

Fuera de este argumento, no encontramos motivos para hacer de la acción poética o de la poesía de acción un género propio, más allá de la voluntad de sus creadores de señalar su actividad como mezcla de poesía y acción. Las diferencias son de matices demasiado sutiles para ello y responden, a nuestro entender, más a un deseo de diferenciarse por una fijación con el género de procedencia que a una realidad consistente. Por otro lado, la poesía está presente en muchas acciones que no se declaran poéticas y está ausente en otras que presumen de ello. Por ejemplo, en la descripción que Macarena Nieves hace de su acción poética *Que las palabras (me) perdonen* (2009), no encontramos ningún motivo para distinguir efectivamente a la acción poética de aquellas *performances* que utilizan la palabra, en solitario o en combinación con otras acciones corporales, como vía de expresión²¹⁸.

No observamos diferencias significativas que justifiquen la creación de un

²¹⁸ NIEVES, Macarena, (fecha de última consulta 19/03/12), <http://www.gaseditions.com/pdf/MNacpo.pdf>: “La accionista accede al espacio donde están dispuestos los elementos descritos para su acción. Se dirige a la mesa y mantiene, durante unos minutos, una toma de conciencia frente al público. Observa tanto el cristal como la mesa, bordeando esta última detenidamente, luego se acerca al lugar de la mesa donde inició la acción para tomar la pluma y escribir, minúsculamente, en el dorso de su muñeca: debo escribir. Avanza hacia el público y muestra lo escrito. Va hacia el espejo, se coloca el guante rojo minuciosamente, dispuesto para su mano derecha, mostrando, a través del cristal, sus manos abiertas de forma inversa. Recoge el huevo de obsidiana, se adelanta al público y lo observa a través del huevo, que sostiene con una mano en alto y lo hace girar, sobre sí mismo, con la otra. Manteniendo el huevo con una sola mano, mueve lentamente su cuerpo, unos 350 grados, para llevar a sus lugares correspondientes, primero el huevo y luego el guante. Utilizando los huevos de gallina, los observa y escribe palabras sueltas que componen un poema breve, (todo-lo que no es- temblor-es-tiempo-vencido) colocándolos en línea horizontal a la calavera, sobre la misma esponja. Igualmente, con cada observación anota un número en su muñeca, hasta agotar los huevos dispuestos para ello. Con el último huevo (vencido) golpeará ligeramente sobre la calavera hasta romperlo, definitivamente, sobre el cráneo, depositando sus cáscaras al lado. Posteriormente, guarda el huevo de obsidiana y la pluma en su bolsillo, va junto al cristal y escribe el breve poema más lo anotado en su muñeca, la cual muestra al público y presiona junto a la otra, a modo de pacto de sangre consigo misma, para terminar enseñando ambas muñecas, con sus manos abiertas. Se pone el guante, y adelantándose unos pasos hacia el público ejecuta unos movimientos-danza con el huevo de obsidiana al llevarlo a distintas partes de su cuerpo (la mano, la garganta, el ombligo, el pubis y las axilas). Nuevamente, se acerca al cristal y, sin rozarlo, hace movimientos de desdibujar lo escrito. Ahí permanece unos minutos quieta. La accionista inclina la mano derecha y da un golpe seco al cristal, lo suficientemente contundente para hacerlo añicos y concluir la acción”.

género separado en el que entren trabajos como, por ejemplo, la *performance* de Rosa Casado, *Paradise 2* (2010), una lectura ilustrada sobre un texto (basado en el documental *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado) en la que la artista genera un espacio sonoro con la amplificación y repetición de cada chasquido producido cuando se come parte de la isla de chocolate mientras dibuja sobre el suelo., o las “lecturaciones”, que desde principios de los noventa realizan J. Seafree y Yolanda Pérez Herreras, acciones encadenadas entorno a un tema en las que se utilizan objetos diversos que llegan a cohesionarse a través de las acciones (los elementos pueden estar intervenidos/manipulados, o no). La lectura de poemas durante las acciones es fundamental, aunque los elementos utilizados no son “representación” de los poemas. Ni tampoco en “perfopoesías” como *La habitación transparente* (2009) de Gracia Iglesias, que permaneció encerrada en un cubo transparente leyendo poesía hasta que el volumen de las donaciones de libros por parte del público posibilitaron su salida por una trampilla superior. Ni en los “teatremas”, formato escénico y poético promovido por Patricia Esteban, que van derivando hacia el “*collage* teatral” donde *lo textual se origina a partir de acciones ejecutadas por no actores que, desde una exterioridad a lo teatral, reinterpretan el complejo he-cho de “estar en escena” como una forma posible de escritura*²¹⁹.

