no ha habido por parte del público una reacción de indiferencia. Poco a poco, a medida que las diferentes series se fueron desarrollando, empecé a ser cada vez más consciente de la importancia de la contextualización de la propia obra dentro de la biografía personal, social y cultural del artista y de la importancia de la contextualización de los propios actos dentro de la performance. Todo vuelve siempre, de esta manera, al terreno de la política.

De manera individual o en colaboración con Maria Cosmes vengo desarrollando una labor crítica en el ámbito de la poesía visual desde 1993 bajo el nombre de colectivo Stidna! (www.stidna.org).

Director del festival internacional de performance eBent entre 2003 y 2010.

Recuperado de: <https://carlos-pina.stidna.org/es/#>

- **Claudia Claremi:** <http://www.claremi.net/>



Claudia Claremi. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Artista visual y cineasta. Su práctica artística se desarrolla a partir de la imagen, los vínculos y los espacios vivenciales, entre lo intangible y las estructuras del orden social. Directora de documentales experimentales como *Centella* (2019), *Murciélago* (2018) y *El Monte* (2017), sus proyectos artísticos y películas se han mostrado en distintos espacios de arte como Paul Robeson Galleries Newark, el Centre for Contemporary Arts Glasgow, el Museo de Arte Moderno de Medellín, el CCCC en Valencia, la Fundación BilbaoArte, el Instituto Cervantes en Tokio y NY, así como en festivales internacionales de cine (Ann Arbor, Raindance, Ji.hlava, FIC Guadalajara, Documentamadrid o MakeDox, entre otros).

Graduada en Dirección de Cine Documental por la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños (Cuba), y en Bellas Artes por la University of the Arts London (Reino Unido) y el Instituto Superior de Arte de La Habana (Cuba), ha participado en programas alternativos de estudio y producción artística como el

P.O.P.S. (Colectivo Ayllu, Matadero, Madrid), Campus (Latitudes, Barcelona) y La Práctica (Beta Local, Puerto Rico).

Recuperado de: <http://www.claremi.net/>

- **Elenigmadelafruta:** <https://www.youtube.com/c/elenigmadelafruta/>



Elenigmadelafruta. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Elenigmadelafruta fue un colectivo bien picante que combatía el mal olor y el aburrimiento en los entornos de la vida cotidiana y el arte contemporáneo entre los años 2008 y 2016. Bajar el arte del cielo al asfalto era el lema, ¡Elenigmadelafruta es una actitud! Hoy en día Emilio Ribera trabaja como diseñador y director artístico para diferentes compañías y desarrolla su propio cortometraje de animación “Solstice” (solsticesortfilm.com) The film. Luis García y Pere Joseph tienen su propia compañía de artes escénicas Losinformalls (losinformalls.com).

- **Elgatoconmoscas:** <https://elgatoconmoscas.com/es/>



Elgatoconmoscas. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Elgatoconmoscas es un colectivo de acción que diseña situaciones para entrar en cuestión con las lógicas predominantes. La cantidad de integrantes en el grupo es indefinida pero numerosa, haciendo posible la autofinanciación y autogestión de los proyectos que realiza desde 2007.

Gran parte de nuestra actividad ha sucedido fuera del circuito artístico, en las ciudades de Madrid (Latinoamericago.es, Desnudos, Conflict, Peregrinación M-3º y M-40, Javier, Un Euro por un céntimo, Invadiendo al invasor, Intereconomía), Estrasburgo (INACT), Estambul y Barcelona (Tú me pegas yo te pago), Granada (Botellón de leche), Los Santos de Maimona (Museo La Fábrica).

Hemos trabajado en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (Sala de Arte Empático, 2012), MataderoMadrid (Acción!Mad, 2010, El Ranchito, 2011 y Corte latino, 2013), Galería 6+1 (De lo erótico y DVD's, 2011), Galería José Robles

(Cerveza, 2011), Museo de América (Museos y modernidad en tránsito, 2012) y Espacio Trapezio (ContraHegemonías, 2011).

Recuperado de: <https://bellasartes.ucm.es/elgatoconmoscas>

- **Fernando Baena:** <http://www.fernandobaena.com/>



Fernando Baena. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

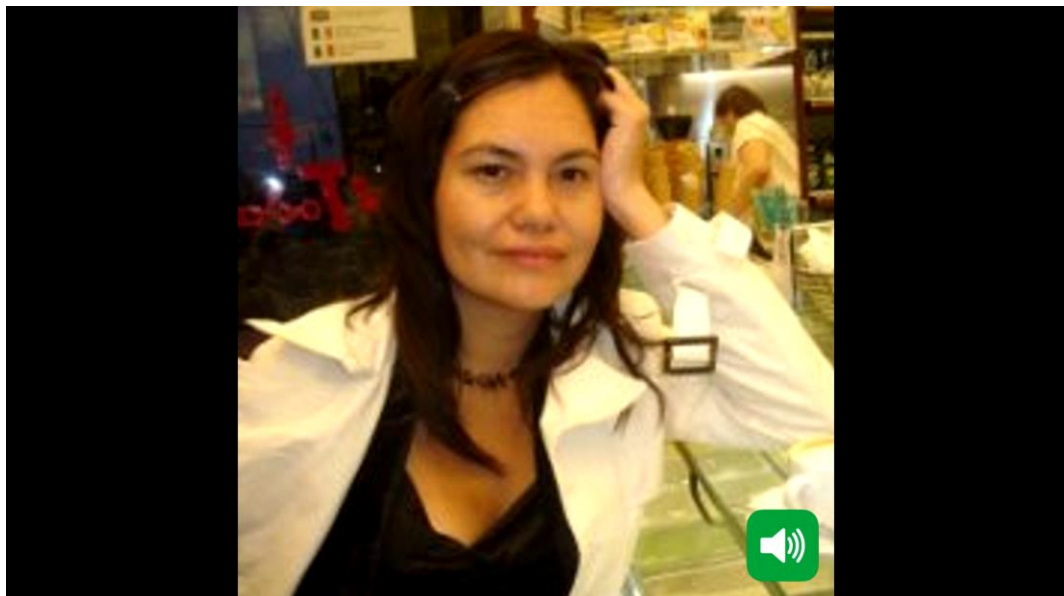
Ha trabajado en los ámbitos de la instalación: El Ojo Atómico, Cruce, ZAT, Galería Valle Quintana, Palacio de la Diputación de Córdoba, Overgaden (Copenhague), O Castelinho (Río de Janeiro), Bambu Curtain Studio (Taipei), A Caixa (Brasilia); del vídeo: DIVA (Nueva York), LOOP (Barcelona), MUCA-Roma, (México D. F.), Óptica (Gijón), Sala Puerta Nueva (Córdoba), estival 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.

