

ejercicio, disfrute y comercialización del arte que Isidoro Valcárcel Medina presentó para su aprobación en el Congreso de los Diputados⁵⁶.

Otras veces el fin de la labor artística es autorreferencial. La autorreferencia es un fenómeno que ocurre en el lenguaje natural o formal consistente en una oración, fórmula, imagen o acción referente en forma directa a sí misma⁵⁷. Es posible cuando existen dos niveles lógicos, un nivel y un meta-nivel. En arte es de lo más común. Son autorreferentes desde los autorretratos hasta cualquier obra de arte que hable sobre la propia disciplina artística o sobre el arte más bien que sobre asuntos externos a él. El arte moderno lo es en gran medida y de igual manera el arte de acción, aunque algunas acciones artísticas autorreferenciales tengan una finalidad externa a la propia acción. Entre estas podemos citar las múltiples acciones realizadas por Domingo Mestre con su número de DNI o la realizada en un taller de Juan Hidalgo titulada *El hombre y el nombre (y el número)* (1992) en la que, mientras en el escenario se presentaba otra acción, Mestre se arrastraba a intervalos por los pasillos del patio de butacas gritando su nombre y causando cierto revuelo entre el público que no podía verle.



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

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

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

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

medicación, empecé a coleccionar cajas y prospectos de los diferentes fármacos, ansiolíticos, anti-depresivos e hipnóticos que me iban prescribiendo. Este material fue empleado puntualmente en mis obras hasta que se convirtió en la base exclusiva de mi trabajo”.

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

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



acción sonora [...] y deliberadamente autorreferencial, construida con retazos sónicos, visuales y fonéticos de mi vida recogidos desde comienzos a octubre de este año, 2010⁵⁹.

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

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

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

Esta obra incluye autorreferencias tanto a sí mismo como al proceso de construcción de la propia performance, como también ocurre en *Una acción negativa* (2010) de Fernando Baena, otra obra que habla de su propio proceso, pero también de otras cosas a través de ello. Realizada en el 13º *Encuentro Epiderme* de Lisboa, la performance seguía una partitura estricta cuyo esquema de estrofa reproducía el de la canción *Grândola Vila Morena*, símbolo de la Revolución de los Claveles, y se iba autorrealizando hasta llegar al final previsto⁶⁰.

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

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

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

- 5 Dice: “Yo habría dejado caer el jarrón contra el suelo.”
- 6 Dice: “Yo habría dejado caer la copa contra el suelo.”
- 1 Dice: “Yo me habría levantado de la silla, habría recogido los claveles y os los habría entregado.”
- 2 Dice: “Yo habría mojado mi barba con la espuma de la cerveza.”
- 2 Se sube a la mesa y dice: “Yo habría mojado mi barba con la espuma de la cerveza.”
- 1 Dice: “Yo me habría levantado de la silla, habría recogido los claveles y os los habría entregado.”
- 6 El accionista levanta la copa y la deja caer contra el suelo.
- 5 El accionista levanta el jarrón y lo deja caer contra el suelo.
- 7 Sentado, dice: “Yo habría roto este papel.”
- 8 Dice: “Yo me habría ido.”
- 9 Dice: “Antes, yo habría volcado la silla.”
- 10 Dice: “Yo habría puesto la mesa patas arriba.”

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



“Una acción negativa” de Fernando Baena, 2010. (Archivo del artista).

Otro ejemplo de auto-rreferencialidad, cuyo impacto en el ulterior desarrollo de la *performance* en el Estado español es innegable, es *El ABC de la performance* (1995) de Jaime Vallauré, Rafael Lamata y Daniela Musicco. Para reflexionar en torno a este arte, sus códigos y lenguajes, los artistas repasan el abecedario desgranando con cada letra formas de hacer, recursos, posibilidades y dudas entorno al accionismo artístico. El trabajo es consciente



del absurdo que en sí mismo constituye y lo refleja en los diálogos, comentarios y aclaraciones formulados por los dos protagonistas del mismo.

“ABC de la performance” de Jaime Vallauré, Rafael Lamata y Daniela Musicco, 1995. (Archivo de los artistas).

La obra *El arte de la performance: teoría y práctica*, que Esther Ferrer volvió a presentar para *Acción!09Mad* en Matadero Madrid, también es una *performance* que habla de la *performance*. Con el aspecto de una conferencia, dada en un idioma inventado en el que de vez en cuando podían entenderse



algunas frases y palabras, la artista realizó un repaso paródico de los diferentes tipos históricos de acciones ejemplificados mediante mini-acciones.

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

Ese sentido paródico y ridiculizador de la *performance* es evidente en la obra *A destajo, 500 performances en un día*, realizada por Domingo Sánchez



Blanco con la colaboración de Fernando Castro Flórez en el Círculo de Bellas Artes de Madrid desde las 10 de la mañana a las 10 de la noche del 24 de Junio de 2004: *Tenía claro que lo principal era desmontar las dos tradiciones del performance: la que aspira a la santidad (flageladora, orientalizante, chamánica) y la que se entrega al culturismo (atlética, gimnástica, coreográfica). Los modelos de la pureza o de la sublimidad tenían que*

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

*ser triturados por un “sarcasmo descomunal”: nuestro propósito era hacer el mayor de los ridículos*⁶¹.

