



“Últimas palabras de un traidor” de John Otazu, 2010. Foto Oskar Montero.

En esta misma línea de confesión del fracaso, John Otazu, realizó en 2010 una *performance* en la que se sometió a un atrapamiento mediante cuerdas colgadas del techo: *El público se encontró a Otazu expuesto físicamente ante él, como objeto artístico, y pudo intervenir en la acción, estirando de las cuerdas y moviendo al artista. Durante la acción, titulada “Últimas palabras de un traidor” [...] John Otazu realizó una confesión por escrito en la que afirma ante el público que toda su obra es un fraude, un auténtico fracaso, porque no ha conseguido llevar a cabo ninguna de las performances que ha planteado a lo largo de su vida, bien por falta de presupuesto, de medios o de logística*²⁶⁰.

También utiliza el dolor, y una cierta dosis de humor, Pilar Albarracín en su obra *Lunares*, realizada en 2004, para hablarnos de los tópicos y clichés sobre



la mujer del sur. La artista vestida con traje típico de sevillana perfora su vestido con un alfiler hasta que la sangre dibuja lunares rojos sobre la tela blanca.

“Lunares” de Pilar Albarracín, 2004. (Archivo de la artista).

²⁶⁰ <http://www.noticiasdenavarra.com/2010/10/21/ocio-y-cultura/cultura/john-otazu-se-expone-al-publico-en-la-ciudadela>, (fecha de última consulta 13-4-2012).

En la acción *Tiempófaga* de María Rosa Hidalgo el dolor está presente físicamente. La artista se tatúa una pequeña espiral cada vez que alguien del público accede a comerse una rosa. Se trata de un intercambio que es más bien un don que, como ella misma dice en su texto *Qué es Tiempófaga: grita al lado de la “mujer”, de todas: las escondidas, las maltratadas, las olvidadas, las ...*²⁶¹.



“Tiempófaga” de María Rosa Hidalgo, 2010. (Archivo de la artista).

²⁶¹ PDF promocional de la artista: “Subasta su cuerpo a cambio de un poco de memoria. Recolecta instantes que no deben ser olvidados. Espirales tatuadas. El cuerpo como un contenedor de recuerdos colectivos, el dolor como llamada de acercamiento, protección, cuidado, consuelo, caricias... Polarica se plantea esta Acción como algo Vivo. El arte es una forma de ser, un síntoma y una consecuencia del ser humano. Ella sabe alterar la sensibilidad del público Quiere explorar el carácter efímero del arte escénico en esta acción-instalación, donde la arquitectura visual se realiza con los que están presente, con los que miraban Una Acción Viva, como define la artista su trabajo, que grita al lado de la ‘mujer’, de todas: las escondidas, las maltratadas, las olvidadas, las ... ‘siento el dolor que me provocas...te doy una flor y me como otra’ La influencia del espectador no desaparece cuando se marcha...queda marcada en ella Secretos desvelados + ser o parecer + signos decodificados + de lo analógico a lo digital +la basura del consumo... TIEMPOFAGA: es un trabajo en proceso, una acción viva que se va desarrollando ‘sobre’ la artista en cada representación, siempre es una performance nueva, pues depende de la interacción con el público para el desarrollo de la misma. La idea nace para ser realizada durante tres años, tiempo en el cual el cuerpo de la artista se irá transformando tanto físicamente como en la propia Acción Viva (su cuerpo se tatúa en zonas distintas cada vez que ella acciona)”.

Refiriéndose a la utilización de la violencia por parte de muchos artistas de la acción de los sesenta, Aznar (2000) dice algo que sigue siendo aplicable a los practicantes actuales de este tipo de acción: *Hay un fuerte elemento de espectáculo en todas estas acciones. Y la verdad es que están arrastrando una contradicción: al negar el objeto artístico para salvarlo de su muerte segura en el mercado, y al afirmar la vida tal cual, todos estos artistas no han hecho otra cosa que exagerar el viejo mito del artista, que venía arrastrándose desde finales del siglo pasado como maestro y único autor. Hay algo irónico en toda esta exageración, como hay algo irónico en muchos de los temas que estos artistas escogen para sus acciones: desde su supuesto papel chamánico o iniciático, siempre dispuesto a enseñar a los demás lo que por sí mismos no pueden ver, hasta sus identificaciones con figuras como la de Cristo (en Beuys, por ejemplo, pero en tantos otros también), con sus evidentes implicaciones de “salvadores” de los demás*²⁶².



“Las noticias se escriben con sangre” de Cuco Suárez, 1998. (Archivo del artista).