Recuperado de su tesis doctoral: <http://www.fernandobaena.com/wp-content/uploads/2013/10/Arte-de-acci%C3%B3n-en-Espa%C3%B1a-1991-2011.pdf>

- **Iris Nava:**



Iris Nava. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Estudio Ciencias de la Cultura en la Universidad del Claustro de Sor Juana. Teatro en el Centro Universitario de Teatro de la Universidad Autónoma de México. Ha tomado cursos de danza y artes escénicas desde 1984 y cursos de performance con Ron Athey (USA) Susan Lewis (UK) Danielle Brazille (USA) Lorena Wolfer (MEX) Elvira Santamaría (MEX) Carolee Scheemann (USA). Perteneció al grupo de Performance La compañía de 1994 a 1995 realizando diversas presentaciones en México. Entre sus obras individuales se encuentran Sin Rostro (1994, D. F. México) Rigor Mortis (1995, D. F. México) Girasol (1996 D. F. México) Soy ese lugar (1997, Valladolid, España) Sin/nombre (1998, D. F. México) Santa Anastasia (1998, D. F. México) de cómo curarse, (2002, Madrid España) desenterrar. (2002, Alcudia Mallo).

Recuperado de: <https://artecontraviolenciadegenero.org/?p=178>

- **Isidoro Valcárcel Medina:**



Isidoro Valcárcel Medina. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Se fue a vivir a Madrid con 19 años, donde realizó estudios de Arquitectura y Bellas Artes, aunque no los finalizó.

En 2007 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas de España. En 2015 se estrena en el Festival Punto de Vista de Pamplona el documental No escribiré arte con mayúscula, dirigido por Miguel Álvarez-Fernández y Luis Deltell, dedicado a su vida y obra.

Recibió el Premio Velázquez de Artes Plásticas en 2015.

En 2019 estrena segundo trabajo cinematográfico.

Su trabajo a lo largo de más de cuarenta años está dotado de gran rigor y coherencia. Sus propuestas suponen una actitud comprometida y alejada de los aspectos comerciales del arte. Su concepción artística puede entreverse en una de sus afirmaciones: “El arte es una acción personal que puede valer como ejemplo, pero nunca tener un valor ejemplar”. De ese modo para él, el arte sólo tiene sentido cuando nos hace conscientes y responsables de una realidad personal, normalmente a través del propio juego del arte.

Inicia su trabajo desde la pintura, pudiendo encuadrarse su trabajo en el informalismo; su única exposición dentro de esta tendencia la realiza en 1962 en la galería Lorca de Madrid. Posteriormente, su trabajo se encuadra en el arte objetivo, constructivista y racional; en 1967 es seleccionado para el Primer Salón de Arte Constructivista. En 1968, tras una estancia en Nueva York, toma contacto con el minimalismo.

De una fase denominada por él mismo como “pintura habitable”, evoluciona hacia la construcción de lugares mediante “environements” y “performances”. A partir de 1972 sus trabajos se realizan en espacios urbanos principalmente y su intervención en grandes espacios dimensionales.

Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Isidoro_Valc%C3%A1rcel_Medina

- **Georgina Marcelino:**



Georgina Marcelino. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Artista visual /Creativa multidisciplinar.

Siempre he sentido inquietud por las personas, los roles sociales, la historia emocional y los procesos de vida, creo que es por ello y por propia experiencia personal y laboral que me interesa la comunicación, y por supuesto, relatar historias vivas a través del arte.

Hace alrededor de 7 años conocí la Performance como medio de expresión y aunque mi obra se puede catalogar como multidisciplinar por la presencia permanente de la pintura y el dibujo, el arte de acción ha resultado ser una pieza clave y ya permanente de mi proceso creativo" - Georgina Marcelino-

Georgina Marcelino nace en Santo Domingo, República Dominicana donde estudió bellas artes y publicidad. Actualmente vive y trabaja en España desarrollando la creatividad publicitaria de marcas y productos, a la par que realiza investigaciones sobre comunicación, gestión cultural y nuevos medios. Es también en España donde ha realizado estudios de postgrado: máster y doctorado en publicidad, además de diversos talleres de arte contemporáneo, arte de acción y comunicación cultural.

Ha participado en varios festivales y encuentros artísticos: 1era Feria Internacional de Arte de Santo Domingo, FIART 2009 (República Dominicana), II Festival internacional de Video Arte de Camaguey, 2009 (Cuba), III Festival de Videoperformance Eject, 2010 (México), Proyector Festival Internacional de Videoarte, 2010 (España) entre otros.

Recuperado de: <http://www.sealquilaproyecto.es/2015/12/georgina-marcelino.html>

- **Javier Codesal:** <http://www.javiercodesal.es>



Javier Codesal. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Javier Codesal (Sabiñánigo, Huesca, 1958) es un polifacético artista español, uno de los pioneros en España del videoarte.¹ Su trabajo se puede apreciar a través de una gran diversidad de medios: radio, televisión, vídeo, cine, acciones, instalaciones, fotografía, medios interactivos y poesía escrita.

En su obra destaca el carácter antropológico, donde cobra especial relevancia la manifestación de lo sagrado, ya sea en la vertiente del eros o en la del thanatos.

La ha presentado en numerosas exposiciones, tanto individuales como colectivas, en centros culturales como el MNCARS de Madrid, la galería Estrany-De la Mota de Barcelona, las salas de la Caja San Fernando de Sevilla y Cádiz, el CDAN de Huesca, el Palacio de Abrantes de Salamanca, el Museo de la Universidad de Alicante o la Exposición Universal de Zaragoza.