Dejando ya el ámbito fronterizo con la poesía, pero aún en el territorio de la palabra y su utilización en intervenciones artísticas cuya adscripción al arte

²¹⁹ SANTANA, Sandra, op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12): “El teatrema [...] surgió a partir del ceñido diálogo entre integrantes de distintas disciplinas, diálogo que en un principio fue eminentemente teórico y que con el tiempo se materializó en un laboratorio portátil, coctelera disciplinada donde casi todo, con rigor, era posible. A partir de la hipótesis ‘Y si no quisiéramos hacer teatro y sin embargo’, se planteó la acción teatral como un territorio recorrido impropiamente, no mediante alternativas performáticas ni en la estela del *happenig*, sino enfrentando lo teatral como simulación desde el montaje en su sentido más literal. La serie Collages teatrales con música de fondo y sin actores continúa con la reflexión iniciada en los teatremas, pero alterando algunas de las pautas previas. En el ‘collage teatral’ lo textual se origina a partir de una sintaxis de acciones ejecutadas por no-actores que, desde una exterioridad de lo teatral, reinterpretan el complejo hecho de ‘estar en escena’ como una forma posible de escritura”.



“Dedicado a...” de Marisa Marín, 2004. (Archivo de la artista).

de acción podría ser discutible, hemos de mencionar la intervención *Una curva en su camino* realizada por Rafael Lamata en una plaza de Aranda de Duero en 1993. Consistió en la utilización de los bancos públicos para colocar en ellos plaquitas doradas con textos para que la gente les atribuyera significados especiales. Parecida formalización tiene la obra *Dedicado a...* (2004) de Marisa Marín, *resultado directo de una serie de preguntas concretas: ¿qué es el espacio público? ¿y el privado? ¿y el íntimo? La pieza se concreta en una intervención urbana específica: Se hacen dedicatorias personales (en este caso a mi familia y amigos más allegados) en los bancos de madera situados en las calles por las que transito normalmente*²²⁰.

También hay que citar el trabajo de Rogelio López Cuenca, en cuya obra se reúnen elementos cotidianos de la sociedad con los que propone mensajes a la vez irónicos y poéticos. Este artista se apropia de elementos de los medios de comunicación, de la publicidad, de las señales y carteles urbanos, como en las intervenciones en la señalética de la Expo de Sevilla en 1992, y los interviene

²²⁰ Comunicación de la artista (21-5-2012).

modificando su mensaje para realizar una crítica del entorno en el que se integran.

En parecido discutible límite con el arte de acción se encuentran varias intervenciones del grupo Democracia como *Subtextos* (2009), realizada en vallas publicitarias, marquesinas, mupis, etc. de Cartagena insertando mensajes escritos en árabe como: “Libertad para qué”, “Arriba los de abajo”, “La libertad debe ser para todos o para nadie”, y otros que buscan el objetivo de visibilizar la heterogeneidad propia de la sociedad civil: si el idioma utilizado solo será legible para la propia comunidad marroquí, el resto de la ciudadanía tendrá presente la existencia de este grupo en el seno de la vida social con sus particularidades culturales. Otras intervenciones reseñables de Democracia, que ya sí se pueden considerar plenamente arte de acción son *Ne vous laissez pas consoler* que utilizaba como mediadoras las pancartas de los hinchas de fútbol del Girondins de Burdeos para introducir en el campo mensajes filosóficos como “la verdad es siempre revolucionaria” o “no tenemos nada salvo nuestro tiempo”; “EAT THE RICH / KILL THE POOR”, intervención sobre una limusina *hummer* dedicada a transportar coleccionistas y aficionados durante el Armory Show 2010, Nueva York; o, *Il n’y a pas d’spectaters*, realizada en *Art Brussels 2010*: todos los días a la salida de la feria de arte, un grupo de activistas, tras desplegar una pancarta donde se podía leer “*Il n’y a pas d’spectaters*”, (“No hay espectadores”), se dirigía a los visitantes y a los coleccionistas declamando consignas recogidas de los



manifiestos dadaísta y surrealista, así como eslóganes del situacionismo y el *punk*.

“Ne vous laissez pas consoler” de Democracia, 2009. (Archivo de los artistas).

En este subgrupo de la utilización de lemas podemos citar los tatuajes en la planta del pie realizados en público por Luan Mart como *Religión* o *Dios es muerte*, o, finalmente y para concluir con las acciones basadas en la palabra escrita, la intervención *Ordem e Progresso* (2010) realizada por Fernando Baena para *Aberto Brasilia*. En este trabajo se escribió el lema que aparece en



la bandera brasileña con latas de refresco ya usadas, las mismas que mucha gente recoge para sobrevivir con su venta por lo que el carácter efímero y autodestrucción de la intervención estaba asegurado.