²⁶² AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 75.

Esta violencia, en el arte de acción español, suele ser más representada que real como en *Sangre en la calle* (1992) de Pilar Albarracín, en la que varias modelos yacen ensangrentadas en una calle céntrica sevillana simulando ser víctimas de algún crimen ¿pasional?, o en *Las noticias se escriben con sangre* (1998) de Cuco Suárez. La descripción que se da de esta última en la página web del artista es la siguiente: *Una performance en contra de las guerras postcolonialistas. Utilizando como concepto el terrorismo poético. Sin duda, el performance en el que Cuco Suárez lanza cohetes en un solar sobre unas construcciones que representan una ciudad iluminada, es un extraordinario exorcismo de la violencia, un desmantelamiento de las pulsiones bélicas por medio del cual se quiere ir más allá de la inherencia del cinismo contemporáneo*²⁶³.



“Zona interior” de Andrés Pereiro, 2000. (Archivo del artista).

También es el caso de *Zona inferior*, realizada en 2000 por Andrés Pereiro, en el que el artista es conservado en sal en compañía de un cerdo descuartizado. En su página web el autor dice de esta obra: *Por un lado se*

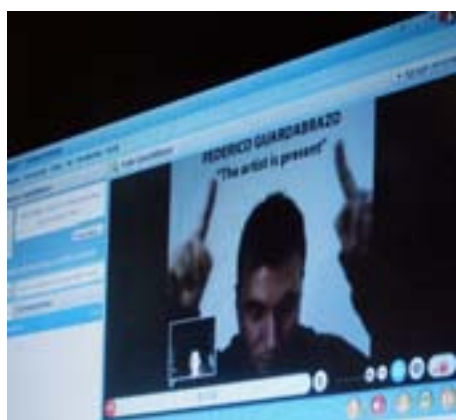
²⁶³ SUÁREZ, Cuco, (fecha de última consulta 13-4-2012), <http://www.cucosuarez.com/obras/1998thenews.php>.

*crea una situación irreal, una imagen fantástica impropia de la performance, en tanto que el hecho performático se torna en una escena teatralizada y por tanto parece falso lo que está sucediendo en el tiempo real. La realidad cruda y dura ocurre en la proyección del documental, o sea en el cine. Por otro lado quiero hacer una reflexión sobre la manipulación y el sometimiento a que es propenso el hecho creativo, de ahí, el artista conservado en sal como los cerdos que queda anulado y es inofensivo. El documental muestra como tres hombres del pueblo matan un cerdo. le clavan un cuchillo de carnicero en el corazón y muere desangrado*²⁶⁴.

La presencia el artista es imprescindible en el *body art*, pero fuera de su ámbito ha sido trabajada de una manera menos corporal y más conceptual en cuanto a que se reflexiona principalmente sobre los conceptos de representación y delegación. Comentando la *Querelle de la moralité du théâtre*, que tuvo lugar en el siglo XVII, Fischer-Lichte (2011) dice: *Los detractores del teatro distinguían entre [...] la actualidad que crea y posibilita el cuerpo semiótico del actor al interpretar las apasionadas acciones de un personaje y la actualidad como solo la puede generar el cuerpo fenoménico del actor con su comparecencia. Mientras el cuerpo semiótico ejerce una fuerza de contagio sobre el espectador, el cuerpo fenoménico consigue el mismo efecto con la fuerza de atracción erótica que le confieren sus específicas características.* La autora denomina el segundo caso como “concepto débil de presencia” y llama “concepto fuerte de presencia” al dominio del espacio por parte del actor y a su capacidad para centrar la atención en sí. A través de esta presencia fuerte el espectador siente la inusualmente intensa actualidad del actor y él mismo se siente inusualmente actual. Así pues, la “magia” de la presencia consiste en la extraordinaria capacidad del actor para generar energía mediante ciertas técnicas y prácticas como los movimientos corporales y modo de hablar

²⁶⁴ PEREIRO, Andrés, (fecha de última consulta 13-4-2012), <http://www.pereiro.org/performances.html>.

