

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

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

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

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

## a. Introducción histórica

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

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

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

---

<sup>7</sup> SÁNCHEZ-ARGILÉS, Mónica, (2010), *De la instalación, la acción y el objeto “in between”*, Efímera, n.º 1, p. 17.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

<sup>11</sup> AZNAR, Sagrario, (2000), *El arte de acción*, Hondarribia, Nerea, p. 16.

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

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

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

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

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

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

---

<sup>14</sup> AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p.22.

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

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

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

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

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

Canals, José Antonio Sarmiento y a sí mismo<sup>16</sup>.

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

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

---

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

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

*social y de la estrategia comercial y política*<sup>18</sup>.

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

---

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

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



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

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

---

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

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

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

---

<sup>21</sup> ÁLVAREZ, Hilario, *El arte de acción en España*, (fecha de última consulta

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

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

---

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

<sup>22</sup> BARRAGÁN, Paco (2003): *No lo llames performance*, citado en VILAR, Nelo (2004) op. cit., p. 147.

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

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

---

<sup>23</sup> VILAR, Nelo (2004) op. cit., pp. 147 y 148.

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



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

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

<sup>24</sup> CORREA, NIEVES, PPT de la Presentación en Montehermoso, Vitoria en Mayo de 2012.

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

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

---

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

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

<sup>27</sup> FERRER, Esther, (2010), *Zehar*, n.º 65, pp. 17 y 18.

sentido se expresa Alvarado Aldea (2010), contraria a la “domesticación” de la performance<sup>28</sup>.

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

---

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

<sup>29</sup> MARTEL, Richard, (2004), op. cit., p. 61.

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



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

## **b. La acción**

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

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

---

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

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

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

---

<sup>32</sup> WEBER, Max, (1944), op.cit. pp. 18 a 21.

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

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

### **b.1. La voluntariedad**

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

---

<sup>33</sup> PARSONS, Talcott y SHILS, Edward A. (1968), *Hacia una teoría general de la acción*, Buenos Aires, Kapelusz.

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

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

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