“Ordem e progresso” de Fernando Baena, 2010. (Archivo del artista).

c.5. Los límites con el activismo

Sayre (1995), celebra el poder transformador de la performance para el arte en estos términos: *La performance se puede definir como una actividad que genera transformaciones, como la reintegración del arte con lo que queda “fuera de ella”, como una “apertura del campo”*²²¹. Para Lebel (1966), los límites entre el arte de acción y la acción política en la presencia de una intención psíquica: *En cualquier dirección que se proyecte, la acción artística se ve obligada a sobrepasar los lastimosos límites de la legalidad. El factor político de su lucha, por determinante que sea, jamás debe reemplazar su intención psíquica. Pero desgraciadamente no faltan artistas que pretenden que tal factor o tal designio no existen*²²².

²²¹ SAYRE, Henry (1995), *Performance*, en: LENTRICCHIA, F., *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, McLAUGHLIN, Th.(ed), Chicago University Press, p. 103.

²²² LEBEL, Jean-Jacques, (1966), op. cit., p. 58.

La relación con el activismo se dio ya desde los orígenes del arte de acción. Las veladas futuristas, dadaístas y surrealistas, que revolvían las conciencias del público burgués acabando muchas veces de manera violenta, tenían ese carácter agresivo, revolucionario y provocador. El arte comprometido con el cambio social no solo utilizó elementos plásticos como los carteles y la fotografía. En los orígenes de la intervención artística hay ejemplos como el *Escaparate ROSTA*, que en la Rusia revolucionaria supuso que las noticias telegrafiadas fueran, como recordó Mayakosvski, *inmediatamente convertidas en carteles y los decretos en eslóganes. Fue una nueva forma que tuvo su origen espontáneamente en la vida misma. Supuso que los hombres del Ejército Rojo miraran los carteles antes de una batalla y fueran a luchar no con una plegaria, sino con un eslogan en los labios.* Además de ROSTA, el teatro callejero y los trenes y barcos de agitación fueron solo algunas de las formas de un arte políticamente útil. Tras la Segunda Guerra Mundial, la estetización de las protestas aportada por el activismo artístico tuvo importancia en la lucha contra la guerra de Vietnam y por el fin de la discriminación racial en los EEUU; en las posiciones feministas, el situacionismo, el mayo del 68 francés y en los cambios políticos en Cuba y Sudamérica en los 70; en las de las acciones reivindicativas o de denuncia realizadas en torno a la pandemia del SIDA, el feminismo y a la pobreza en los 80; en la denuncia de los problemas provocados por las migraciones y el robo del espacio público en los 90, con iniciativas como @TMark, a.f.r.i.c.a groupe, Reclaim the Streets o Ne pas plier, y campañas como Nadie es ilegal y Hacking the Border; o, en las protestas contra la Guerra de Irak y los movimientos antiglobalización durante la primera década de este siglo.

En España el activismo artístico siempre fue bastante marginal con respecto a la corriente general, mediática y comercial del arte. En la década de los 90 podemos encontrar obras fronterizas entre arte de acción y activismo, algunas ya mencionadas como: las pegatinas que Preiswert editó con motivo de la Guerra del Golfo y sus *stencils* sobre problemas políticos locales; las obras de Agustín Parejo School, en 1992, en torno a los fastos del V Centenario; el *Carrying Proyect* (1993) de Pepe Espaliú; el *Manifiesto insumiso* de Nelo

Vilar; las campañas vecinales como *Érase una vez... Lavapiés (y otros cuentos)*, organizada por Maelström y la Red de Lavapiés en 1997, *Rehabi(li)tar Lavapiés* (en pleno proceso de gentrificación del barrio, en 1999, en Madrid), *Salvem el Cabanyal* (desde 1998, en Valencia), o *Alameda viva* (también desde el 1998, en Sevilla). En la década pasada se dieron la *Huelga de Arte* convocada por Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Cantsin para los años 2000-2001 en Madrid y Barcelona; las acciones de los Ex Amigos del IVAM desde 2002 dentro del ámbito de la cultura; las protestas contra la Guerra de Irak en 2003; la lucha por el Muy Disputado Parque de la Cornisa en Madrid, iniciada en 2006; y la continuidad de las acciones por evitar la destrucción del Cabanyal en Valencia y de la Alameda en Sevilla. La exposición *Desacuerdos* celebrada en el MACBA en 2005 y la creación de las Agencias supusieron el reconocimiento institucional de estas prácticas y las hizo atractivas para muchos nuevos artistas mientras que para algunos otros desactivaba la credibilidad de parte de sus protagonistas. Actualmente, la debilidad del mercado artístico nacional, el aumento de reconocimiento del arte de acción en general durante la década pasada, el crecimiento de los Nuevos Movimientos Sociales, la mayor importancia adquirida por los centros y redes sociales y las luchas ciudadanas antes y con el Movimiento 15 M de 2011, han provocado un resurgir de las vertientes más accionistas del arte, con cada vez más artistas interesados en la cuestión social, y ha hecho que se preste de nuevo atención a la capacidad del arte en general para concienciar y movilizar a las personas. Hoy es el tiempo del vídeo y de las redes sociales. La rápida propagación vía Internet de los acontecimientos captados en directo infinidad de cámaras de “aficionados” puede ser una de las mejores armas contra los abusos policiales y las mentiras mediáticas.