rítmicos en Schlegel, la concurrencia de impulso y reacción en Grotowski, o las técnicas de *slow motion*, graduación de ritmo y repetición en Wilson. La autora defiende que *la presencia es un tipo de fenómeno del que de ningún modo puede darse cuenta recurriendo a las categorías de cuerpo/mente o cuerpo/conciencia. [...] Cuando el actor genera su cuerpo fenoménico en tanto que energético y produce así presencia él mismo aparece como 'embodied mind', es decir, como un ser en el que cuerpo y mente o conciencia son absolutamente inseparables.* Cuando la energía circulante es percibida por el espectador como fuerza transformadora y, por lo mismo, como fuerza vital, aparece lo que denomina “concepto radical de la presencia”. Como el concepto de aura, los conceptos fuerte y débil de presencia pueden aplicarse a cosas, pero el de presencia radical solo podría decirse de las personas y supone el cumplimiento momentáneo de la *promesse de bonheur* de la civilización. Por otra parte ninguno de estos conceptos sería aplicable a productos de medios tecnológicos y electrónicos por mucho que hagan surgir la apariencia de actualidad mediante su realismo. Ellos mismos son actuales pero no lo que en y con ellos aparece. Ellos también buscan satisfacer la *promesse de bonheur* y, no por la materialidad sino por la desmaterialización, consiguen intensas reacciones en el espectador. Pero con ello siguen la lógica del proceso de civilización y no la cuestionan como las realizaciones escénicas, que son capaces de subvertir esa lógica, mostrar sus carencias y acabar con ella ²⁶⁵.



Veamos la aplicación de estas teorías en un par de acciones concretas. La acción *The artist is present* de Federico Guardabrazo realizada dentro del marco de *Acción!Mad10*, pue-

“The artist is present” de Federico Guardabrazo, 2010”. (Archivo propio).

²⁶⁵ FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., pp. 195 a 206.

de ejemplificar un intento de presencia aplicando la tecnología. La acción consistió en el establecimiento de una videoconferencia por medio de la cual el artista se hacía presente en la sala. Eso era todo, no había presencia física ni suficiente realismo en la imagen o ficción a través de la cual empatizar, solo un concepto. El público así lo entendió y rápidamente dejó de prestar atención a la *performance*.

La segunda acción es *Una mala acción*²⁶⁶, de Isidoro Valcárcel Medina. Como en la publicidad de *Acción!Mad10* se anunció la participación del artista, ese día el *hall* del Círculo de Bellas Artes de Madrid estaba a rebosar de espectadores deseosos de presenciar un trabajo del reciente ganador del Premio Nacional de las Artes. El autor realizó la obra consistente en pasearse entre los asistentes durante una media hora saludando a los conocidos y charlando con todo aquel que le dirigía la palabra. Al cabo del tiempo previsto se marchó discretamente. Esta acción tiene mucha relación con otra de 1996 en el marco de *Sin Número* que consistió en estar presente en todos los actos del festival. Su asistencia era anunciada en el catálogo: *Todos los actos contarán con la presencia de Isidoro Valcárcel Medina*²⁶⁷. Ambas acciones iban dirigidas a señalar como arte, o al menos como acción artística la presencia del artista. Un “concepto débil de presencia”, si seguimos la terminología de Fischer-Lichte. Si bien en *Una mala acción* habría que añadir el plus de fascinación que la fama y/o la aureola de sabiduría otorgaba al artista, en contraposición a la acción de 1996, cuando Valcárcel Medina era

²⁶⁶ Entrevista realizada el 11-03-2012. En Anexos: “¿Sabes qué era en esto fundamental? El que se entregara al público el título de la acción. Para que luego no dijeran, hombre... Bueno, pues no entregaron el título, con lo cual, una cosa exterior completamente exterior, osea, fue la acción. Porque la acción era que supieran que se llamaba Una mala acción. Como no lo sabían, pues claro, resultó un chusco aquello”.

²⁶⁷ Entrevista realizada el 11-3-2012. En Anexos: “...en lo del 96, yo es que ni siquiera me presentaba, es que sencillamente estaba, estaba en todos lo sitios. ¿Quién podría haberse percatado de eso? Alguien que estuviera en todos los sitios, y además, digamos que a la vez que yo, porque había cosas tenían un desarrollo temporal largo, ¿no? Entonces ese es el que se hubiera enterado, el que no, no se hubiera enterado de nada. Por eso era tan importante que al final se dijera, y fulano de tal ha estado en todas las acciones”.

