

a favor de un arte comprometido y grupal. Condenaba la espectacularización y el despilfarro de recursos empleados en un uso superficial de la tecnología y en la promoción del arte.¹⁷⁹ Y es que algunas *performances* ya habían tomado rumbos muy espectaculares.

Como ilustración del fenómeno de la espectacularización comentaremos una acción artística con calidades tradicionales dentro del campo del arte de acción puesto que asume sus principios y características si bien no se los cuestiona y, simplemente, se adecúa a un patrón estándar de lo que supuestamente debe ser. Se trata de la obra *Paso doble* realizada por el reconocido artista Miquel Barceló. Nos apoyaremos para ello en el artículo de A. Intxausti / J. R. Mantilla *El Prado pinta un pasodoble* publicado en El País el 05/12/2007 (lo reproducimos íntegro en Anexos):

Los accionistas *aparecieron vestidos de negro, entre el sonido chapoteante de sus pasos hundidos en el barro. Al finalizar la acción la pared clara y húmeda de arcilla blanca y el liso suelo de barro quedaron trastocados en la pureza de sus texturas por la acción de los artistas.* Entremedias sucede la acción. Como leemos en el artículo, la obra está presentada con medios y fines espectaculares. Incluso se destacan nombres propios entre el público, lo que nos habla de que, de alguna manera, el acontecimiento es considerado en gran medida como un acto social de alto nivel. El público se limita a ser espectador. Ni se cuestiona su papel ni se establece con él ninguna relación especial.

manifestamos: 1. Minimedia condena los recursos espectacularistas impuestos por el mercado. 2. Minimedia condena la valoración del arte y la vida en razón de sus recursos materiales y uso superficial de la tecnología. 3. Minimedia condena la promoción consumista del arte tanto en su producción como en su distribución. 4. Minimedia proclama la necesidad del compromiso tanto explícito como implícito. 5. Minimedia proclama la urgencia de adaptarse a los recursos disponibles tendiendo al gasto-impacto cero y potenciando estrategias de reutilización y recolección. 6. Minimedia proclama el arte como un instrumento más dentro del proceso conocimiento-lucha en la vida”.

¹⁷⁹ A él se adhirieron Nieves Correa, Nelo Vilar, César Reglero, Hilario Álvarez, Valentín Torrens, Yolanda Pérez, Pepe Murciego, Nel Amaro, Abel Loureda y Gilbert Descosí.

El artista es consciente del contexto espacial de su trabajo: *Esta es la pared donde descansó el cuadro de Picasso y eso no le deja a uno impasible*, pero no existe ningún cuestionamiento del espacio en sí. Simplemente el espacio de la acción es considerado solo en cuanto a que en algún lugar se tiene que estar y actuar. De hecho tuvimos la oportunidad de ver una repetición de esta *performance* en Córdoba en 2010. La misma espectacularidad y expectación que en Madrid pero diferente espacio y la misma no consideración hacia el espacio como algo específico. El concepto de tiempo está tratado de manera similar, la acción dura el tiempo fijado para el espectáculo, el necesario para terminar el mural.

En cuanto a la implicación del cuerpo del artista, esto es lo que nos dicen los autores del artículo: *Primero esculpieron una ciudad parda a sus pies a golpe de picos y azadas. Luego la tomaron con la superficie blanquecina. Tallaron esqueletos, volcanes, lenguas calladas a base de golpes que sonaban como la violencia sorda de los guantes de boxeo*. Se trata simplemente de la representación de los movimientos, golpes y manoseos propios del oficio de cualquier escultor que trabaje en grandes dimensiones. El cuerpo, los datos sensoriales, el gesto... están presentes pero no los comportamientos sociales. Es, digamos, una acción tradicional basada en la representación del trabajo físico del artista (*es como una cosa perversa que la misma energía que empleas para construir algo, luego la utilizas para destruirlo*) y de su genial inspiración. Ningún cuestionamiento externo a la acción representada.

El uso de objetos: se mencionan, además de picos y azadas, unos corazones palpitantes, y unas tinajas de barro sin cocer que acaban haciendo de máscaras: *Cuando aparecieron los dos con tinajas de barro sin cocer y se las plantaron en la cabeza. La sugerente perfección redonda de los objetos se transformó a ciegas en difusos minotauros, en simpáticos gorrinos, en cascos de guerrero. Era el guiño más teatral: “En esta performance salen fuera los ornamentos, así como cualquier elemento que no sea el gesto”, explica Barceló*. Esto último es cierto pero esa pureza del gesto buscada y esa ausencia de ornamento queda, según nuestra opinión, encerrada en una acción que en sí es puro ornamento.