Podríamos diferenciar entre las intervenciones artísticas dependiendo del énfasis que se ponga en la propia acción o en los resultados objetuales de la misma. A nuestro entender, aunque los límites no dejan de ser difusos, para considerar la intervención como arte de acción la importancia debería recaer en esta última. También son confusos los límites entre el término general

intervención y las maniobras, un tipo de intervención “salvaje”, a menudo fuera del mundo artístico, por su carácter interactivo y estratégico. La maniobra, propugnada en Quebec por el colectivo Inter/Le Lieu en 1990 en la búsqueda de una remarginalización del arte ante la normalización institucional de la *performance*, fue dada a conocer en España por Nelo Vilar en el número 5 de la revista *Fuera de* publicado en 1998. Son maniobras *todas aquellas propuestas desmaterializadas, aquellos procesos abiertos que toman vida en su medio (el “contexto real”), lo que permite su singularización (un término querido por Félix Guatari, pero también por la ecología), su reaceramiento al tándem arte-vida*²²³. A lo largo de estos años tuvo seguidores como el propio Nelo Vilar, Lucía Peiró, Domingo Mestre, Valentí Torrens, Preiswert Arbeitskolleguen, la Figuera Crítica de Barcelona o La Fiambrera.

Muntadas considera como intervenciones sus obras *que tienen como objetivo introducir algún elemento en una situación existente para perturbarla y transformarla. Para ello readapta un panel publicitario callejero, hace un vídeo para la televisión y lo inserta entre los programas habituales, utiliza una “limousine” para que circule en Nueva York con proyecciones sobre sus vidrios. La estrategia se funda en intervenir en un orden -público o privado- y crear otro orden (o desorden). Es una situación que obliga al espectador a una intervención diferente de algo ya conocido*²²⁴.

Para Claramonte (2011), la intervención *tiene un claro carácter táctico y quizás por ello funcione como dispositivo de tergiversación. El hecho de que reclame toda una serie de recursos “pegados al terreno”, no es sino un reconocimiento implícito de un estado de cosas en que no es lúcido organizar todo un montaje-otro que desplace o recambie al único-oficial*²²⁵.

La intervención artística, pues, modifica alguna o varias de las propiedades de del lugar, que pasa a ser un espacio artístico por el hecho de que un artista

²²³ VILAR, Nelo, (2010) op. cit., p. 8.

²²⁴ LÓPEZ ANAYA, Jorge, (2007), op. cit., p. 107.

²²⁵ CLARAMONTE, Jordi, (2011), op. cit., p. 27.



desarrolle sobre él su actividad. Se suele ocupar parte del espacio público con objetos o con la acción del propio artista. Como la serie de intervenciones con jeroglíficos en teléfonos públicos, metro, balcones o pasos de peatones que Joan Casellas realizó en las calles de la ruta de la maratón olímpica en 1992, su condición de obra de arte no es evidente en un sentido material, puesto que la mayor parte de las veces estas intervenciones son arte efímero.

“Jeroglífico para la maratón olímpica de Barcelona” de Joan Casellas, 1992. (Archivo Aire).

En una intervención realizada en 1993 en un *pissoir* público junto a la cárcel de la Santé de París, Pepe Espaliú *invitó a ocho hombres, todos ellos homosexuales, que habían de acudir a una hora determinada... Los hombres propuestos entraron en el “pissoir” del Boulevard Aragón y pergeñaron en sus paredes garabatos y frases entrecortadas como si se tratara de un “cadavre esquís” fallido, pues, a la vista de quien entraba en el cubículo del mingitorio estaba lo que quien le precedía en el acto había escrito. Leerlos supone adentrarse en el lábil terreno del sexo, oír el agua deslizarse pared abajo, sentir un roce de braguetas, un resuello, y también la punzada de la fría soledad. Cumplido el acto, los participantes que hasta entonces habían mantenido el anonimato, se vieron las caras en un hotel de la rûe de Parme*²²⁶.