sobre la técnica de la acción. Este es el caso de *Teoría y Práctica de la Acción*, una iniciativa de Nieves Correa en 1996 que desembocó en la edición de un libro compuesto de partituras de acción y en la realización delegada de esas mismas partituras en la A. C. Cruce de Madrid. Correa (2007) explica el proyecto como *un intento de investigación y formalización en la práctica de la acción*²⁶⁹. En el prólogo del libro vemos que esa finalidad investigativa es el resultado de hacer de la necesidad virtud²⁷⁰. El breve texto *Los nuevos materiales*, en el mismo libro, describe algunas de las partituras: *...Por lo que respecta a la acción y/o performance, y por el propio material que la*

nuevas que me había traído de Inglaterra, justo en el salón de baile en el centro debajo de la cúpula, con un gran foco que iluminaba al escenario desde arriba. Al rato apareció el vecino y se reunió con uno de los organizadores en el centro del círculo, firmó el documento recibo del honorario de la performance y recibió todo el dinero de la misma en una caja. Recogió el radiocasete y se fue caminando subiendo las escaleras, mientras ella se quedaba abajo filmando en vídeo todo el acontecer. Cuando él llegó a la cuarta planta comenzó a tirar todo el dinero en monedas de cien desde lo alto de la cúpula. El dinero caía como desde el cielo cimbreado y sonoro al chocar con el suelo ante los espectadores. Lógicamente se armó algarabía y muchas personas cogían las monedas y se las guardaban. Cuando finalizó la caída del dinero, el vecino descendió las escaleras con el radio casete sonando, lo dejó en el suelo y se dispuso con un recogedor a amontonar las monedas. Cuando terminó se dispuso a contarlas. Una vez finalizado comentó que todo esto era lo que había cobrado Pedro Garhel por la intervención, dijo la suma que había recibido y la que había recopilado que lógicamente no correspondían. Algunas personas devolvieron dinero y otras acrecentaron el regodeo, cogiendo monedas ya contadas, comentando por ejemplo: ‘Gracias a Pedro Garhel voy a tomarme una copas esta noche’. El vecino puso el dinero restante en una mochila, cogió de nuevo el radiocasete y se fue con la misma”.

²⁶⁹ CORREA, Nieves, (2007), *La Acción Visible: 10 años en la práctica de la acción en España*, en BARROSO, Rubén (ed.), (2010), *Casos de estudio*, Sevilla, p. 7.

²⁷⁰ CORREA, Nieves (ed.), (1997), *Teoría y práctica de la acción*, Madrid, Cruce, p. 9: “Si Public-Art hubiera tenido dinero suficiente, este ciclo habría contado con la presencia de los artistas cuya ausencia ha sido programada. Habríamos organizado un festival en sentido clásico. Esta falta de recursos materiales puso en marcha nuestra imaginación, y es así como surgió la idea de un encuentro sin presencias, un programa en diferido, en el cual cada participante enviaría la *partitura* de su acción por correo para ser *ejecutada* por el mismo o por otros siguiendo sus instrucciones. De esta manera hemos tenido la oportunidad de ofrecer una programación en la que se ha incluido trabajos de artistas de Madrid, Barcelona, Valencia, Asturias, Salamanca y Zaragoza con un coste mínimo; además de crear la posibilidad de trabajar para un entorno específico: *el otro* y abrir una puerta a la reflexión sobre el único material que parecía imprescindible para la práctica de la acción, el propio accioner (sic)”.

conforma, parece difícil, si no imposible, que pueda acercarse a este ideal, estandarizado, indiferenciado y despersonalizado; pero pueden rastrearse algunas actitudes que nos hablan de esta tendencia en trabajos recientes y que tratan de relegar a “el que hace” en beneficio de “el que piensa”, aunque sean la misma persona; como pueden ser la elección de trajes neutros, la recreación de ritos cotidianos y generales, la tendencia a huir de las manifestaciones de especial habilidad corporal... La aceptación prácticamente unánime del programa TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA ACCIÓN, pone también de manifiesto el deseo de poder dejar en manos de otro la materialización del proyecto performático y el pensamiento implícito de que es la idea y no el gesto la que encierra el carácter artístico de las propuestas. Explotando esta posibilidad del otro, entre las partituras que componen este programa hay algunas especialmente interesantes por el tratamiento que el “ejecutor” recibe y que va más allá del de ser simplemente eso, ejecutor, para convertirse en un material más a tener en cuenta con las peculiaridades que como “humano” puede aportarle a la acción. En este sentido la partitura de Jaime Vallaure ya de entrada admite la necesidad de ser repetida por un número cuanto más grande mejor de personas y, aunque da instrucciones muy precisas sobre los pasos a ejecutar, el “actante” tiene posibilidad de elegir, y sobre todo le capacita para extraer sus propias conclusiones sobre la propuesta y su desarrollo en un texto “de libre redacción”. En este sentido, el autor deja de controlar este material para aceptar la propia de expansión de este y su, en principio, impredecible comportamiento. [...] La propuesta de Nelo Vilar ofrece al “actor” la posibilidad de “hacer” o “no hacer”, aunque le fuerza implícitamente a tomar esta segunda opción que conduce a “el que hace” a tomar el papel de “el que piensa” al verse impelido a explicar las razones de su negativa a realizar la acción; de esta manera el ejecutor se convierte en figura protagonista compartiendo con el autor la capacidad de decisión sobre el resultado y el desarrollo del trabajo. [...] Laia Bedós y Susana Fernando exigen de los ejecutores todo un trabajo previo de discusión y toma de decisiones, una fase de relación anterior a la materialización, más

*importante que esta última y que es la que da verdadero sentido a su propuesta*²⁷¹.