“Paso doble” de Miquel Barceló, 2007. (Archivo del artista).

Como para ahondar más en lo cabal del artista, los articulistas escriben asombrados de la pureza artística de esta acción: *De su obra no quedará rastro. Esa orgía de barro y arcilla fue destruida para hacer valer el auténtico y único momento de su propia creación. Para que quedará en la memoria de quienes lo vieron.* Se puede ser muy purista con respecto a la cuestión de dejar restos tras una acción pero, a nuestra forma de ver, los restos son parte de la acción. ¿A qué o a quién sirve negar que toda acción produce restos? La importancia de dejarlos debería residir en el propio cuestionamiento que se realice sobre el concepto de resto, no en el hecho de dejarlos o no. Este desinterés por los restos que asombra a los autores no es algo “programático” en la obra de Barceló sino algo excepcional en el caso de esta excepcional *performance*. Y, en todo caso, sí que quedaron registros.

Según Vilar (2010), las diferencias entre *performace* “clásica” y *performace* “escénica” son difíciles de relativizar e incluyen cuestiones éticas y opciones estéticas: *...Al hablar de arte de acción o de artes escénicas hay que distinguir entre estos ámbitos: el del arte de acción autogestionario por un lado, el del arte de acción “consagrado” por otro y el proveniente de otros “campos de producción cultural” (en la terminología de Pierre Bordieu),*

como el de las artes escénicas propiamente dichas: teatro, danza... La cercanía formal de unos y otros trabajos mantiene una distancia importante en el terreno conceptual debido a la ligazón a sus respectivos campos. Al trabajo de ruptura disciplinar llevado a cabo en la segunda mitad del siglo XX (en unas vanguardias en las que coincidían músicos, artistas plásticos o poetas), hay que añadir el matiz que supone reconocer aún sus respectivas especificidades. Unas especificidades que suponen el motor que constituirán las diferencias formales y el desarrollo de cada una de ellas. Por ejemplo, la diferencia entre performance “clásica” o “escénica” radica en que cada una de ellas trabaja ampliando el espacio de lo posible dentro de su campo, tal y como es el caso de la danza actual aludida más arriba. Si La Ribot abrió, sin duda, puertas a la danza contemporánea, las “funciones” en formato espectáculo, o sea, en su aspecto “institucional” la distinguen netamente del arte de acción que aquí identificamos con la precariedad y la desmaterialización (en tanto objeto, pero también en tanto que espectáculo escénico). Pese a que formalmente hay una cercanía entre, por ejemplo, las Piezas distinguidas de La Ribot y una performance “clásica” las diferencias implican cuestiones éticas, históricas, sociológicas, etc. Insisto: estas diferencias, que llamaré “institucionales”, propias del campo de producción cultural, son difíciles de relativizar y, puesto que incluyen cuestiones éticas y opciones estéticas, resultan más importantes de lo que pueda parecer¹⁸⁰.

Para David Rodríguez no existen límites formales entre la performance y las artes escénicas salvo en el costo y en el engorro que supone la producción de las segundas que las hace necesitar de toda la parafernalia del teatro. Como consecuencia, establece la disparidad ente la profesionalización de las escénicas, que las hace llegar al teatro desde la calle y el activismo donde nacieron, y la posibilidad, aún, de activismo en el caso de la performance, más libre y no profesionalizada ni tan mediatizada por los poderes públicos¹⁸¹.

¹⁸⁰ VILAR, Nelo, (2010, op. cit., p. 8.

¹⁸¹ Entrevista realizada el 12-5-2012. En Anexos.

De acuerdo con las dos últimas opiniones, son básicamente cuestiones éticas y económicas y no cuestiones formales ni conceptuales las que diferenciarían las obras más reflexivas de ambos campos, del de las artes escénicas y del arte de acción. Ejemplificando la discusión sobre las características formales y sobre la validez de los límites entre las *performances* “escénicas” y las *performances* “clásicas” haremos un pequeño recorrido por algunos autores y producciones del ámbito de las artes escénicas (límites con lo espectacular, el teatro, el circo o las artes escénicas en los que, *como una respuesta directa a*



*la falta de interioridad, brutalidad, y espíritu circense en el arte actual*¹⁸², se situaban, por ejemplo, las acciones del Circo Interior Bruto).