Como dice Casellas (2009), refiriéndose a la acción en general, esta *energía de la provocación, que dadaístas y surrealistas cultivarán con entusiasmo, se asociará indisolublemente al arte de acción, mistificándolo y limitándolo a la vez. Las acciones más reconocidas suelen tener un alto grado de riesgo,*

²²⁶ ALIAGA, Juan Vicente, *Háblame, cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú*, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://www.accpa.org/numero1/aliaga.htm>.



escatología, violencia o destrucción; acostumbra a ser “fuertes” de alguna manera que desborda los parámetros estrictamente artísticos²²⁷. Así ocurre con las intervenciones escatológicas de La Fiambrera Sevillana en 1999 en su taller *Intervenir la ciudad. Un taller para un foro alternativo y una ciudad panza arriba*²²⁸.

***Una de la obras del Taller “Intervenir la ciudad”,
La Fiambrera, 1999. (Archivo de los artistas).***

²²⁷ CASELLAS, Joan, (2009) *Performance, hoy*, Madrid, Exit Express, n.º 47, p. 38.

²²⁸ <http://www.sindominio.net/fiambrera/sevilla.htm>, (fecha de última consulta 20/03/12): “En Febrero y en Sevilla hubo una conferencia euromediterránea de ciudades sostenibles, de las ciudades tenemos nuestra propia opinión, pero lo de la conferencia resultaba del todo insostenible, aunque más no sea por la absoluta falta de consideración y participación hacia cualquier colectivo de vecin@s, cualquier movimiento social que pudiera contrastar la imagen de una convocatoria cuyas conclusiones ya estaban escritas de antemano: Todo va muy bien. Se trataba, como suele suceder de trabajar sobre un medio ya saturado de señales, de reclamos, todo lo cual, como es sabido aumenta la vulnerabilidad de los locuaces emisores. En el taller se hizo especial énfasis en la importancia de dotar de una imagen común a las intervenciones a realizar, fue un taller muy práctico, en que desde el primer día se pusieron las manos ‘en la masa’: En varios tipos de masa, vaya. Las banderitas reproducían la imagen corporativa del Ayuntamiento de Sevilla, solo que levemente invertido, dado que donde quiera que ellos ponen NO -madeja- DO, nosotros jugamos con el indiscutible SI madeja DO, ante el muy sevillano jolgorio del vecindario y el personal en general. Esta intervención sobre escatologías urbanoperrunas, preparo muy bien el terreno para una serie de intervenciones y acciones posteriores en que se recurrió también al SI-madeja-DO. A esas alturas ya la gente del taller, estudiantes de arquitectura muchos de ellos, vecinos del barrio, participantes en el foro alternativo, ya iban viendo claras las posibilidades de movilización y cuestionamiento que podían echarse adelante con relativa facilidad. Había que ser permeables al barrio, unificar registros y preocupaciones. La gente ya comentaba que los barrenderos empezaban a venir al barrio después de no haberse dejado caer por allí en años, se decía que era por los banderines y la gente nos pedía ejemplares para fijarlos ellos también. Se debatía sobre el abandono y la inercia que genera, sobre todo en lo que a basura en rincones y mierdas de perro se refiere, pero la mierda que a nosotros más nos interesaba estaba en otra parte y hacia ahí fuimos yendo. Trabajamos sobre los vectores por los que circulaba el abandono del barrio, muros que se caían a cachos, política social que no existía, especulación a cielo abierto... Lo importante quizás haya sido el poder generar una dinámica de continuidades en lo que a instrumentos de intervención y colaboración...”.

La polémica que suele acompañar las intervenciones es considerada como parte del resultado artístico buscado y como medio para suscitar la reflexión sobre los límites del arte mismo y su relación con las instituciones y el mercado de arte, así como con los mismos conceptos de mercado, poder y sociedad. Esa polémica es el principal objetivo de la obra *Sin Larios* de Agustín Parejo School de 1992 en la que los artistas pretendían recrear la acción de un grupo de anarquistas que en 1931 arrojaron al mar la estatua del Marqués de Larios y la sustituyeron por una bandera republicana primero, y después una estatua que simbolizaba el mundo del trabajo. La obra no llegó a realizarse por falta de los permisos necesarios pero el proyecto causó el ruido necesario tanto a nivel mediático y de opinión pública como institucional. También se busca la polémica en la maniobra realizada por Preiswert en la Plaza de Chueca de Madrid el 18-VI-1997, y la campaña lanzada con el panfleto que acompañamos en Anexos, en la que proponía una



“erección monumental” en protesta por la estatuaria urbana y chirimbolos que invadían la ciudad.

