

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

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

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

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

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

Para comenzar a definir una acción debemos decidir dónde queremos crear que comienza la acción que nos interesa resaltar, si en nuestra provocación o en nuestra admisión de la respuesta, y acotar dos puntos del *continuum* temporal y del flujo de acontecimientos. En la performance *Me presento* de Carlos Felices, realizada para *Acción!09Mad* en Matadero Madrid, cuya puesta en escena recordaba la *Lección de Anatomía* de Rembrandt, el autor dejaba que imágenes de su cuerpo en primerísimo plano fueran registradas en vídeo y proyectadas en varias pantallas. El cuerpo del accionista se ofrecía como objeto de observación de los espectadores, que mantenían una posición clásica de “mirones” (tampoco se les ofrecía otra posibilidad). Durante la acción la actitud del artista era totalmente pasiva y se limitaba a permitir que la cámara le recorriera mostrando detalles e irregularidades de su piel, vello, lunares, arrugas... en una forma de exhibirse que cuestiona el espacio de la representación, el tiempo presente y la exigencia de presencia del artista³⁵. No

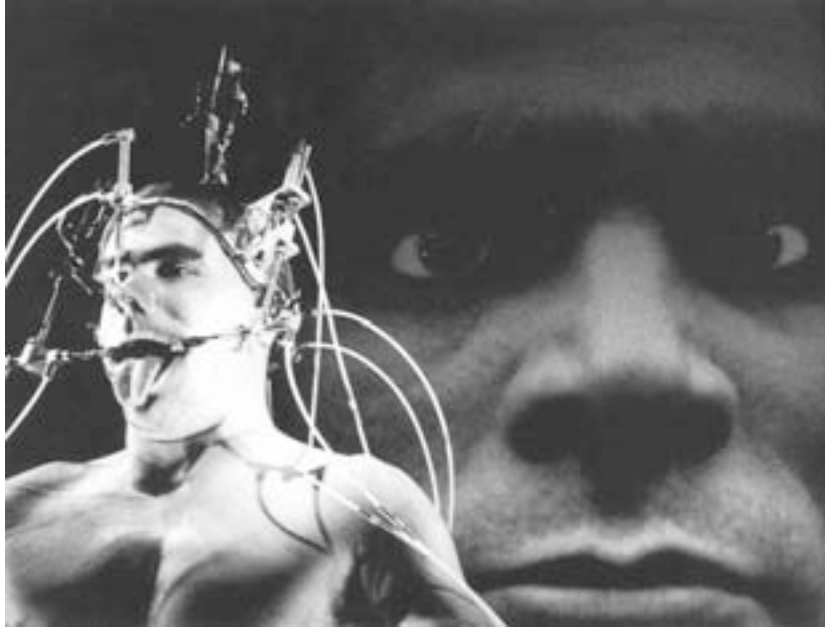
³⁵ FELICES, Carlos, (2012). Comunicación del artista (22/03/12): “La Acción nace como reflexión sobre el concepto ‘conocimiento’. ¿Qué es, y como accedemos al conocimiento? La idea surgió, analizando, como el ser humano ha ido derivando sus formas de conocimiento desde lo más general hasta lo más concreto.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

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

La obra *Epizoo* de Marcel-li Antúnez, realizada por primera vez en 1994, es una acción pasiva paradigmática por la concepción del cuerpo en simbiosis con la máquina: el usuario podía controlar un ordenador, cuya interfaz gráfica recordaba a un videojuego, conectado a mecanismos neumáticos y a un sistema de electroválvulas y relés. Mediante un ratón podía manipular la luz, el sonido, las imágenes (once entornos interactivos incluían diversas infografías animadas que recreaban la figura del artista e indicaban la posición y el movimiento de los mecanismos) y el cuerpo del artista haciéndole mover la nariz, las nalgas, los pectorales, la boca y las orejas, o hacerlo rotar³⁶. A la pasividad masoquista de Antúnez le corresponde una actividad sádica del espectador que se decide a manejar el cuerpo de otro como si fuera una cosa. Pero, esta actividad no le hace salir totalmente de su estatuto clásico: puede realizar la elección moral de participar o no mas, si acepta, continuará atrapado en el dispositivo (no nos referimos al dispositivo físico) de comodidad dispuesto por el artista desde el cual, teniendo al arte como coartada, puede hacer daño sin sentirse responsable de ello.

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

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



“Epizoo” de Marcel-li Antúnez, 1994. (Archivo del artista).

Otro buen ejemplo, esta vez cargado de significación histórica, para estudiar la acción pasiva es la realizada en Madrid en 1993 por Pepe Espaliú dentro de su serie de acciones titulada *The Carrying Project*. Con su *carrying* el artista ilustraba un discurso político reivindicativo ante unas autoridades pasivas, al tiempo que lanzaba un mensaje acerca de la enfermedad y de su percepción social con especial hincapié en la necesidad de apoyo y soporte (uno de los significados del verbo inglés 'to carry') de los afectados por la enfermedad, cuya vulnerabilidad (de ahí la significación de los pies descalzos del artista) se veía reduplicada por los maledicentes discursos sociales y mediáticos vertidos en ese momento sobre el virus del SIDA. Durante la acción su cuerpo era trasladado por parejas de asistentes³⁷ (en el doble sentido de ayudantes y de gente que estaba allí) que abandonaban su papel de espectadores para formar una cadena humana a través de itinerarios que

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

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



“Carrying” de Pepe Espaliú, 1993. (Archivo del artista).