“La Revolución” del Circo Interior Bruto, 2004. (Archivo del CIB).

¹⁸² VALLAURE, Jaime, (2006), *El Circo Interior Bruto. Breve análisis de la experiencia. Del museo nacional a la carpa mental*, ponencia en los Encuentros de Autogestión y Arte de Acción en el CENDEAC, Murcia, (fecha de última consulta 20/03/2010), http://www.waitingforcargo.net/CIB/El_CIB.html: “No se quiere directamente practicar la performance. El término y la disciplina gozan de un regusto agridulce entre los miembros del CIB. En todo caso, como mucho, podría defenderse una performance no profesional, una acción al alcance de cualquiera en cualquier parte. Una especie de performance de andar por casa. No se trata de imitar un circo. Ninguno de los miembros es un malabarista. La formación física deja bastante que desear. El CIB tiene una idea vaga de lo que tiene entre manos, más aún del resultado de sus investigaciones. No practica el teatro, tampoco la performance ni el arte de acción; no se trata de un happening, ni de una poesía fonética, tampoco se trata de hacer instalaciones artísticas. La práctica de CIB es la suma de todas ellas y de otras más difíciles de nombrar como ciertos conocimientos musicales y pictóricos, ciertos coqueteos con la teoría semiótica, psicoanalítica y de la imagen en movimiento, una gran afinidad por estructuras conceptuales del arte de los años sesenta y setenta, simpatía por comportamiento escénicos vinculados al mundo de los bufones contemporáneos y sobretudo una querencia innata por todas aquellas manifestaciones que se salgan de los marcos establecidos dentro del sistema de las artes y el teatro contemporáneos”.

Las artes escénicas ocupan un lugar no muy bien demarcado entre el arte de acción por un lado y por otro, el teatro, el circo (Zotal, CRAC, Monty & Cía, Comediants), el *cabaret*, el *freak show* (Cagón y Crista o El Niño Carajaula) la danza, los recitales y los conciertos. En este territorio “*cul de sac*” se dan fusiones, trasvases y colaboraciones entre artistas provenientes del arte de acción y de otras disciplinas. Podemos citar nombres como Oscar Abril Ascaso + SedContra avec les autres, Noel Tatú, Ramón Guimaraes, Ana Elena Pena, la colaboración de Pedro G. Romero con Israel Galván, o Raúl Cantizano y Santiago Barber, cuyo espectáculo *Bulos y tanguerías* (2007)



experimenta e investiga en torno al flamenco y su representación reutilizando el viejo concepto de *varietés* y articulando una narración múltiple en la que diversos intérpretes, cantaores y tocaores, ejecutan distintos palos flamencos. Se utilizan en la obra códigos expresivos cercanos a la poesía fonética, la *performance* y la experimentación sonora, en un acercamiento al sonido, al objeto y al gesto.

“Bulos y Tanguerías” de Raúl Cantizano y Santiago Barber, 2007. (Archivo de los artistas).

Otra colaboración y trasvase se da en *Ya llegan los personajes*, un trabajo conjunto de Juan Domínguez, Rafael Lamata y Jaime Vallauré presentado en 2011. Para Domínguez: *La persona es un personaje forjado en el pasado que ha aprendido a multiplicarse en otros tantos personajes que interactúan con la situación presente. Vivimos con el cuerpo, no con las palabras, y el cuerpo*

está forzado a intentar lo que no puede: balbucea, tropieza, repite... El cuerpo se deforma como en el sueño buscando articulaciones diferentes, para recorrer la risa. Hacer algo no te cambia, pero es un signo. Hacer algo



apenas modifica nada pero forma parte de la construcción del presente. Todo lo que ocurre importa aunque no nos importe. Frente al clima la voluntad es insignificante. No se puede cambiar la dirección del viento. Sin embargo, la intuición y la experiencia ayuda a saber si hay que ponerse botas de agua o gafas de sol. Detrás del personaje está la persona con la misma cara que el personaje. ¿Quién crea el personaje?¹⁸³.

“Ya llegan los personajes” de Juan Domínguez, Rafael Lamata y Jaime Vallaura, 2011. (Archivo de los artistas).