Por encargo de la Filmoteca de Andalucía, Codesal llevó a cabo entre 1993 y 1996 la reconstrucción y finalización de la película *Acariño Galaico* de José Val del Omar

Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Javier_Codesal

- **Joaquín Ivars:** <https://www.joaquinivars.com>



Joaquín Ivars. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Joaquín Ivars, Málaga, 1960

Artista visual sin-disciplinar, profesor titular de universidad, escritor e investigador en las relaciones entre arte, ciencia, pensamiento y sociedad.

Es doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, licenciado en Medicina y Cirugía por la Universidad de Málaga, especialista universitario en Ciencias Cognitivas Aplicadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga y máster en Diseño de Producción en Cine y Audiovisuales por la Universidad Europea de Madrid.

Actualmente es profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga impartiendo las asignaturas de Análisis de proyectos artísticos y Performances e intervenciones (en la titulación de Grado) e Interdisciplinariedad y metodología en arte, ciencia y sociedad I (en el Máster en Producción Artística Interdisciplinar). Es profesor del Programa de doctorado en Humanidades de la UMA, línea 2, ARTE.

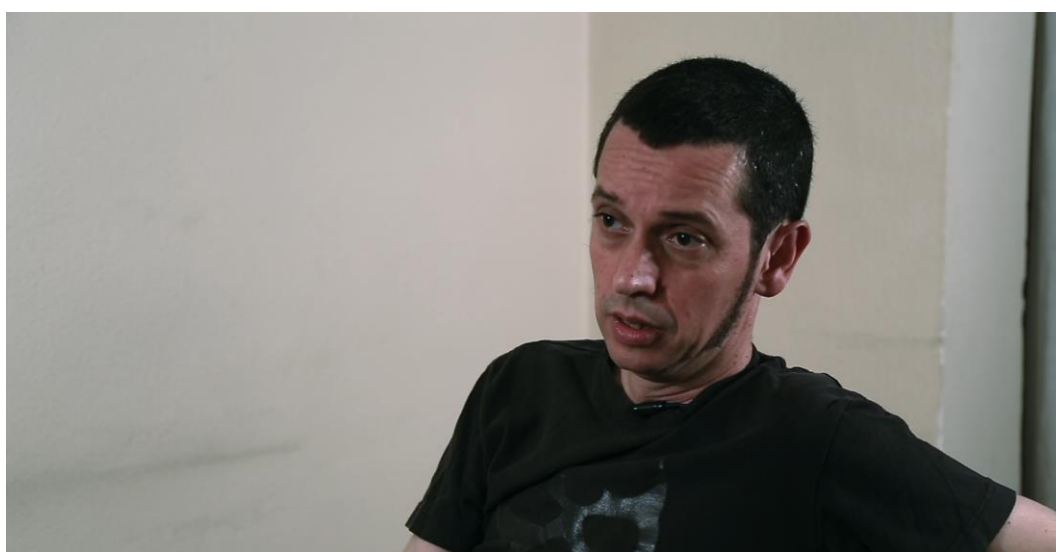
Ha sido becado por la Fundación Marcelino Botín del Banco Santander, la Fundación Picasso de Málaga, la Casa de Velázquez en Madrid y la Junta de Andalucía. Ha realizado más de treinta exposiciones individuales (el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y la galería Cavecanem en Sevilla, la galería Raquel Ponce, la sala Cruce y los espacios Off Limits y El Ojo atómico en Madrid, la galería Contemporary Art Factory en Tokio y el espacio Nishijin Kitaza en Kioto, la feria Artissima de Turín, la sala Moreno Villa, el Museo Municipal, la galería Pedro Pizarro, la sala de la Universidad Internacional de Andalucía, la sala del rectorado de la UMA y la Galería Isabel Hurley en Málaga) y más de 60 exposiciones colectivas (diversas ediciones de ARCO, MAD 03, EU-Art-Network – 6th Internacional Workshop, Basics Festival Salzburg, Overgaden, Fundación Botín, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Galería Juana de Aizpuru, Artissima, Palazzo Albrizzi, Nishijin Kitaza, Off Limits, Budapest Galéria, etc.) en España, Japón, Austria, Alemania, Hungría, Argentina, Dinamarca, Portugal, Italia, Cerdeña, República Dominicana y Francia. Su obra se encuentra representada en colecciones privadas y públicas (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Fundación Unicaja, Artium Centro-Museo Vasco de Arte

Contemporáneo, Fundación El Monte, Diputación de Málaga, Fundación Picasso, Centro de Arte Contemporáneo Rafael Botí, Fundación Botín, etc.).

Entre sus tareas de investigación y comisariado ha sido director en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en Arteleku, San Sebastián, del seminario Arte y Ciencias de la Complejidad, ha participado en diversos proyectos de investigación en UCM y UEM, ha sido director del proyecto de investigación UEM “Artes de acción y mecanismos y convocatorias electorales”, comisario de las exposiciones Interacciones electorales, Off Limits (Madrid) e Interacciones postelectorales Pabellón de Argentina en la Universidad Nacional de Córdoba y Centro Cultural de España en Buenos Aires, comisario de Cuatro performers, o cinco y de Siete performances, o nueve en la galería Isabel Hurley de Málaga.

Entre sus últimas publicaciones se puede destacar *El rizoma y la esponja*, Ed. Melusina, Madrid, 2018.

- **Josechu Dávila:** <http://www.josechudavila.com>



Josechu Dávila. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Artista reputado y multi-indisciplinado que trabaja con el vacío, el desaprovechamiento y la inutilidad como referencias, trastocando situaciones para generar emociones que queden en terreno de nadie, como regalar dinero de forma anónima en Ciudad Juárez, anular con pintura de carretera un cuadro del S. XVII, o hacer una copia exacta de una obra de videoarte de otro artista. Estos son algunos de los planteamientos que utiliza en sus obras para llegar a un vacío que pretende no renunciar a nada.