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



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

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

b.5. Lo performativo

El término 'performativo'⁶², que viene del inglés '*to perform*', realizar, fue introducido por John L. Austin en 1955 para designar a aquellos enunciados que no solo dicen algo, como los enunciados constataivos, sino que como el enunciado: “Yo te bautizo”, realizan además exactamente lo que expresan siempre que los emita la persona o institución que la comunidad designa para ello. Los enunciados performativos serían autorreferenciales y constitutivos de realidad ya que crearían la realidad social que expresan. Más tarde, el propio Austin abandonó esta diferenciación al comprender que hablar es siempre actuar y que los enunciados performativos también pueden ser verdaderos o falsos⁶³: justamente lo performativo es lo que desestabiliza la idea misma de los esquemas conceptuales basados en dicotomías como sujeto/objeto, significante/significado, rito/espectáculo o éxito/fracaso.

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

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

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

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

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

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

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

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

1- Performance Management: la performance organizativa, de gestión y dirección de multinacionales, cargos de administración y gestión de empresa.

2- Thecho-Performance: estudia la operatividad de los dispositivos tecnológicos en la vida cotidiana -el testing- las telecomunicaciones y el desarrollo de la tecnología militar y gubernamental.

3- Estudios de Performance: analiza la performance cultural - rituales, prácticas sociales, artísticas y actos performativos- que configuran nuestra identidad en relación a una serie de regulaciones corporales.

La autora comenta que McKenzie encuentra similitudes en sus respectivos sistemas de operatividad regidos según términos de eficacia, eficiencia y efectividad. [...] Y en el caso que nos ocupa [...] eficacia en términos de justicia social y política, además de eficacia en la ejecución artística de la performance y en la transformación de la audiencia. Y es que el paradigma cultural ha vivido en una fantasía de transgresión permanente respecto a los otros dos sistemas, más regulados por relaciones institucionales y económicas. [...] Y esta omisión ha sido importante por parte de una generación de teóricos y artistas que quizás hayan sido demasiado optimistas a la hora de teorizar exclusivamente la parte resistente y subversiva de la performance⁶⁶.

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

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

ejemplo de *Lips of Thomas*⁶⁷ de Marina Abramovic encontrando que esta no solo representa posibilidades vigentes en el momento histórico de su performance, que sus actos performativos, cuando recrearon los modelos históricos, tampoco lo hicieron mediante la mera repetición sino que los modificaron voluntaria y decisivamente, y que, además, ocurrieron una sola vez. La autora concluye que es necesario modificar la teoría de Butler pues estamos ante *re-enactements* estéticos y en cierta medida diferidos⁶⁸.

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

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

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

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

c. Los límites del arte de acción

En su primera acepción, el *Diccionario de la lengua española* define el término 'límite' como línea real o imaginaria, frontera que separa dos cosas⁷⁰. Sin embargo, tal línea solo puede ser imaginaria. La realidad de esa línea es un concepto avalado por la costumbre y la percepción a simple vista, pero que ya no nos es posible sostener sobre bases actuales de la ciencia cuántica o la matemática fractal.

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

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

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

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

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

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

Cuando una cultura atraviesa grandes cambios de conciencia como sucedió en el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial, momento en que surge el actual arte de acción, los límites entre las cosas parecen desgastados, las fronteras se desbordan y los contenidos fluyen los unos dentro de los otros y alrededor de ellos⁷³.

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

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

c.1. Los límites internos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

que al de creador⁸¹. Sin embargo Para Higgins (2004), el *happening* no era tal pastiche sino *una fusión conceptual de teatro, o por lo menos de texto, de artes plásticas y de arte sonoro, un intermedia (intermedium) en tres dimensiones. [...] A menudo también se confundía con el término “mixed media” (medios mezclados), que entiendo que designa cualquier trabajo en el que haya presencia de elementos musicales y textuales, pero en el que cada uno sabe qué elemento es el musical y cuál el textual. [...] Los elementos mantienen su identidad y no se fusionan. En cierto modo, especialmente en el mundo académico, “intermedia” también acentuó la presencia de la alta tecnología, en particular del vídeo*⁸².

Para Alan Kaprow, que utiliza el término '*performance*' en su acepción inglesa más amplia, *...no existe una filiación entre el happening y la performance, como tampoco entre entorno e instalación [...] la performance es una situación teatral, puesto que hay un artista, por lo tanto, digamos, un actor, y tenemos un público*⁸³. Con el *happening* se busca producir una obra de arte que no se focalice en objetos⁸⁴ sino en el evento a organizar y la participación espontánea de los espectadores dentro de un marco o situación dada, para que dejen de ser sujetos pasivos y, con su actividad, alcancen una liberación a través de la expresión emotiva y la representación colectiva.

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

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

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

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

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

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

Glusberg (1986) señala las diferencias entre *happening* y *performance* en estos cuatro puntos opuestos: a) frente a la desestructuración, la reestructuración; b) frente a la especularidad, la ausencia de especularidad (u opacidad); c) frente a la masividad, la ausencia de masividad (o bien multiplicidad frente a unidad); y d) frente a la confusión (o caos), la discriminación⁸⁶.

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

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

La repetición ceremonial, si tiene un simbolismo mítico-mágico, no puede ser otro que el de perpetuar un cierto estado de orden frente-a la amenaza del caos bíblico

c.2. Los límites con las artes plásticas

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

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



“Plasma” de Ignacio Galilea, 2008. (Archivo del artista).

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

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

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

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

c.2.1. El grado de construcción

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

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

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