La danza es una disciplina artística con su historia y su circuito propio. Es por ello que, a pesar de su proximidad con el arte de acción, el lugar primero para el encuadramiento de acciones como las de La Ribot, Olga Mesa, Olga de Soto, Germana Civera, Patricia Caballero, las hermanas Jerez, Cesc Gelabert o Mónica Valenciano sea el de las artes escénicas.

¹⁸³ DOMÍNGUEZ, Juan, *Ya llegan los personajes*, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://juandominguezrojo.com/?m=2011&cat=4>.

La relación entre el arte de acción y la danza se da ya desde los inicios de aquel. El cuerpo del accionista es el lugar donde primeramente sucede la acción y la danza es el arte que se ocupa principalmente del movimiento del cuerpo. Fue Merce Cunningham quien propuso desmaterializar el cuerpo y valorar el movimiento por sí mismo para desprenderse de la representación de emociones. La danza-*performance* actual busca recuperar el cuerpo, el encuentro con el propio cuerpo y el del espectador y no lo puramente visual. Así pues se acerca a la *performance* para conseguir *una experiencia diversa al mero regocijo del despliegue técnico y tecnológico, del divertimento o la catarsis emotiva [...] para reivindicar el Arte como experiencia perceptiva y lúdica: la percepción tal como experiencia sensorial preindividual, que define al hombre como ser social, previo al sujeto individualizado; potenciando su participación en vez de su aislamiento. [...] Así pensamos en la experiencia performática que vincule a la Danza como expresión artística del cuerpo, junto a lo sensorial propio de lo humano, usando para ello herramientas que poseen los cuerpos humanos y las culturas: creando lenguaje en el intercambio, en el cruzamiento. Y es sabido que el lenguaje humano involucra no solo la lengua sino también el gesto, la corporalidad, la relación con el entorno [...] una performance, una acción artística tal como la presentamos acá, es un sin-sentido que va develándose en el desarrollo como una experiencia de intercambio activo entre el creador, sus herramientas, el receptor y el entorno*¹⁸⁴.

La nueva danza emerge a principios de los 80 influenciada por el formalismo americano posmoderno, por las corrientes modernistas alemanas y por la experiencia de los maestros japoneses de *butoh*. Para Naverán (2006), existen varias claves características: huida de la representación en pos de la presentación, utilización de objetos cotidianos reales, cercanía con el público a través de la mirada o de la palabra, consideración estricta del lugar de la

¹⁸⁴ CERIANI, Alejandra y COSÍN Alejandra, (2005), *La Danza-Performance: Una perspectiva alternativa*, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://performancelogia.blogspot.com.es/2008/07/la-danza-performance-una-perspectiva.html>.

presentación, no-teatralidad en la iluminación y tratamiento de temas individuales. Para la autora, *los intereses de coreógrafos y artistas plásticos se encuentran en un territorio común aún por definir y es que quizás la cuestión, hoy día, no sea tanto la de reiterar el intercambio entre disciplinas como pensar y practicar en los límites entre ellas*¹⁸⁵.

Otra característica común en la nueva danza es la utilización del vídeo como manera de relacionar el tiempo escénico, tiempo del vídeo y tiempo real. Así ocurre en el caso de *Plastificación* (2004) de Larraitz Torres cuyo interés se encuentra en en la relación que se establece entre el tiempo de la imagen (en su caso fotogramas de sí misma) y el tiempo que transcurría entre una imagen y la siguiente; en *El eclipse de A.* (2001) de Amaia Urra donde la artista manipula el tiempo de la película de Antonioni para hacer vivir al público el cruce entre el tiempo filmico y el tiempo escénico a partir de un nuevo orden que rompe la linealidad de la película y cuestiona la lógica de las acciones¹⁸⁶; o en *A Space Odissey* (2002) de Cuqui Jerez, obra en tres partes: en la primera la artista trabaja en el escenario con una serie de objetos, movimientos y habla; en la segunda vemos de nuevo la acción que había sido grabada por una cámara, lo que nos da una sensación diferente del espacio y nos permite comprender el sentido de las manipulaciones anteriores, la construcción de varias palabras ayudándose del reflejo que en el suelo producían los objetos; y la tercera ocurre similar a la primera, pero el espectador ya cuenta con las claves para entender lo que sucede.