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

b.3. El sentido

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

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

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

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

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

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

Amaia Urra propone en su obra *La cosa (se revuelve)* (2011) huir de las líneas rectas y entretenerse en los rodeos y en el camino: empezar haciendo una cosa para terminar haciendo otra, ya que un desvío puede conducir a lugares impredecibles, pues la deriva, la dispersión y la distracción son generadoras. La obra explora el subconsciente a través de las acciones que llevamos a cabo de forma automatizada e involuntaria, sin darnos cuenta,



mientras nos concentramos en otra tarea principal. Así, la acción inconsciente se vuelve consciente y se transforma en una realidad paralela⁴².

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

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

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

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

Por su convocatoria pública, aunque en esta exista engaño, y por el absurdo de la situación, podemos considerar como un antecedente de este tipo de manifestaciones la provocada por Greco en la inauguración de su exposición de 1964 en la Galería Juana Mordó. El artista puso un anuncio en el periódico ABC que decía: *Se necesitan niños y niñas de 3 a 9 años, que canten, bailen, para película. Presentarse con trajes. Martes de 7 a 9 de la tarde. Villanueva siete*. Numerosos chiquillos vestidos de flamencos, con sus padres se sumaron al multitudinario *vernissage*, que se convirtió en un caótico espectáculo sin sentido⁴³.

b.4. La acción social

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

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

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

No nos referiremos como acciones artísticas privadas a aquellas realizadas para un único espectador, como pueden ser las *Acciones privadas* de Luis Contreras (1992), en las que la acción era realizada en una cabina donde los espectadores, tras hacer cola, entraban de uno en uno; o *Presentación a cargo* (1993), en la que 42 artistas eran utilizados como acompañantes individuales del público de un concierto. Tampoco nos referiremos como acciones artísticas privadas a aquellas en las que se realizan en público acciones íntimas⁴⁵, con el objetivo o efecto colateral de romper algún tabú, como ocurría en la acción *Cantando bajo la lluvia* (2004) de Domingo Sánchez Blanco, en la que el artista cantaba y bailaba la famosa canción mientras unas colaboradoras le orinan encima largamente.

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

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

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

muchas de Isidoro Valcárcel Medina⁴⁶; la de Hilario Álvarez, recorriendo sistemáticamente todas las líneas de autobús de Madrid, etc. También es una acción privada, convertida en vídeo-acción, la obra *60 minutos de huelga en el estudio* (2011) de Aggtelek. La obra es definida por los artistas como *una paradoja de los tiempos actuales. Trabajo duro, no trabajo*, en la que se dice omitir el propio trabajo mientras se realiza un “no trabajo” ante la cámara⁴⁷.

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



“New Boredom. Workless Analysis” de Aggtelek, 2011.
(Archivo de los artistas).

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

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

b.4.1. Tradicionales

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

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

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

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



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

“Technocharro” de Kaoru Katayama, 2005. (Archivo de la artista).

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

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

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

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

corridas en plazas y tentaderos⁴⁹. Pero tal espectacularidad no se da en el toreo de campo o en muchas de las variedades festivas en las que el toro es protagonista. Quizás su cualidad de acción tradicional, el hecho de tener circuito propio y lo visceral de su aceptación o rechazo sean los causantes de que la fiesta de los toros no sea considerada, por todos, como una de las Bellas Artes.

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



cómooidiamos con los grandes temas del mundo, cómo resolvemos los que están a nuestro alcance, cómo asumimos las cornadas... y, por qué y para qué hacemos todo esto.

“Escuela de Tauromaquia”, trabajo colectivo, 2010. (Archivo propio).

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

b.4.3. Racionales con arreglo a valores.

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

Ferrando (2009a) afirma que una actividad es ética cuando tiene su compensación en la misma manera de actuar. Dicha actividad está en estrecha relación con el conocimiento, que es subjetivo y se encuentra expuesto al azar, y con el saber que uno tiene sobre el tema propio de la actividad. Esta correlación debería ser auténtica, es decir, estar en relación con lo que uno realmente vive y quiere o desea hacer. Por eso, para afirmar que una actividad es ética, al conocimiento y al saber habrá que añadir la voluntad y el deseo de puesta en práctica de ese conocimiento y saber. Estos estarán marcados por la relación con el otro y, de algún modo, por la aceptación y reciprocidad del otro⁵¹.

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

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

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

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

b.4.4. Racionales con arreglo a fines.

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

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

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

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

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

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

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



te artística, si bien acabó convirtiéndose en un dilema ético con respuesta artística.

“Epílogo” de Fernando Baena, 2009. (Archivo propio).

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

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