Recuperado de: <http://www.josechudavila.com/josechudavila/pdfs/curriculum.pdf>

- **Luis Navarro:** <https://mikuerpo.blogspot.com/>



Luis Navarro. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Luis Navarro Monedero es filósofo. Ha sido coordinador del proyecto editorial Literatura Gris, traductor de los textos de la Internacional Situacionista, fundador del colectivo de acción estética 'Industrias Mikuerpo' y desarrollador de diversos recursos para Internet, entre ellos el Archivo Situacionista Hispano. Ha colaborado

en publicaciones como *Archipiélago*, *El Viejo Topo*, *Salamandra* o *Lateral*, catálogos (*Del mono azul al cuello blanco*; *Desacuerdos*) y libros colectivos (*Derivas estéticas. En torno a Marx, Nietzsche y Freud*; *La experiencia poética como crítica del miserabilismo*). Formó parte del colectivo de crítica social 'Maldeojo', empeño efímero de actualización de la crítica situacionista a los tiempos actuales.

Recuperado de: https://elestadomental.com/autor/luis-navarro?fbclid=IwAR1bAh5uTPigMJCPda1vmPo9HuZy8orUxQqRHecJXdZUxmBwgA_izi_8_3c

- **Nieves Correa:** <http://www.nievescorrea.org>



Nieves Correa. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Nieves Correa (Madrid, 20 de abril de 1960) es una artista multidisciplinar española que utiliza su cuerpo-presencia como herramienta de creación mediante acciones performance de cámara que realiza principalmente en espacios cerrados, alternando

esta actividad con la instalación, el arte público, trabajos en soporte video y arte electrónico.

Es la creadora y directora de la plataforma independiente Acción!MAD dicha plataforma trabaja en el apoyo a la creación, difusión y promoción del Arte de Acción y la Performance.

Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Nieves_Correa

- **Nuria Güell:** <https://www.nuriaguell.com/>



Nuria Güell. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Consciente de que a menudo el arte se utiliza como apoyo simbólico y emocional de todo tipo de poder, intento no dar respuestas ni verdades, no concluir tesis sino mostrar los conflictos y contradicciones que se dan entre diferentes realidades. Mi práctica no es la expresión de una contemplación ni el despliegue virtuoso de una técnica, sino una práctica de confrontación, de cuestionamiento de evidencias y convenciones morales. Esto normalmente conlleva mover piezas, comporta acción

-ya sea legal o ilegal-, mover individuos –cómplices o no–, conducir trámites burocráticos, hacer también que las instituciones públicas que contratan mis servicios se muevan en una dirección no articulada previamente, que se impliquen y no se limiten a ser meros espectadores, o sea, principalmente trabajar fuera del taller y fuera de la sala de exposiciones. Mis obras se componen de gestos y movimientos que escapan a la representación, y lo que acabo mostrando en el espacio expositivo son algunas huellas o indicios de dichos movimientos, no representaciones, no objetos autónomos; la autonomía se encuentra en el gesto.

Mis proyectos se originan siempre en algún conflicto social o político por el que me siento interpelada, y el objetivo de los mismos es intentar que emerja algo de lo que no se deja ver; o sea, y simplificando, dar a percibir algo de lo real. Y para que eso sea posible, forzosamente, mi práctica y mis convicciones también tienen que ponerse en cuestión. Mi posicionamiento frente a la práctica artística y mis convicciones se ponen en juego en cada proyecto, porque también son elementos que acaban involucrándose en la confrontación, al mismo nivel que las instituciones. Dicho de otra forma, al finalizar un proyecto casi nunca salgo indemne. Por otro lado, no puedo negar una fuerte inclinación subversiva en mi trabajo, y es que no entiendo la práctica artística como una práctica cultural sino todo lo contrario: una práctica social y políticamente necesaria en la que lo cultural y lo establecido se ponen en juego.

Nací en Vidreres en 1981, un pueblo cercano a la ciudad de Girona. Y aquí sigo, es mi campamento base. No vivir en una gran capital es una decisión, política, como todas. Me licencié en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona y seguí mis estudios en la Cátedra de Arte de Conducta de La Habana, Cuba. A partir de ese

momento he realizado exposiciones en centros de arte de varias partes del mundo y participado en numerosas bienales. También he recibido algunos premios y colaboro regularmente con centros sociales y educativos.

Recuperado de: <https://www.nuriaguell.com/wp-content/uploads/2020/04/bio.pdf>

- **Democracia:** <http://www.democracia.com.es/>



Democracia. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Equipo de trabajo formado en Madrid en 2006.

La práctica de DEMOCRACIA se inicia a partir de la discusión y el enfrentamiento de ideas y formas de acción. El mismo hecho de trabajar en grupo fija un interés de intervención en el ámbito de lo social. DEMOCRACIA funciona como un nodo de intereses agrupados de forma temporal para el desarrollo de un mismo objetivo, el cual se aborda desde diferentes perspectivas: las de cada uno de los participantes en el proyecto, siendo estos tanto los diferentes agentes y productores que conforman

DEMOCRACIA (permanentes y ocasionales) como comunidades específicas con las cuales se establece una colaboración.

Democracia trabaja también en la edición (son directores de la revista Nolens Volens) y en el comisariado (No Futuro, Madrid Abierto 2008, Creador de Dueños, Arte Útil). Fueron fundadores y miembros del colectivo El Perro (1989-2006).

Recuperado de: <http://www.democracia.com.es/about-us/>

- **Paco Nogales:** <http://paconogales.blogspot.com/>



Paco Nogales. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Mi carrera artística tiene dos etapas temporales:

Es en mi adolescencia que empiezo mi contacto con las artes en vivo. Me formo en danza y otras disciplinas del movimiento y más tarde en teatro. Participo en numerosas acciones de calle con mi grupo de trabajo físico y hasta los 26 años trabajo en Teatro8 como actor y bailarín haciendo teatro infantil.

En el año 1996 tomo contacto con la performance y de manera no profesional ejecuto mis primeras acciones. En el 2002 me formo en Barcelona con Carlos Pina y María Cosmes directores de eBent y empiezo a trabajar a nivel internacional. He presentado mis trabajos en numerosos festivales en España y en festivales en Francia, Suecia, Portugal y China.

Desde casi el principio de mi trabajo he trabajado sobre la masculinidad desde una perspectiva crítica, cuestionadora y feminista. También he estado interesado por el duelo y el dolor inherente al hecho de vivir. En los últimos años he trabajado en teatro y como performer dentro de montajes teatrales.

- **PAN:** <http://www.bandapan.com/>



PAN. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Equipo de trabajo surgido en Madrid, formado por Alberto Chinchón y Miguel Palancares.