El caso de La Ribot es especial por lo exitoso de su cambio de escenario, desde el de la danza y las artes escénicas hasta las galerías de arte y los grandes eventos artísticos internacionales. Su relación con la galería Soledad Lorenzo da lugar a *Piezas distinguidas*, que agrupa una serie de obras que son breves poemas en movimiento o cuadros vivientes, adaptaciones de conceptos presentados en las artes visuales o la danza. Ha realizado 34, hasta la

¹⁸⁵ NAVERÁN, Isabel de, (2006), *Colgado en plena pausa*, 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, p. 379.

¹⁸⁶ NAVERÁN, Isabel de, (2006), op. cit., pp. 387 a 396.

compilación integral, *Panoramix*. Las primeras trece tratan del cuerpo y la teatralidad. Las siguientes del espacio, en horizontal: todos los desplazamientos están descritos como con un *zoom*, hacia adelante, hacia atrás y hacia el centro. Para *Still Distinguished*, la autora decidió *mostrar las obras en las mismas condiciones de una exposición. Es un enfoque más próximo a la escultura, el tiempo es más largo y se puede abarcar con la vista todo el espacio: superficie, ángulos, etc...*¹⁸⁷.



“Panoramix” de La Ribot, 2003. (Archivo de la artista).

La atención explícita al proceso, y no solo al resultado final representable y repetible tras el ensayo general, es otra característica de algunas obras de danza-*performance*. Así, Olga Mesa incorpora el proceso de creación a su trabajo final e introduce el registro como parte de la obra. En *labOratorio/labOfilm*, busca crear una película, aunque la película ya esté escrita, porque su relación con la cámara es también su relación con el

¹⁸⁷ FILIBERTI, Irene, *Proyecto distinguido*, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://www.laribot.com/spip.php?article400>.

mundo, con la realidad y con la ficción, con lo visible y con lo no-visible, con su propia memoria y con la memoria colectiva. La artista revisita esa materia, la materia fílmica, que ya estaba en el origen de su primera creación, Lugares Intermedios (1992), después de haber transitado casi 20 años por la escena con una cámara al lado. Ahora, conscientemente, sitúa esa cámara todavía más cerca, pegada al cuerpo, un cuerpo que deja de “ser” para convertirse en cuerpo-operador. [...] explorando las arquitecturas de los espacios en los que trabaja. Espacios físicos, imaginarios y los que ella denomina ‘concretos’, los que generan los objetos que habitan los espacios. Desde el registro intuitivo de esta experimentación con el cuerpo-operador relacionándose con archivos fílmicos, con paisajes sonoros, con los collages que crea y utiliza en sus procesos creativos, Olga Mesa ha ido destapando piezas de un puzzle que son ya enunciados de posibles guiones, dibujando un story board imaginario para delimitar la entrada y salida de intrusos, de sincronías y de desincronías sobre un plano secuencia rodado al mismo tiempo por varios cuerpos-operadores¹⁸⁸.



“labOratorio/labOfilm” de Olga Mesa, 2011. (Archivo de la artista).

¹⁸⁸ Website: <http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/artes-en-vivo/2010/residencia-olga-mesa.html>, (fecha de última consulta 20/03/12).

También en *The Rehearsal*, 2007, una creación de Cuqui Jerez con la colaboración de María Jerez, Cristina Blanco, Amaia Urrea y Gilles Gentner, los artistas toman como punto de partida el ensayo para explorar y cuestionar la realidad de la audiencia: *El telón sube y vemos la ficción dentro de la ficción dentro de la ficción dentro de la ficción. El telón baja*¹⁸⁹.



“The Rehearsal” de Cuqui Jerez, 2007. (Archivo de la artista).

En su obra *Historia(s)*, 2004, Olga de Soto atendía al carácter generador que puede tener el archivo. La coreógrafa buscó a diferentes espectadores que hubieran asistido a las representaciones de *El joven y la muerte* de Cocteau. El espectáculo mostraba los fragmentarios testimonios grabados en video de todos esos ancianos recordando el mítico ballet. Al principio, perseguía la reconstrucción del ballet pero enseguida aquello perdía interés porque el recuerdo era un acto presente y los testimonios de los espectadores eran el verdadero espectáculo. Un espectáculo en el que el joven y la muerte, protagonistas del ballet original, habían envejecido en el cuerpo de los espectadores otorgándoles así la ligereza y profundidad que un día tuvieron sobre el escenario.

¹⁸⁹ Website: <http://www.fiaf.org/crossingtheline/2011/2011-10-12-cuqui-jerez.shtml>, (fecha de última consulta 20/03/12).