“A Cipri” de Preiswert, 1997. (Archivo Preiswert).

En otra de las intervenciones del grupo Preiswert, antecedente de las YOMANGO de La Fiambrera, se intervino sobre un panel del Corte Inglés en el metro de Sol y, apoyada por “Tendero Luminoso”, se repartieron dípticos publicitarios falsos que invitaban a los clientes del gran almacén a coger todo lo que pudieran llevarse puesto. La convocatoria provocó el 17 de octubre de 1993 un saqueo y un alboroto en la citada tienda de Madrid.

A destacar también, entre este tipo de acciones que utilizan la táctica de convocar a un público de convencidos que se convierten en colaboradores

necesarios de la obra, las de Ariadna Pi en Barcelona. En la del 31 de Marzo



de 2005 consiguió que una turba de gente entrara en un autobús turístico reclamando que les llevaran al barrio de la Verneda para ver el Centro de Internamiento²²⁹.

“Saqueo” de Preiswert, 1993. (Archivo Preiswert).

La campaña *Rehabi(li)tar Lavapiés* tuvo un sentido reivindicativo en pleno proceso de gentrificación del barrio, en 1999, con intervenciones como el *Concurso de ruinas*, en que un público-jurado recorrió diferentes corralas y viviendas dándose finalmente un premio a la finca más ruinosa; o la acción de La Fiambrera, *Campaña por la participación ciudadana y la democracia*



directa en lo que a fachadas refiere, cuya propuesta fue tomada en serio por muchos que votaron pensando que el Ayuntamiento por fin se dignaba consultarles algo, aunque fuera tan absurdo como

“Campaña para la participación ciudadana y la democracia directa en lo que a fachadas se refiere” de La Fiambrera Obrera, 1999. (Archivo de los artistas).

²²⁹ DELGADO, Manuel y HORTA, Gerard, (2007), *Ariadna Pi y el olvido*, en PARRAMÓN, Ramón, “Arte, experiencias y territorios en proceso”, Calaf/Manresa, IDENSITAT, p. 111.

el revestimiento de todas las fachadas del barrio; o *Monumento a la propiedad privada*, intervención de Fernando Baena que consistió en dorar las maderas que apuntalaban un edificio con el que se estaba especulando. Al cabo de muy poco tiempo, el edificio fue rehabilitado. No sabemos si la acción tuvo algo que ver con ello.

También El Lobby Feroz²³⁰, surgido de las jornadas *Rehabi(li)tar Lavapiés*, trabajó en el ámbito de la colaboración²³¹ con asociaciones y movimientos sociales del barrio de Lavapiés y de las Vistillas, en Madrid, en la lucha (victoriosa) para conseguir que el Parque de la Cornisa pasara a ser un parque público frente a los deseos de la alcaldía y el obispado.

Para entender una intervención, pues, es fundamental tener en cuenta el contexto, que siempre ha de ser público, en que se realiza y la intención de sus accionistas. Como veremos, y menos en el caso de las intervenciones no es posible diferenciar taxativamente los ámbitos político y artístico. La mera pretensión de diferenciarlos puede denotar, por una parte, la suposición de que el Arte no es político, y por otra, la tendencia a concebir una autonomía especial donde se desarrolla el Arte en ausencia de perturbaciones, influencias y retroalimentaciones sociales. Es más, si una gran parte del arte de acción surgió tanto como propuesta de intervención contra la hegemonía política imperante, como así mismo, contra el hegemonismo, caducidad y anacronismo del Arte legitimado, resulta problemático insistir en la búsqueda

²³⁰ Texto de presentación de la campaña por el Parque de la Cornisa, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://www.sindominio.net/fiambrera/#castilla>: “El Lobby Feroz es un proyecto de trabajo surgido a raíz del trabajo realizado en la Convocatoria de Intervenciones *reHABI(li)TAR Lavapiés*. El Lobby (ELF) no sería un colectivo (social, artístico, etc.) sino una metodología de trabajo El modo de hacer y las *cosas* que se hacen es la búsqueda que define los *hechos* - por no decir ni las acciones ni las intervenciones ni las maniobras ni nada conocido- ELF- Hablando de hechos, se me ocurre que podríamos llamarle *presiones*. Si somos un grupo de presión lo que hacemos son *presiones*. Esta manera de trabajar no es asistencialista-representativa (bomberos decoradores/teatret) ni institucional-marginal (alternativo/maletilla). En esta forma de trabajar las motivaciones y las finalidades surgen de la realidad social y no de una asunción existencialista del rollo artístico. Esta forma de trabajar no sera ni diferencia ética y estética. La forma de trabajo es colaborativa”.