PAN surge como grupo hace más de diez años, teniendo como intención la concreción de ideas artísticas surgidas en las reuniones informales en la casa estudio del artista Eduardo Bonati. En una de estas reuniones el artista Jorge Cerezo nos presenta. Las propuestas estéticas, sociales y políticas surgen en la mesa del maestro Eduardo, llegando a concretarlas, al principio, mediante rápidas intervenciones artísticas individuales coincidentes tan solo en el espacio ocupado. Se trataba de hacer, de actuar señalando y consagrando formalmente el espacio performativo. Con posterioridad, las acciones, las intervenciones son extensamente planificadas, las ideas comparadas, discutidas y las dudas e incertidumbres no resueltas terminan concretándose en intervenciones de equipo, generando una estética PAN inconfundible.

A PAN le interesa todo, o todo lo que ontológica y escatológicamente interesa al ser humano: la limitación del lenguaje cuando intenta expresar el arte; la poesía visual, o más concretamente la metáfora visual como alternativa a ese lenguaje limitado; los movimientos sociales y las alteraciones culturales; la involución y la exclusión de lo individual en política; la alteración interesada por parte de los políticos de preceptos inamovibles por conceptos alterados; el poder de los medios de comunicación de masas, la violencia ejercida para la dominación; el incremento desmesurado de ignorantes alfabetizados; la segregación fronteriza en grupos de calidad económica; el incremento de la desigualdad social; la aparición y afianzamiento de ideologías con base y estética neocon; el arte señalado, dirigido y cercenado por sociólogos, historiadores y economistas.

Desde estas premisas, PAN proyecta, señala, construye, poetiza, diseña, sobredimensiona, prescribe, ironiza, colorea, traza y ocupa.

Bio enviada directamente por el colectivo.

- **Pepe Murciego:** <http://pepemurciego.blogspot.com/>



Pepe Murciego. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Madrid y Coca, Segovia, 1967. Licenciado en BB.AA. por la UCM.

Editor y director, desde 1993 y junto a Diego Ortiz, del proyecto de acción y experimentación editorial LA MÁS BELLA.

Artista multidisciplinar, dedicado principalmente al arte de acción o performance, bien en solitario, bien formando dúo con la artista asturiana Roxana Popelka. En sus acciones está presente el tiempo, la memoria y lo cotidiano, habiéndose presentado en diferentes lugares de España y del mundo: Madrid, Barcelona, Sevilla, León, Murcia, Burgos, Pontevedra, Guadalajara, Punta Umbría (Huelva), Les Escuales (Girona), Helsinki (Finlandia), Lisboa (Portugal), Beijin (China), Santiago (Chile), Berlín (Alemania), Caracas (Venezuela), Piotrkow Trybunalski (Polonia), Buenos Aires (Argentina), etc.

En 2009 dirige, junto a Roxana Popelka, Mercedes Comendador y Esther Catoira el documental experimental 38 Toneladas, galardonado en los Premios de Creación Artística Comunidad de Madrid 2008.

En 2012 presenta en Matadero Madrid y Kubik Fabrik, junto a Belén Cueto y Roxana Popelka, el proyecto de acción y escena contemporánea HOY.

Statement

LA MÁS BELLA es un proyecto de reflexión, acción y experimentación en el mundo de la edición de arte contemporáneo, que impulsa y realiza proyectos artísticos específicamente pensados para ser editados por canales y métodos alternativos al mundo editorial convencional. LA MÁS BELLA edita la revista experimental y objetual del mismo nombre, donde se publican, de modo monográfico para cada número, todo tipo de trabajos de arte y creación contemporánea: fotografía, diseño, dibujo, poesía visual, fonética o discursiva, arte sonoro, videocreación, performance, etc. LA MÁS BELLA tiene en marcha otros proyectos, siempre relacionados con la edición o la investigación en procesos editoriales, como Bellamátic y sus alter ego BolaBellamátic y Bellamatamátic, todas ellas máquinas automáticas expendedoras de productos editoriales y artísticos, o como los Talleres de Edición y Gestión de Revistas de Arte Experimentales, impartidos en los últimos años en diferentes lugares de España y del mundo: Madrid, Pontevedra, Córdoba, Gijón, Santiago de Chile, El Cairo, Sao Paulo, Brasilia, Nueva Delhi, Tetuán, Berlín, Managua, Nápoles, Cracovia, Casablanca, Orán, etc.

Recuperado de: <https://bellasartes.ucm.es/pepe-murciego>

- **Roxana Popelka:** <http://roxanapopelka.blogspot.com>



Roxana Popelka. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Ha publicado los libros de poesía *Ciudad del Norte* (1989) y *Simplemente nada común* (1991). Poemas y relatos suyos han sido incluidos en las siguientes antologías: *Gijón Exprés* (1995), *El último en morir que apague la luz* (2001), *Cuentistas* (2004) *Poesía astur de hoy* (2006), todos ellos en ediciones del Ateneo Obrero de Gijón. *La verdadera historia de los hombres* (Eclipsados, Zaragoza, 2005). *Tripulantes* (Eclipsados, Zaragoza, 2007). *Antología de relatos homenaje a Bukowski: Hank Over* (Caballo de Troya, 2008). *23 Pandoras: poesía alternativa española* (Baile del Sol, Tenerife, 2009). *Mujeres cuentistas* (Baile del Sol, Tenerife, 2009). *Mujeres en su tinta: poetas españolas en el siglo XXI* (Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010). *Beatitud: visiones de la Beat Generation* (Baladí ediciones, Madrid, 2011). *Viscerales: antología de relatos* (Ediciones del Viento, La Coruña, 2011). *Watchwomen: Narradoras del*

Siglo 21. Antología de 29 narradoras españolas actuales (Letra Última. Diputación de Zaragoza, 2011).

Ha publicado el libro de relatos Tortugas acuáticas, Baile del Sol, 2006. Todo es mentira en las películas, novela publicada en la editorial Baile del Sol, 2009. Su antología de poesía Cumpleaños feliz, reúne poemas desde 1989 a 2009, editorial Baile del Sol, 2010. Próximamente aparecerá su novela Preparados, listos, ya, y su libro de relatos Hotel.

