

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DE GRANADA  
DEPARTAMENTO DE DIBUJO

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

Tesis doctoral:

**D. FERNANDO JOSÉ BAENA BAENA**

Director de la Tesis Doctoral:

**Dr. ISIDRO LÓPEZ-APARICIO PEREZ**

GRANADA, 2013



## **Agradecimientos**

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

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

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

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

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

A Anna Gimein por su apoyo y colaboración constantes.



# Índice

<b>Resumen</b> .....	8
<b>Introducción</b> .....	9
Objetivos .....	12
Hipótesis .....	13
Metodología .....	13
Estructura de la investigación .....	16
Aclaraciones terminológicas .....	20
<b>a. Introducción histórica</b> .....	22
<b>b. La acción</b> .....	37
b.1. La voluntariedad .....	39
b.2. Acción pasiva / acción activa .....	42
b.3. El sentido .....	47
b.4. La acción social .....	49
b.4.1. Tradicionales .....	52
b.4.2. Afectivas .....	56
b.4.3. Racionales con arreglo a valores .....	57
b.4.4. Racionales con arreglo a fines .....	58
b.5. Lo performativo .....	67
<b>c. Los límites del arte de acción</b> .....	71
c.1. Los límites internos .....	72
c.2. Los límites con las artes plásticas .....	79
c.2.1. El grado de construcción .....	80
c.2.2. Los restos .....	85
c. 2.2.1. Acciones cosificadas de efecto inmediato .	87
c. 2.2.2. Acciones cosificadas de efecto diferido ....	89
c.2.2.2.1. Por la huella .....	90
c.2.2.2.2. Por registro .....	92
c.2.2.2.2.1. La foto- <i>performance</i> .....	98
c.2.2.2.2.2. La vídeo- <i>performance</i> ...	105

c.2.2.2.3. El registro, el archivo y la edición .....	113
c.3. Los límites con las artes escénicas .....	120
c.3.1. Representación .....	123
c.3.2. Repetibilidad .....	129
c.3.3. Espectacularidad .....	137
c.4. Los límites con la música, la poesía y el lenguaje oral y escrito .....	159
c.5. Los límites con el activismo .....	185
<b>d. Características formales .....</b>	<b>200</b>
d.1. Los sentidos, el cuerpo y la presencia .....	200
d.1.1. Aspecto .....	233
d.1. 2. Gesto .....	240
d.1. 3. Movimiento .....	246
d.1. 4. Omisión .....	250
d.2. Los objetos .....	254
d.2.1. Cosas inanimadas .....	268
d.2.2. Medios tecnológicos .....	277
d.2.3. Animales .....	284
d.2.4. Personas .....	288
d.3. El contexto .....	292
d.3.1. No contextualizadas .....	294
d.3.2. Contextualizadas .....	296
d.4. El espacio .....	303
d.4.1. Localizaciones .....	304
d.4.2. La demarcación del espacio .....	318
d.5. El tiempo .....	331
d.5.1. La acotación del tiempo .....	336
d.5.2. La repetición y el ritmo .....	342
d.6. El autor y el público .....	348

<b>e. Conclusiones</b> .....	371
e.1. Previo a las conclusiones .....	371
e.2. Conclusiones .....	382
<b>f. Bibliografía</b> .....	387
<b>g. Videografía</b> .....	405
<b>h. Anexos</b> .....	412
h.1. Biografías de artistas mencionados .....	413
h.2. Contrato Avatar .....	452
h.3. Contrabando .....	453
h.4. Mis performances y el dibujo .....	455
h.5. Manifiesto insumiso .....	458
h.6. Crítica de Víctor Zamudio Taylor .....	461
h.7. El Prado pinta un pasodoble .....	463
h.8. Entrevista a J. M. Calleja.....	465
h.9. Entrevista a David Rodríguez .....	468
h.10. Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina .....	479
<b>i. Curriculum</b> .....	496

## **Resumen**

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

## Introducción

*El primero y principal de los lenguajes humanos puede ser la acción misma*<sup>1</sup>.

Pier Paolo Pasolini (1966)

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

## **Objetivos**

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

2. Poner en valor el arte de acción español de este periodo mediante su inclusión en un marco teórico estructurado que muestre su diversidad y riqueza.
3. Analizar los límites internos entre los diferentes modos del arte de acción y los que este mantiene con otras disciplinas artísticas y con el activismo para averiguar si es posible realizar algún tipo de clasificación, paso previo necesario para abarcar el material recopilado de cara a la pretendida puesta en valor.
4. Cuestionar a partir del análisis de sus obras, la comprensión que del arte de acción tienen sus practicantes españoles, posibilitando así la extracción de conclusiones sobre la existencia de algunos de sus aspectos particulares.

## **Hipótesis**

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

## **Metodología**

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

<sup>4</sup> HERNÁNDEZ, Roberto, FERNÁNDEZ, Carlos, BAUTISTA, Pilar, (1997), op. cit. pp. 191 a 201.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>6</sup> WEBER, Max, (1944), *Economía y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp.18 a 21.

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

## **Estructura de la investigación**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Aclaraciones terminológicas**

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

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

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

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