²³¹ <http://www.sindominio.net/fiambrera/colaborat.htm>, (fecha de última consulta 20/03/12).

de una frontera radical entre lo político y el arte. No es este nuestro caso: intentamos ver la relación entre arte y activismo y establecer una gradación desde aquellas intervenciones en las que tanto los objetos y espacios intervenidos como sus objetivos se encuentra dentro del marco de lo artístico, aunque tengan o quieran tener resonancias políticas, hasta aquellas en las que objetos y espacios son públicos en general y cuyas metas son más bien políticas que artísticas.

Comenzamos el recorrido por la obra de David Bestué y Marc Vives, que actuaban directamente sobre el medio urbano, entendido este casi como *objet trouvé*, para descubrir escenas a medio camino entre el surrealismo y el situacionismo, acciones e intervenciones aparentemente inofensivas que, como por ejemplo, *Charco dedicado a Félix González Torres*, 2003, son



para sus autores *una acción política simbólica disidente, no una manifestación retórica y estética*²³².

“Charco dedicado a Félix González Torres” de Betsué y Vives, 2003. (Archivo de los artistas).

Intramuros de Rubén Santiago, realizada en 2011, estaba compuesta de dos partes. La primera de ella es un vídeo que muestra como dos personas escalan el monumento que homenajea a los abogados asesinados en la calle Atocha en 1977. El monumento, *El abrazo*, obra de Juan Genovés, está situado en la plaza de Antón Martín de Madrid y su forma básica es un cilindro hueco. Tras permanecer unos minutos en el interior del monumento, las personas vuelven a salir al exterior portando una bolsa negra de las de recoger la basura. La segunda parte de la obra se sitúa en un espacio expositivo.

²³² EL TERRIBLE BURGUEÉS: (2003), *La omisión del medio – artístico - laboral*, Acciones en Mataró, ed. Fundación 30 Km/s.

Pudimos verla en el MAG de Elche en 2012, y consistía simplemente en la misma bolsa negra de basura colocada en el suelo de la sala. Esta obra puede ejemplificar el tipo de intervención que entra de lleno en el ámbito de lo artístico tanto por el objeto intervenido como por el destino final de la basura



sustraída. Así mismo, y esto es corroborado por su presencia en una exposición celebrada en una sala de arte, la bolsa con los residuos recolectados es una pieza de arte apoyada por el vídeo documento de referencia que la acompaña y dota de acreditación artística, no como huella de la acción sino como objeto de una acción en obra de efecto diferido.

“Intramuros” de Rubén Santiago, 2011. (Archivo del artista).

Como leemos en el blog de Industrias Mikuerpo: *El atentado estético es una forma de irrumpir en el espacio público con mensajes que promueven la agitación, el descreimiento, la violencia psíquica. Todo intento crítico de interacción con la red de significados puede interpretarse como un atentado estético contra los hilos institucionales que legitima y legitiman ese lenguaje*²³³. En *Fucking*, realizada en 2006, Carlos Felices interviene armado de un grotesco falo de gran tamaño simulando el acto sexual con un elemento de escultura, un Botero, situado en el entorno urbano. En este caso no existe un residuo de la acción y solo podemos conocer el atentado por su registro en vídeo. Próxima a la acción privada y a la acción poética no tuvo más público que los viandantes ocasionales y el policía que le multó.

²³³ *Los modos de acción*, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://mikuerpo.blogspot.com/2011/02/los-modos-de-accion.html>.



“Fucking” de Carlos Felices, 2006, (Archivo del artista).

Con la acción *Microchip* (2002) Javier Núñez Gasco mostraba la manipulación de los medios²³⁴, un ejemplo de intervención artística en el espacio mediático. En esta obra el artista, fingiendo tener implantado un chip que permitía su seguimiento, se paseó por los platós de televisión dando versiones cada vez más peregrinas de su motivación y provocando cada vez una mayor desvirtuación de su relato. Este tipo de intervenciones no es nuevo, ni siquiera en España. Sin ir más lejos, en 1996 del grupo EMPRESA