Dirigió la revista literaria Lunula del Ateneo Obrero de Gijón. Actualmente colabora en las revistas Madriz, Diagonal y Culturamas de Madrid.

Desde el año 1996 se dedicó, paralelamente, al arte de acción, realizando numerosas performances dentro y fuera de España. Fue codirectora y guionista de varios cortometrajes: La vida en un corto (2003). El aparcamiento (2005). Este último ha resultado ganador en la edición 2005 del Festival de Cine de Gijón (día de Asturias), y seleccionado en el festival de cine independiente de Canadá.

38 Toneladas: documental artístico sobre la desaparición de la escultura de Richard Serra, fue premiado por la Comunidad de Madrid, edición 2008.

Recuperado de: <http://roxanapopelka.blogspot.com/p/biografia.html>

- **Ruben Santiago:**



Ruben Santiago. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Desde un planteamiento de base procesual, y a través de instalaciones, proyectos site specific, mecanismos on-line, videos, objetos, publicaciones y el uso del dibujo, el trabajo de Rubén Santiago plantea cuestiones que van desde los mecanismos de construcción de la memoria a la concesión consensuada del valor simbólico, así como un análisis crítico de los esquemas de poder y regulación de las sociedades contemporáneas.

Sus proyectos han sido presentados en espacios como la Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris), National Gallery / Národní Galerie (Praga), Círculo de Bellas Artes de Madrid, Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona), Fundación Caixa Galicia (A Coruña), Museo de Bellas Artes de Bilbao, CGAC – Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela), MARCO Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, Off Limits (Madrid), Auditorio de Galicia (Santiago de Compostela), Museo de Bellas Artes de Venezuela (Caracas), Instituto Cervantes

de Beijing (China), Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (Venezuela), Galerí-a Fernando Santos (Oporto), Galerí-a Zé dos Bois (Lisboa), Galerí-a Luis Adelantado (Valencia) o la Galerí-a DF (Santiago de Compostela), entre otros.

Actualmente, vive y trabaja a caballo entre Madrid y Barcelona

Recuperado de: <https://hangar.org/es/ruben-santiago/>

- **Yolanda Pérez Herreras:**



Yolanda Pérez Herreras. Fotograma recuperado del documental *Acción*.

Poeta. Madrid, 1964.

Villamuriel de Campos, Dublín y Madrid son sus lugares de constante intemporalidad.

“... Mi trabajo como artista de acción es una forma de “socialización” de mis experiencias personales desde mi esfera íntima y en relación con los demás. Es el entorno el que me proporciona la idea; el proceso de desarrollo personal el que me

proporciona el guion; y la propia experiencia simbólica la que define la utilización de unos u otros materiales.

La acción refleja, como casi toda expresión artística, un mundo personal que el artista libera en la interrelación con el público que puede, o no, involucrarse, a invitación del artista, en el desarrollo de la acción. En este contacto, más o menos físico o meramente visual, el artista, en su liberación, conecta con la sensibilidad de los otros. De algún modo, el artista pasa a ser parte del público y, éste, se convierte en artista”.

Como poeta discursiva, Yolanda ha publicado su obra en diversos medios escritos desde 1991 – en el año 1992 se publica su libro de poemas *Palabras y Ecos*; como poeta visual ha expuesto de modo colectivo desde el año 1995; como performer comienza su actividad en 1994, asistiendo a festivales y encuentros nacionales e internacionales; como mail artista ha participado en exposiciones regularmente. Gestiona, coordina y participa en lecturas poéticas, presentaciones, coloquios, conferencias, festivales, e imparte talleres de poesía visual y arte de acción.

En el año 2007, la Galería Centro de Arte Moderno mostró 25 años de su poesía desarrollada en los ámbitos de la literatura y las artes visuales – vida pública desde 1991 como poeta discursiva; desde 1994 como artista de acción; desde 1995 como poeta visual.

Es cofundadora y codirectora de *Alabastro*, revista de creación poética (1993-1998), y también, desde 1998, editora de *Experimenta...*, revista de creación poética experimental.

Igualmente, durante los años 2002-2010, como miembro del Colectivo YEA!, ha sido coordinadora de los encuentros de poesía y acción Ven Y Vino, en la Galería El Mono de la Tinta, en Madrid, así como coordinadora del Festival de Arte de Acción ACCIÓN! MAD.

Actualmente, gestiona, coordina y participa en lecturas poéticas, presentaciones, coloquios, conferencias, festivales, e imparte talleres de poesía visual y arte de acción.

Recuperado de: <https://artistascontemporaneasenmadrid.com/yolanda-perez-herrerias-biografia/>

9.3. Apéndice D. Lista de obras que aparecen en la tesis.

¡Me presento!, 2009. Madrid. Acción MAD 09. Carlos Felices.

¡Salud!, s.f. Varios lugares. Pepe Murciego.

¿Quiero ser rubia? 4ª parte, 2011. Performedia, Bérghamo. Analía Beltrán.

101 y alguno más, 2010. Madrid. Ana Matey.

18 mujeres, 2007. Madrid. Analía Beltrán.

3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en 3 cajas durante una fiesta, 2000. La Habana. Santiago Sierra.

35 minutos, 2004. Quebec. Los Torreznos.

54mm, 2010. España. Nuria Güell.

9 formas de 100 x 100 x 600 cm construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared, 2002. Nueva York. Santiago Sierra.

Acción en i, 2012. Sevilla. Fernando Baena.

Acción para silbato, luna llena y gaseosa, 2007. La Más Bella, Experimentos con gaseosa. Yolanda Pérez Herreras.

Acción poema arqueológicamente encontrado en un tránsito, 2009. Madrid. Yolanda Pérez Herreras.

Acción por asimilación, 2011. Bruselas. Yolanda Pérez herreras.

Acción responsable, 2009. León. Roxana Popelka.

Accionados, 2007. Madrid. PAN.

Acera playing, 2013. Girona. Elenigmadelafruta.

Afinando, 2009. El Carromato, Madrid. Yolanda Pérez Herreras.

After Walker Evans, 1980. Sherrie Levine.

Aktionen, 1965. Rudolf Schwarzkogler.

Alabama Tenant Farmer's Wife, 1936. Walker Evans.

Alterofobia, 2008. Madrid. PAN.