Como vemos, la estética de la representación y su discusión no es una preocupación privativa del arte de acción clásico, sino que dentro de las artes escénicas, y en sus más destacados autores, este asunto es fundamental. En las obras de Roger Bernat como *Pura coincidencia*, de 2009, o *Dominio Público*, de 2008, se trata el tema de la participación del público y las posibilidades de la ficción. En *Dominio Público*, por ejemplo, se prescinde del actor como punto central del espectáculo y deja al público como único participante buscando atender a las posibilidades narrativas del grupo a partir de herramientas estadísticas. Los espectadores forman parte de una ficción sin necesidad de exponerse como individuos en un escenario que, por otra parte, tiene tantos actores como espectadores asisten a la función. En palabras de Fratini (2008): *Arrojado por el impersonalismo de las preguntas y el personalismo de cada respuesta en una aventura cartesiana (hecha de derechas e izquierdas, amigos y enemigos, distancias y cercanías), en un teatro “diferencial” de la re-acción, el público catalán perdía conciencia de haber estado todo el rato jugando a “dividirse” sobre el abismo indiviso e “indiferencial” de una enorme espiral, turbulenta sugerencia de la negación de todo inicio y de todo fin*¹⁹⁰.



“Dominio público” de Roger Bernat, 2008. (Archivo del autor).

¹⁹⁰ FRATINI, Roberto, (2008), (fecha de última consulta: 15-5-2012), en <http://rogerbernat.info/en-gira/domini-public/>.

Rodrigo García estrenó *Accidens. Matar para comer* en 2005. En un escenario limpio, con una luz azulada y un mar proyectado de fondo, su actor “delegado”, Juan Lorient observaba tranquilamente el enorme bogavante, suspendido en mitad del escenario, que luego troceó, cocinó y terminó por comerse. Un texto proyectado en letras grandes hacía una reflexión silenciosa, en primera persona, sobre la muerte. De fondo, los latidos del corazón del animal dejaban paso a la voz de Louis Armstrong, *What a wonderful world!* La obra refleja la crisis de este artista frente al interés comercial suscitado por sus obras que le condujo a replantear su estética de la representación. Ya en *Borges + Goya*, de 2004, el autor apostó por *el despojamiento y el minimalismo de un decorado único, cuyo estatismo se ve prolongado por la economía del juego actoral [...] el dispositivo escénico se reduce aquí a la mínima expresión de un solo actor, un decorado único y un solo video que abre la representación de ambos textos. Rodrigo García ha querido [...] darle la prioridad al texto en el dispositivo escénico y dejar de lado, o por lo menos en un plano secundario, el trabajo físico y en el espacio de los actores. La voluntad de volver a centrarse en el mensaje textual y verbal denota el miedo del dramaturgo a que su trabajo sea percibido como un simple ciclo de performances donde la provocación y la desmesura se ven reducidas a un objeto de consumo espectacular para un público más fascinado por las salidas de tono de los actores [...] que por la reflexión política y existencial que conlleva una puesta en escena [...] La conciencia por parte del dramaturgo del peligro de convertirse en una pieza más del sistema espectacular -cuando no en una simple atracción pintoresca y extravagante, desprovista de cualquier tipo de peligrosidad social- le ha llevado a modificar el dispositivo escénico de sus montajes sin por ello dejar de mostrar su voluntad de seguir haciendo un teatro de combate*¹⁹¹.

La atención a la clásica fórmula “arte = vida” también se da en las artes escénicas y hace que algunas producciones se acerquen tanto al arte de ac-

¹⁹¹ ARBIZU, Susana y BELIN Henri, *Rodrigo García o la guerra contra el espectáculo*, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=33100>.

ción clásico que pueden perfectamente ser asimilables. Así ocurre con Sonia Gómez, que ha pasando desde sus inicios en la danza a espectáculos más teatrales y performáticos. En ellos mezcla su cotidianidad y su vida familiar con la acción artística. En el *dossier* publicitario de su *performance* para una sola persona titulada *Experiencias con un desconocido* (2007) podemos leer: *Un día a una hora concreta usted podrá entrar en la vida de otra persona que usted desconoce, no es una persona cualquiera, es una artista que va a trabajar para usted con unas reglas que ella propone y que usted sigue e improvisa teniendo en cuenta las situaciones. Las Experiencias son reales y el perfil de la práctica se concreta con anterioridad. Se realizará un estudio sencillo a través de unas preguntas y se creará una performance-experiencia concreta, única e irrepetible para cada cliente. El resultado final, su propia experiencia, será el producto que usted alquila-adquiere. Las experiencias que se contraten son exclusivas y privadas: [...] El cliente compra o alquila el tiempo de la men-tora*¹⁹². Se trata de una vivencia pactada por ambas partes mediante documento notarial.