“Programa” de Fernando Baena, 1996. (Archivo del artista).

Veamos ahora algunos casos concretos de acciones delegadas. La obra *Programa* (1996) de Fernando Baena, realizada para festival *Sin Número*, consistió en la colocación de un palé de ladrillos a la entrada del Círculo de Bellas Artes de Madrid y de un texto que daba las instrucciones sobre qué hacer con los ladrillos. Finalmente había ladrillos por todos los rincones del edificio llevados por la creatividad del público colaborador. En este caso la delegación de la realización de la *performance* era una condición necesaria para la existencia de la propia obra.

En el caso de la acción *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* de Santiago Sierra, la delegación es fruto de una oferta de empleo para realizar un trabajo que él no querría hacer (ni nos parece que hubiera tenido sentido). El artista explicaba así los preparativos de

²⁷¹ CORREA, Nieves (ed.), (1997), op. cit., pp. 17 a 20.

la obra: *En la última planta de un edificio de oficinas semiocupado de la ciudad de Guatemala, se elaboraron e instalaron ocho cajas de cartón residual, separadas y equidistantes entre sí. Junto a estas cajas se dispusieron 8 sillas y se realizó una oferta pública de empleo en la que se solicitaron personas dispuestas a permanecer sentadas en el interior de las cajas cuatro horas, pagándose por el trabajo 100 quetzales, unos 9 dólares. Habiéndose obtenido una considerable respuesta por parte de los trabajadores, se les introdujo en las cajas a las 12 del mediodía y salieron de*



ellas a las 3 de la tarde, acortándose una hora el tiempo previsto debido al fuerte calor. El público no pudo ver el momento en que los trabajadores fueron introducidos en las cajas²⁷².

“8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón” de Santiago Sierra, 1999. (Archivo del artista).

Una artista que habitualmente delega sus acciones es Dora García. En su obra *The Romeos*, como leemos en la página web del MUSAC dedicada al proyecto *Acciones intangibles*, planteó para Frieze 08 un evento en el que jóvenes actores pasearán por el recinto estableciendo contacto, aparentemente casual, con diferentes tipos de “habitantes” de la feria: exhibidores, comisarios, estudiantes de arte, artistas... Su comportamiento será siempre respetuoso y amable, pero el encuentro casual evolucionará, si el interlocutor es receptivo, hacia un contacto más cercano, como una conversación larga, un chiste compartido, una cita, o una nueva amistad. El espectador nunca sabrá el resultado de dichos encuentros pero sí que será

²⁷² http://www.santiago-sierra.com/994_1024.php, (fecha de última consulta 20/03/12).

*consciente de la existencia de esta performance. El fin último de crear una sensación permanente de sospecha en torno a cada encuentro casual que se produzca en Frieze. ¿Cuántos encuentros reales potencialmente amistosos se descartarán por la sospecha de pertenecer a la performance? ¿Cuántos serán identificados como parte del evento y aún así continuarán? ¿Y cómo afectará la sospecha a las relaciones?*²⁷³.



“The Romeos” de Dora García, 2008. (Archivo de la artista).

d.1.1. Aspecto

Dada la relevancia de la característica de la presencia para establecer los límites de la *performance*, el propio cuerpo del artista y de los asistentes, y los comportamientos sociales que tienen que ver con el cuerpo adquieren una importancia especial. Así pues es requerido el estudio del aspecto externo y la manifestación del interno que presenta el accionista.

Aunque a toda acción le sigue una reacción, a veces no es necesario realizar voluntariamente ninguna acción para conseguirla. A alguien con personalidad

²⁷³ <http://www.musac.es/index.php?ref=68100>, (fecha de última consulta 20/03/12).