Aniversario, 2011-actualidad. Madrid. Josechu Dávila.

Antifaz-Ismo II, 2009-2005. Pepe Murciego.

Anulación de pintura del siglo XVII, 2005. Vitoria. Josechu Dávila.

Apátrida, 2015-2016. Nuria Güell.

Aplicación legal desplazada, 2011-2012. España. Nuria Güell.

Aportación de agentes del orden, 2009. La Habana. Nuria Güell.

Aportación de contenido económico a 25 mujeres de ciudad Juárez, 2010.

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México. Josechu Dávila.

Aportación de contenido graso, 2006. San Sebastián. Josechu Dávila.

Aportación de contenido sustraído, 2002-2010. Madrid. Josechu Dávila.

Área de descanso, 1997. Hamburgo. Belén Cueto.

Artista sobre cartón, 2013. Murcia. Fernando Baena.

Ayuda humanitaria, 2008-2013. Cuba y España. Nuria Güell.

Bailar El género en disputa #2, 2014. Ciudad de México. Cabello/Carceller.

Barricada, 2011. Madrid. Fernando Baena.

Biografía 10.3, 2010. Festival TransArt, Eslovaquia. Nieves Correa.

Biografía 10.4, 2010. Nieves Correa.

Biografía II, 2008. La Muga Caula, Girona. Nieves Correa.

Biografía III, 2008. Live Art Festival, Gotemburgo. Nieves Correa.

Biografía, 2008. Nieves Correa.

Bollos, 1996. Cabello/Carceller.

Botellón de leche, 2010. Granada. Elgatoconmoscas.

Cabezas, 2007. Madrid. Elgatoconmoscas.

Calendario zaragozano, 2010. Festival Out of Mind. Zaragoza. Yolanda Pérez
Herrerias.

Via Crucis, 2001. Carlos Pina.

Castigos, 2006. Madrid. Analía Beltrán.

Casting: James Dean (Rebelde sin causa), 2004. Cabello/Carceller.

Celebration. Rebirth 1984-2014, 2014. Belfast. Yolanda Pérez herreras.

Cerveza, 2011. Galería José Robles. Madrid. Elgatoconmoscas.

Comando 28, 2014. Fiacha O'Donnell Pina.

Compendium II, 2012. Festival Miradas de Mujer, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Nieves Correa.

Compendium. Varias ejecuciones. Nieves Correa.

Conflict, 2009. Madrid. Elgatoconmoscas.

Consumocuidado, 2008. Acción! 08MAD, Encuentros Internacionales de Arte de Acción, Madrid. Belén Cueto.

Contando moléculas, 2010. Madrid. Ana Matey.

Conversaciones telefónicas, 1973. España. Isidoro Valcárcel Medina.

Corazón de barro, 2013. Proyecto Exchange, Madrid. Analía Beltrán.

Curso básico de performance, 2007. Centro de Arte Moderno. Carlos Felices.

Danza, muerte y geometría, 2010. Tabacalera. Madrid. Fernando Baena.

Denuncia Anti (EM) pática, 2012. Sala de Arte Joven Avenida de América. Madrid. Elgatoconmoscas.

Desaprovechamiento de espacio y tiempo expositivo, 2003. Madrid. Josechu Dávila.

Desaprovechamiento del espacio expositivo, 1999/2010. Málaga/Córdoba. Fernando Baena.

Desengaño, 2010. Madrid. Claudia Claremi.

Desmarcada, 2015. Matsu. Madrid. Georgina Marcelino.

Desnudos, 2008. Casa de Campo de Madrid. Elgatoconmoscas.

Desplazamiento de huevos, 2008-2011. Varios lugares. Ana Matey.

Disputa entre artistas, 2006. Madrid. PAN.

El ABC de la performance, 1995. Los Torreznos.

El cuidado, 2011. Festival internacional de performance Cabezabajo. Granada.
Paco Nogales.

El desahucio, 2004. Asturias. Roxana Popelka.

El recolector de plumas, 2008. Berlín. Ana Matey.

En la interior bodega de mi amado bebí, 2011. Madrid. Paco Nogales.

En Londres con un grupo punk, 2009. Londres. Josechu Dávila.

En tu boca y en la mía, 2008. Madrid. Yolanda Pérez Herreras.

Enchilados, 2013. Sevilla. Nieves Correa.

Entre la verdad y la realidad, 2007. Santo Domingo. Georgina Marcelino.

Estancia en las tumbas, 2003. Javier Codesal.

Muro ha sido pintado por el artista con pincel del número 8, entre los días 10 y 15 de septiembre de 2006, 2006. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
Isidoro Valcárcel Medina.

Esto No está pagado, 2016. Madrid. Georgina Marcelino.

Estudio, 2002. Javier Codesal.

Exorcismo español, 2017. Galería Theredoom, Madrid. Carlos Llavata.

Fábula a destiempo, 1996. Javier Codesal.

Fe de vida, 2010. Madrid. Claudia Claremi.

La Feria de las Flores, 2015-2016. Medellín. Nuria Güell.

Foto de familia, 2007. Madrid. Pepe Murciego.

Frente a frente (versión la caula), 2010. Festival EBENT. Barcelona. Yolanda Pérez Herreras.

Frontera Doméstica, 2010. Madrid. Fiacha O'Donnell.

Fucking (Botero), 2006. Madrid. Carlos Felices.

General Panic, 1969. Valie Export.

Hatsu, 2006. Madrid. Antonio de la Rosa.

Have a shower, 2009. Bali. Carlos Felices.

Hell is coming. World ends today, 2008. Madrid. Performance realizada para el artista Andreas Templin. Paco Nogales.

Historia de A y E, 2009. Veranos Escénicos, La Casa Encendida, Madrid. Belén Cueto.

Hoy II, 2006. Galería Centro de Arte Moderno. Madrid. Pepe Murciego.

Huelga de arte, 2000-2001. Madrid. Luis Navarro.

Hunting, 2011. Madrid. Carlos Llavata.

I Like America and America Likes Me, 1974. Estados Unidos. Joseph Beuys.

Il n'y a pas de spectateurs, 2010. Bruselas. Democracia.

Inmóviles, 1999. Javier Codesal.

Intereconomía, 2011. Elgatoconmoscas.