²³⁴ *Javier Núñez Gasco*, Paper Blog, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://es.paperblog.com/javier-nunez-gasco-36706>: “Microchip es el proyecto más extenso de la serie Desde Dentro, un work-in-progress performativo en el que Núñez Gasco, caracterizado según distintos estereotipos sociales, juega con los criterios de verdad y mentira dentro del universo mediático incitando o promoviendo la fabricación de noticias, artículos y reportajes en distintos medios de comunicación. El proyecto Microchip en particular empezó con el implante de un microchip de identificación -idéntico a los utilizados con los animales de compañía- en el brazo izquierdo del artista [...]. El artista se convirtió en ‘el primer ser humano’ en España en tener implantado un chip de perro. Utilizando este ‘gancho de audiencias’ Núñez Gasco captó la atención de varias cadenas de televisión y agencias de prensa con el objetivo de penetrar virulentamente en sus procesos de tratamiento de la información e iniciar una ‘epidemia noticiosa’ y un debate público en torno al asunto. En cada entrevista que le era solicitada, el implantado [...] ofrecía justificaciones diferentes del porqué de su insólita decisión, poniendo en tela de juicio el rigor en la verificación de las noticias por parte de los medios de información. Por otro lado, los propios medios -que componían sus noticias basándose no solo en los testimonios del artista sino también en los distintos puntos de vista de la concurrencia- acabaron por promover una alteración progresiva del relato en cada una de las versiones ofrecidas al público”.

introdujo la falsa noticia “Artistas españoles crean polémica en USA” en el sistema informativo de la agencia Efe.



“Microchip” de Javier Núñez Gasco, 2002. (Archivo del artista).

Para la intervención festiva, pero no exenta de crítica al uso del espacio público, *Madrid Beach-Party N.º 1* (2005) de La Ternura (Johanna Speidel y Luís Elorriaga), los componentes del grupo convocaron a montar una playa en la plaza situada delante del MNCA Reina Sofía en una hora y fecha determinada. Niños, arena, toallas, bikinis, bronceador, balones, meriendas... Incluso con duchas de agua corriente contó la playa hasta que la autoridad



ordenó el desalojo al cabo de varias horas. Una acción muy tipo *happening* en la que los detalles fueron dejados al criterio de los participantes y a la que se sumaron no pocos transeúntes.

“Madrid Beach-Party N.º 1” del grupo La Ternura, 2005. (Archivo propio).



"Ataskoa" de Mainer López, 2005. (Archivo de la artista).

Mainer López organizó en 2005 en la localidad Navarra de Intza, un atasco en mitad del campo con más de ciento cincuenta coches atrapados. Para su intervención, titulada *Ataskoa*, convocó a decenas de espontáneos que participaron conscientemente en un acto un tanto absurdo y fuera de contexto próximo a las *flash mob* que finalmente fue presentado en formato fotográfico.



"Banquero" de FLO6X8, 2011. (Archivo de los artistas).

En una *flash mob* existe una convocatoria previa de los organizadores con unas directrices muy sencillas y, tras la acción, una publicidad de la acción a través de Internet. Se considera que la principal razón para organizar estos encuentros es la diversión, pero también es la manera más fácil, operativa y menos peligrosa de mostrar la opinión pública o llamar la atención hacia algún problema existente. Las *mob* no son la versión más novedosa, como hemos visto por los antecedentes, del género intervención pero sí la más popular y mediática en la actualidad. El colectivo FLO6x8 ha realizado varias intervenciones del tipo *flash mob*. Una de ellas, *Banquero*²³⁵ (2011), fue realizada en una sucursal del Banco Santander en Sevilla. Los participantes cantaban y bailaban una rumba con letra reivindicativa ante el asombro y complacencia de los usuarios accidentales de la sucursal.

Hemos de mencionar otros muchos nombres de artistas practicantes de la intervención como los de Francesc Abad, Marcelo Expósito, Pedro G. Romero, Carlos Rodríguez Méndez, Federico Guzmán o Lara Almárcegui, pero concluiremos reseñando dos obra anónimas.



“AcampadaSol”, Anónimo, 2011.

²³⁵ <http://www.diagonalperiodico.net/FLO6x8-flamenco-y-activismo.html>, (fecha de última consulta 15-4-2012).

La primera realizada por incontables espontáneos que puede ser considerada obra de arte independiente-mente de que sus autores al realizarla no estuvieran pen-sando en arte sino en polí-tica. Nos referimos al fenó-meno de AcampadaSol y, en particular, a sus procedi-mientos plásticos de inter-vención colectiva.

La segunda obra, de cuyo autor o autores desconocemos el nombre, fue re-alizada en Girona, ya en 2012, la hemos encontrado en las redes sociales. Más modesta en tamaño pero muy efectiva simbólicamente, como Puello (2011) nos señala que deben ser las imágenes que en-tran dentro de un “régimen ético”: *Rancière repara en el poder ético que define a estas imágenes en*



virtud del destino prag-mático que les corres-ponde. Su valoración debe regirse por crite-rios de “eficacia” más que de simple criterio estético: de eficacia en lo relativo a su inci-dencia ética y política. La razón de existencia de estas imágenes es que funcionen simbó-licamente, esto es, que intervengan en la con-formación ética de los receptores²³⁶.

Anónimo, Girona, 2012.

²³⁶ PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 109.