(ángel o duende) o presencia (ese magnetismo provocado por la belleza, la bondad y la sabiduría y sus contrarios), le basta con estar, no necesita hacer nada más. Podríamos decir que en esa persona el hacer se ha hecho cuerpo. Si admitiéramos esto la acción artística más sencilla sería, simplemente, exponerse y su efectividad dependería de la capacidad de fascinar o repeler que tuviera el individuo expuesto, de la capacidad de ser fascinado o repelido que tenga el receptor, y de la pureza, irresistibilidad impensada, de esa corriente de fascinación o repulsión establecida por el aspecto.

Como afirma Restany (2004), *actualmente lo verdaderamente estético no es sin duda solo el producto de la lógica de la evidencia sino un sistema, un device, un dispositivo extremadamente complejo de apariencias que tienden a darnos, ante tal o cual manifestación, tal o cual instalación, tal o cual performance, la sensación gratificante de lo verdadero. Para experimentar esta sensación ante una performance o una instalación hace falta que lo verdadero sea verosímil. Y para que lo sea hace falta que sea un poco más verdadero que la realidad [...] en el impulso, la implicación de los artistas que la realizan, en la elección del espacio de la intervención, en la elección de la implicación con el público*²⁷⁴.

En 2007, la artista Amaya González realizó en el festival *Chamalle X* la acción titulada *Proyecto para una performance que no se realizará*, que fue recogida en vídeo, en la que confesaba que nunca había hecho *performances* sino acciones en la calle para ser grabadas, que no iba a hacer una *performance* (en este punto podríamos hablar de una acción por omisión) y que el motivo para presentarse ante el público en esa ocasión era superar su miedo escénico estando y dejándose ver. La artista se muestra nerviosa y dubitativa y no lo esconde. Habla de que había pensado escribir y aprenderse un guión, traer cosas para hacer algo... A medida que avanza el tiempo va explicando que la camiseta que lleva puesta con una fecha escrita no significa nada especial, hace referencia a la cámara que le está grabando... Todo lo que

²⁷⁴ RESTANY, Pierre, (2004), op. cit., p. 82.

va ocurriendo refuerza la sensación de su presencia y de tiempo real. Surge el diálogo con el público y al ser preguntada por el porqué de decir que no está haciendo una *performance*, responde que lo único que está haciendo es hablar



de porqué no la hace. Entre comentarios sobre lo que está sucediendo y silencios el tiempo pasa hasta cumplirse el que la artista había previsto.

“Proyecto para una performance que no se realizará” de Amaya González, 2007. (Archivo propio).

Si en una acción artística la no representación es un valor, el comportamiento del accionista ha de mostrar la verdad de su actuación, que no está representando. Puede suceder que una *performance* bien diseñada no funcione ante el público porque el lenguaje corporal del *performer* denote una inseguridad que no concuerda con la seguridad que se le presupone a una manifestación de algo que debería tener asumido. Una actuación defectuosa por no parecer verídica cuando debería, rompe la ilusión y nos evidencia que nos encontramos ante una ficción. Aunque en el teatro y el cine convencional el actor incorpore un pensamiento de otro y en el de la *performance* una verdad propia, el resultado de esta ruptura de las reglas del juego que nos saca de situación es el mismo: no nos lo creemos. Esta situación incómoda parece más frecuente según el tipo de acción realizada se halle más próxima a lo teatral y más dependiente del cuerpo del artista, pues necesita de mayor precisión en los detalles y de mayor seguridad en los gestos que connotan verdad y confianza en las formas y contenidos del mensaje. Se hace más rara en las intervenciones por ser éstas menos menos teatrales.

En la construcción del aspecto participa de manera importante el vestido que porte el artista. Habría que mencionar como antecedentes de su uso muchas

acciones realizadas en las vanguardias clásicas o, más recientemente, los *Parangolé* de Hélio Oiticica o los vestidos de Lygia Clark en los años 70. El atuendo es un elemento de expresión misma en el trabajo performativo de Denys Blacker²⁷⁵ y de varias obras de Pilar Albarracín, como ocurre en *Prohibido el cante* (2000) o *Viva España* (2004), en la que la artista se hace



seguir por una banda de música por las principales calles de Madrid, como irónica parodia de los tópicos sobre la mujer española.

“Viva España” de Pilar Albarracín, 2004. (Archivo de la artista).

Nel Amaro comentaba su propia acción de travestismo *De la vida (sentimental) de Elle Macpherson “el cuerpo”*, realizada en un escaparate del barrio de Chueca de Madrid dentro del marco de *Mad03*, como una necesidad de salir del armario (no sabemos si se trató de algo real o de algo ficticio) de manera ejemplificante²⁷⁶.