"Accidens. Matar para comer" de Rodrigo García, 2005. (Archivo del artista).

Algunos artistas de la acción han practicado la pornografía como medio autónomo. En el caso español es necesario destacar a Albert Vidal y María de

¹⁹² GÓMEZ, Sonia, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://www.soniagomez.com/experiencias.htm>.

Marías que con el nombre artístico de Shan & Shila, Pareja Internacional de Pornoshow presentaron en un local de espectáculos pornográficos el número *Horas extras de oficina*, trabajo concebido no como autónomo sino como paralelo a otros trabajos de fondo ritual y chamánico¹⁹³. Una aproximación extrema entre poesía, accionismo “a la vienesa” y activismo *queer* se da en las acciones pornoterroristas que Diana J. Torres viene realizando desde 2008 y en su show *Pornoterrorismo*. La obra consiste básicamente en un recital de poesía y pornopoesía combinado con vídeo y con determinadas acciones (generalmente relacionadas o con el porno o con el terror y lo *gore*). La idea es que el público sienta y participe. La artista, que defiende que su sexualidad es una creación artística, pide la colaboración de este *para zurrarme, penetrarme, tocarme, fistearme y demás guarradas) en varias ocasiones durante la performance*¹⁹⁴. Para David Rodríguez, como en el caso de Mateo



Feijoo que se traviste de mujer, Regina, y utiliza el teatro como la excusa para poder hacerlo, los espectáculos de Diana J. Torres están en el límite entre *performance* y activismo porque *son explícitos, porque no hay representación. No son teatro y por tanto tampoco es performance, en realidad*¹⁹⁵.

“Experiencias con un desconocido” de Sonia Gómez, 2007. (Archivo de la artista).

¹⁹³ SÁNCHEZ, José Antonio, (2006b), *La estética de la catástrofe*, 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, p. 173.

¹⁹⁴ Website: <http://pornoterrorismo.com/>, (fecha de última consulta 23-5-2012).

¹⁹⁵ Entrevista realizada el 12-3-2012. En Anexos.



“Pornoterrorismo” de Diana J. Torres, 2008. (Archivo de la artista).

También hay que entender dentro del activismo social la obra *Cigarreras. Métodos y tiempos* dirigida por David Rodríguez en 2011 que, tras un proceso creativo de varios meses se presentó en la Tabacalera de Lavapiés. Se trata de una síntesis de la historia social y política de las trabajadoras de la antigua fábrica de tabacos fundida con el presente de este Centro Social



“Cigarreras. Métodos y tiempos” de David Rodríguez, 2011. (Archivo del artista).

Autogestionado, contado por ellas mismas a través de entrevistas, acciones y música interpretada por De la Purísima.



“La Revelación” de Leo Bassi, 2006. (Archivo del artista)

Las actuaciones de Leo Bassi son un espectáculo en el que se combinan la magia, el circo, la *performance*, la poesía visual y el montaje escénico. Bassi, que se autodefine como bufón, es un personaje mediático. Esta circunstancia y su proximidad al activismo político hace que sus acciones tengan una repercusión no habitual en las proximidades del arte de acción, habiendo sido, incluso, objeto de un atentado ultracatólico en 2006 con motivo de su espectáculo *La Revelación*.

Un caso extremo de éxito mediático y de reconocimiento internacional es el de un grupo cuyos inicios se encuentran en la *performance* de los años 70 y primeros 80, La Fura dels Baus, que derivaron hacia espectáculos teatrales y multimedia, en los que la acción y la relación con público seguían jugando un papel determinante, y macroespectáculos celebrativos.

c.4. Los límites con la música, la poesía y el lenguaje oral y escrito

En los orígenes del arte de acción actual estuvieron las concepciones musicales de John Cage y las de Merce Cunningham en la danza. *Ambos están de acuerdo en que la música y la danza son actividades artísticas completamente independientes y de que de esta independencia puede nacer un ritmo, basado únicamente en cortes temporales, que evoque a la vez una multiplicidad de acontecimientos en el espacio y en el tiempo. [...] En el Black Mountain College [...] la libertad organizadora de Cage produjo una acumulación de acciones en las que el sujeto era unidad y pluralidad al mismo tiempo, al ser objetivamente libre de hacer lo que quisiese, pero estar vinculado al conjunto por una temporalización común. Las acciones se desarrollaban ante el público y no tenían más pretensión que la de estimular las distintas percepciones de los espectadores. [...] La importancia de su obra no estriba en lo que podemos ver y oír, sino en la forma en que vemos y oímos lo que nos es dado*¹⁹⁶.