Interferencias, 2009. Burgos. PAN.

Intervención #1, 2012. España. Nuria Güell.

Juegos de-construcción personal, 2001. Carlos Pina.

Jugar es gratis, 2010. Elenigmadelafruta.

La confianza, 2009. Madrid. Fernando Baena.

La cosa se revuelve, 2012. País Vasco. Amaia Urra.

La cultura, s.f., varios lugares. Los Torreznos.

La inutilidad de todas las batallas (III), 2011. Festival FIARTE. Granada.

Yolanda Pérez Herreras.

La inutilidad de todas las batallas (IV), 2011. Festival POÉTICAS PARA UNHA VIDA, Vigo. Yolanda Pérez Herreras.

La isla, 2010. Madrid. Georgina Marcelino y Natacha Avelino.

La performance de Emilio, 2010. Museo Coconut.

La retaguardia del arte, 2017. Madrid. Antonio de la Rosa.

La venta de la renuncia, 2011. Santiago Sierra.

Las palabras NO se las lleva el viento, 2016. Matsu. Madrid. Georgina Marcelino.

Le saut dans le vide, 1960. Yves Klein.

Lecturación PAISA(NA)JE, 2011. Sala CLAMORES, Madrid. Yolanda Pérez Herreras.

Línea de 250cm tatuada sobre 6 personas remuneradas, 1999. La Habana. Santiago Sierra.

Llorar (Por mí, por los demás, con los demás), 2008. Madrid. Paco Nogales.

Los castigados, 2006. Frankfurt. Santiago Sierra.

Los perros atenienses, 2015. Santiago Sierra.

Love R'eal, 2002. Antonio de la Rosa.

Luther Blissett Project, 1994... Luis Navarro.

Maceta Humana, 2008. Off Limits, Madrid. Iris Nava.

Malas posturas, 2010. Madrid. Fernando Baena y Marianela León.

Mi silencio y mi espacio, 1994-98. Varios lugares. Joaquín Ivars.

Music Call, 2010. España. Lucía Antonini.

No esperes más de mí, 2008. Santiago de Chile. Roxana Popelka.

No hay espectadores, 2010-2014. Valparaiso. Democracia.

No lo llares amor, 2008. Encuentros Internacionales de Editores Independientes, Huelva. Yolanda Pérez Herreras.

No os dejéis consolar, 2009. Burdeos. Democracia.

No pain / Zero-day, 1994-2016. Carlos Pina.

Ocurrencias de invierno en primavera, 2007. Madrid. PAN.

Off Escena. Si yo fuera..., 2010-2011. Madrid. Cabello/Carceller.

Olympia, 2009. Élide/Madrid. Ruben Santiago.

Operación Ramblas, 2003. Barcelona. Ruben Santiago.

Pajita sobre rail, 2012. Madrid. Elenigmadelafruta.

Para ser primero hay que respirar, 2011. Sevilla. Belén Cueto.

PASS – 24122005-RFDV/CLL41, 2008. Euskadi. Carlos Ilavata.

Peregrinación M-40, 2010. Madrid. Elgatoconmoscas.

Perforkaraoke (Let's sing as we know how to sing), 2008. Gerona. Yolanda Pérez
Herrerías.

Performer, 2013. Cabello/Carceller.

Pon el culo por nosotros, 2011. Madrid, España. Elenigmadelafruta.

Power Point, 2008. Madrid. Joaquín Ivars.

Prácticas de invisibilidad V, 2002. Galería Chofereta. Madrid. Fernando Baena.

Preparados, listos..., 2013. Madrid. Elenigmadelafruta.

*Proyecto para difundir el mensaje de una mujer anónima por medio de
propuestas de arte*, 2008-actualidad. Josechu Dávila.

Quiero ser Sara Lucas, 2005. Asturias. Roxana Popelka.

Rage Machinery, 2009. Open International Performance Art Festival. Beijing.

Paco Nogales.

Rapear filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe, 2016. Madrid.

Cabello/Carceller.

Shanghái Express, 2006. Ruben Santiago.

Se toca, pero no se mira, 2010. Festival Reformance, Madrid. Fiacha O'Donnell.

Ser y durar, 2011. Madrid. Democracia.

Shoot, 1971. Estados Unidos. Chris Burden.

Síndrome de abstinencia, 2000. Barcelona. Carlos Pina.

Slow food, 2010. Madrid. Ana Matey.

Son de palabras, 2007. Festival INFLUXUS, Museo Vostell, Malpartida de Cáceres. Yolanda Pérez Herreras.

Soy productor de pelo 02, 2009. Madrid. Ana Matey.

Subtextos, 2010. Manresa. Democracia.

Subtextos, 2009. Cartagena. Democracia.

Suspendida, 2003. Madrid. Fernando Baena.

Sustracción de contenido cinematográfico. Josechu Dávila.

Take a shower, 2009. Bali. Carlos Felices.

Teen Wolf Re-Fake, 2010. Barcelona. Elenigmadelafruta.

Tierra de refugio 3, 2000. Barcelona. Carlos Pina.

Too much melanin, 2013. Gotemburgo. Nuria Güell.

Tóxico (reloaded), 2010. Barcelona. Paco Nogales.

Tú me pegas; yo te pago, 2009. Estambul. Elgatoconmoscas.

Ud. Forma parte de una obra de arte, 2004. Madrid. Josechu Dávila.

Un beso, 1996. Cabello/Carceller.

Un día en el mundo, 2012. Gerona. Yolanda Pérez Herreras.

Untitled, 2008. Madrid. Carlos llavata.

Untitled, 2005. Valencia. Carlos Llavata.

Valor #1: La inculcación, 2007. Nuria Güell.

Nanis Vanitatum, 2017. Madrid. PAN.

Via crucis, 2001. Cornellá. Carlos Pina.

X Mujeres, 2007. III Encuentro Internacional de Performances, Centro de Arte Moderno, Madrid. Analía Beltrán.

Xubileo, 2009. Santiago de Compostela. Antonio de la Rosa.

Y me visto de plumas, 2015. Madrid. Paco Nogales.

Ya-no, 2001. Carlos Pina.

Yo no entiendo mi fortuna, 1998. Osaka. Joaquín Ivars.