²⁷⁵ CORREA, Nieves, (2009), *¿Porqué el arte de acción hecho por mujeres es siempre tan interesante?*, Madrid, Exit Express, n.º 47, p. 41: “Vestidos que diseña y confecciona personalmente utilizando cerámica, telas y otros materiales que son, en primer lugar y al margen de cualquier moda, elementos de expresión de sí misma. Con el paso del tiempo estos trajes se han vuelto cada vez más interactivos, al principio consigo misma -como protagonistas activos de sus acciones-, y más recientemente con la audiencia de trajes colectivos que tienen que ser ‘vestidos’ por siete u ocho personas al mismo tiempo”.

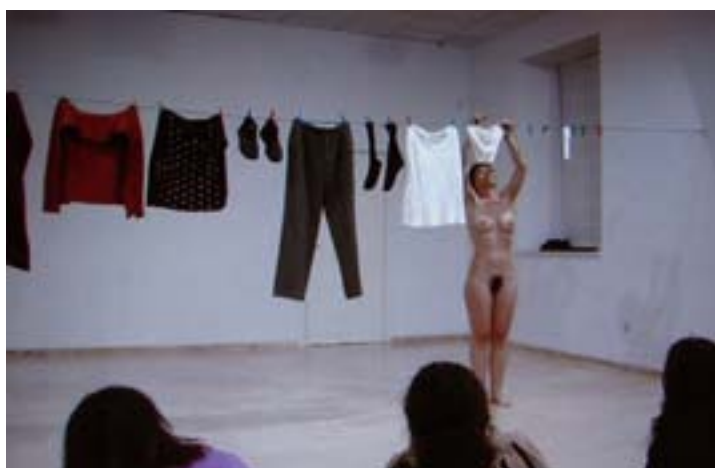
²⁷⁶ AMARO, Nel, (2003), Catálogo de *Mad03*, pp. 28 y 29: “Búsqueda pues de la ‘identidad sexual’ hurgando nuestro ‘Yo’ más recóndito y mejor protegido de los voyeurismos externos, aunque bien es verdad que ahora mismo precisamente aparezca expuesto como mercancía de compraventa y alquiler en los medios de comunicación y en horarios de máxima audiencia, sin tapujos ni pudor y por un puñado de euros y los quince minutos aquellos de fama de los que nos hablara Andy Warhol. Esa identidad (sexual) que a estas alturas de la vida del ser humano sigue siendo el gran tabú y causa de grandes catástrofes [...] O como decía Gabriel Celaya, ‘a la calle que ya es hora’, de ‘pasearnos a cuerpo’ y de decir que ‘somos quién



“De la vida (sentimental) de Elle Macpherson, “el cuerpo”, de Nel Amaro, 2003. (Archivo del artista).

Presentarse ante los demás sin ropa es algo contrario a las convenciones occidentales. El uso del desnudo como transgresión o como intento de dejar que el cuerpo se exhiba tal como es o que los vestidos no impidan el desarrollo de la acción se manifiesta sobre todo en el caso de la *performance* y el *happening* y también en muchas

intervenciones reivindicativas que suelen estar próximas al activismo. María Alvarado Aldea, que realizó para *Chamalle X* la acción *Las prendas de mi historia* (2007), se apoyaba en un largo discurso autobiográfico en las prendas



“Las prendas de mi historia” de María AA, 2007. (Archivo de la artista).

somos’. Pues, en efecto, basta ya de engaños, de mentiras, de máscaras y de mostrar un perfecto decorado que disimula las auténticas ruinas. A la calle, pues a mostrar nuestras verdaderas miserias y grandezas, si las hubiera, sin ninguna clase de disimulos, ni mentales ni tampoco físicos. Abierto el armario, el mío propio, pero que bien pudiera ser ejemplo de muchos otros, quedan en libertad y a su albedrío todos esos fantasmas, en gran medida heredados generacionalmente, que me han habitado a jornada completa. Magnífica y bendita utilidad la del arte de acción que te permite exorcizar de esta manera ese tenebroso rincón interior. ¡Fuera monstruos! Y bienvenido sea ese otro “YO” al que tenía injustamente olvidado y secuestrado”.

de ropa que se iba quitando hasta quedar desnuda. Terminó la charla con estas palabras: *el desnudo es el mayor grado de honestidad o de acercamiento con los demás porque todo lo que soy está aquí. No puedo ocultar nada... Mi cara, mi postura refleja mi actitud ante la vida.* La obra *Relación* (1997), de Joan Casellas era formalmente similar. El accionista se desnudaba y colocaba la ropa en diagonal en el suelo. Antes de volver a ponerse la ropa, Casellas contaba sobre la procedencia de cada prenda: regalada, robada, heredada, con ocasión de una boda, de un divorcio... de manera que según se vestía se desnudaba sociológicamente. El empleo de las prendas de vestir, la disposición en línea y el relato autobiográfico a partir de las prendas en las dos acciones descritas anteriormente tienen un precedente en *All My Dirty Blue Clothes* (1970) de Howard Fried, solo que este acababa desvelando que solo una de las prendas era suya con lo que desmentía el relato autobiográfico que previamente había hecho y parodiaba al artista como personaje extraordinario que convierte en fetiche todo lo que toca.