Son muchos los nombres de músicos que desde la improvisación, el ruidismo o la poesía fonética están próximos al arte de acción. Podríamos citar a Carles Santos, Francisco López, Josep María Balanya, Avelino Saavedra, a la Orquesta del Caos o al Trio Antimanierista. Haremos un breve recorrido por algunos de los autores más significativos por su clara relación con nuestra materia, empezando por los principales seguidores de la concepción musical de Cage en España, los componentes del grupo ZAJ, y en particular por la figura de Juan Hidalgo. Para Villasol (2004), *Zaj es música porque responde a una concepción musical, aunque no siempre lleve aparejado el sonido. Los conciertos zaj son como si a la música se le hubiera despojado del sonido que habitualmente le acompaña, y el hueco pos este dejado se hubiera rellenado de movimientos, gestos, objetos cotidianos y el ruido resultante de todo ello,*

¹⁹⁶ AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., pp. 14-15.

*manteniendo siempre un pulso interno, un tempo musical*¹⁹⁷. Así en en su obra *Paisajes, Gimnasias, Agua con gas y Rojo, Verde o amarillo*, de 1992, Juan Hidalgo, en una ambientación que sugería un paisaje exterior distendido y equipado con mesa y sombrilla, se concentraba para realizar unos ejercicios de gimnasia y combinar licores de grosella, menta y limón que al añadirles agua con gas emitían sonidos de música muda.

A veces la fuerza de la acción sonora se encuentra en lo sorprendente del instrumento utilizado, como en *Paseo* (1999), concierto para electroacústica y Harley Davidson que Boke Bazán y David Alarcón dieron en el Auditori de Torrent. Otras, como en *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando* (1999) de Nilo Gallego¹⁹⁸, en la importancia dada a la forma en que vemos y oímos. Esta obra es un concierto de ovejas en el que se intensificó el sonido habitual del rebaño mediante el incremento del número de cencerros¹⁹⁹. Con ello el regreso diario se singularizó, adquiriendo el valor de acción artística musical²⁰⁰. Otros elementos que diferenciaron esta acción del habitual regreso

¹⁹⁷ VILLASOL, Carlos (2004), *Cinco apuntes sobre Juan Hidalgo*, en *Juan Hidalgo*, Madrid, Seacex, p. 74.

¹⁹⁸ PUERTO, José Luis, (1999), *Regreso del pastor*, en *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*, Bercianos del Real Camino, Asociación Land Arte El Apeadero, p.11: “...la acción artística que tomaba como motivo para su expresión el regreso del rebaño en un atardecer cualquiera del otoño no era sino una celebración del cosmos, de los seres y de las criaturas, de los distintos reinos que configuran el mundo, todos en un concierto que solo es posible mediante la concordancia de todos ellos, ya que, de lo contrario, la música se convierte en *ruido áspero y bronco*”.

¹⁹⁹ PUERTO, José Luís, (1999), op. cit., p. 9: “Tal concierto estaba interpretado por 300 ovejas churras y sus instrumentos eran 60 esquelines, 43 esquilas, 37 piquetas, 31 cencerros cortas, 25 cencerros largas, 24 cencerros(pedreras), 8 zumbos y 16 zumbas apucheradas. [...] Y la rítmica de tal percusión era la alternancia continua de sonido-silencio-sonido-silencio-sonido-silencio..., provocada por el ritmo del caminar, dependiendo de la mayor o menor lentitud de los pasos la variación en la viveza de tal música”.

²⁰⁰ JIMÉNEZ, José, (1986), *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, p. 81: “El concepto de obra de arte supone, ante todo, una delimitación de ciertos productos humanos frente a otros, respecto a las obras *no artísticas* [...] Nos situamos dentro de una categoría especial en el mapa de los objetos y situaciones producidos por el hombre”.