De la actuación de Albert Vidal en la vídeo-performance *Humano humano* (1992) dice Escobedo: *...el actor desaparece y se hace vacío, transparente. Esta es su función y su destino: ser un médium, un vehículo. En este sentido, Vidal desaparece detrás de su propio cuerpo desnudo que se convierte en una máscara. El actor interpreta el estado de una máscara. Solo por medio del estado de la máscara el sujeto humano -el artista- puede mirar a su humanidad sin ser subjetivo*²⁷⁷.

Vemos que si comentamos la importancia del vestido y del desnudo en la construcción del aspecto del *performer* es también necesario señalar la importancia del uso de la máscara. Esta se utiliza para ocultar el rostro de la persona de manera que esta no sea reconocible o para añadir significados. Esto último ocurre en la acción realizada por Sofía Misma en 2008 en el *k-salon* de Berlín donde la artista utilizaba una máscara de espejo porque *todos*

²⁷⁷ ESCOBEDO, V, citado por SÁNCHEZ, José Antonio, (2006b) en *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, pp. 175 y 176.

*los rostros son el mismo rostro*²⁷⁸; en la serie de acciones *Antifazismos* (2006) realizadas a veces en formato acción y otras en formato foto-acción por Pepe Murciago; o en la serie *La inutilidad de (todas) la batallas* (2011), en la que Yolanda Pérez Herreras utilizaba una máscara tipo veneciano y pegaba en ella textos (escogidos según el lugar y la situación) que luego recortaba y entregaba al público. Comenzaba con la máscara “limpia” sin que se le viera la cara, y acababa de manera que se le veía parte de ella. La máscara también es empleada para mostrar identidades, como en el caso de Nieves Correa que se paseó entre los *stands* de *Arco95* realizando diferentes posturas sobre una silla siempre con una careta de Hans Arp y una fotografía del padre de la artista con monóculo dadá.



“Antifazismos” de Pepe Murciago, 2006. (Archivo del artista).

²⁷⁸ www.performerstammtisch.de/index.php?option=com_content&view=article&id=309:berlin-sofia-misma-at-k-salon&catid=37:berlin&Itemid=55, (fecha de última consulta 7-7-2012)

Es el caso también de la vídeo-acción *Kill yr Idols* (1996) en la que Estíbaliz Sádaba se empapelaba el rostro con titulares recortados de la prensa femenina creando una máscara que, en lugar de ocultar, revelaba la ideología de la



artista al denunciar el modo en que los discursos imperantes “nos taponan”, impidiéndonos ver más allá, mientras proponen una idea del cuerpo y de la feminidad que en muchas ocasiones sigue asentando en valores conservadores.

“Kill yr Idols” de Estíbaliz Sádaba, 1996. (Archivo de la artista).

Por último mencionaremos el uso de la máscara para incorporar personajes como, en el caso de Ramón Churruga, el Tecnoaldeano Urbano, el Olentzero Farlopero, el Siamés Separatista y, actualmente, Negruri bajo una máscara de anciano: *Muchas veces los tópicos son realidad. Me manejo por el lenguaje de los tópicos. De ahí viene lo de Negruri. Es el demonio. Cómo la Euskal Herria del PNV ve a la antigua sociedad de Neguri. Soy yo con cien años. Tiene que ver con el funcionamiento del sistema de castas sociales en Bilbao y en el mundo del arte. Para que unos triunfen otros tienen que fracasar*²⁷⁹.

d.1.2. Gesto

Para Glusberg (1986), *al transformar el cuerpo en signo, simultáneamente se transforma una virtualidad en una actualidad. Lo potente es lo patente. Pero, la potencia en acto creativo, no en simple acto. De allí la palabra actuación, que destaca el momento de pasaje fundamental en la experiencia del performer. Pasaje en el que se transcurre de la conciencia a la plenitud de la*

²⁷⁹ <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=209>, (fecha de última consulta 29-11-2012)