

*real en un miniordenador, convirtiéndose en un coro fragmentado de voces en disolución*³²⁶.

La tecnología tiene un uso social en la obra de Antoni Abad. Para el proyecto *Canal gitano*, realizado en 2005, proporcionaba teléfonos móviles con cámara integrada a 25 jóvenes gitanos, un colectivo sin apenas presencia activa en los medios de comunicación preponderantes, para que desde espacios públicos y privados de la ciudad de Lleida enviaran información a su colectivo. A través de mensajes multimedia y conversaciones telefónicas, coordinaban la publicación en tiempo real en Internet de los canales audiovisuales existentes, se asociaban en colectivos emisores y decidían la creación de nuevos sitios virtuales. En *Canal accesible*, también de 2005, contó con la participación de cuarenta personas discapacitadas que, por medio



“Pieza para plástico de burbujas” de Oscar Abril Ascaso, 1995. (Archivo del artista).

de móviles de última generación, registraron durante tres meses todas las barreras arquitectónicas que se encontraban día a día en Barcelona. Las enviaban mediante mensajes multimedia a un sitio web en el que quedaron reflejados cerca de 3.600 puntos inaccesibles de la ciudad.

Declaradamente en el otro extremo de lo tecnológico se encontraban las acciones *Low Tech Music* que, con espíritu fluxus, Oscar Abril Ascaso ha realizado desde 1995.

³²⁶ Website: <http://WWW.REVERSO.ORG>, (fecha de última consulta 14-4-2012).

Este tipo de obras constituyeron una línea de experimentación, única en nuestro país hasta entonces, en campos como los paisajes sonoros y el silencio. Se llegó incluso a editar un manual. Como ejemplo de acción *Low Tech Music*, la foto muestra a Oscar Abril Ascaso interpretando una pieza para plástico de burbujas.

Uno de los iniciadores históricos de la acción multimedia en España fue Pedro Garhel. En su obra *Vértigo virtual*³²⁷, realizada en 1993, pretende, a través de la decodificación de las coordenadas del espacio de la acción, eliminar lo motriz y quedarse con el acto de comprensión que la realidad



virtual oferta del entorno arquitectónico para hablar de dónde se sitúa la realidad y el vértigo su representación.

“Vértigo virtual” de Pedro Garhel, 1993. (Archivo del artista).

También emplea los medios tecnológicos Beatriz Silva en su obra *Dando palos de ciego. Derviche 1º*, realizada en 1998. La obra constaba de una instalación audiovisual de una columna de cuatro monitores, proyectados en diferentes direcciones, que obligaban al espectador a girar alrededor,

³²⁷ GARHEL, Pedro, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.pedrogarhel.net/index_web.php?idw=25: “Acción multimedia de Realidad Virtual en la Alhambra de Granada, Conexión mental con los principios esenciales del espacio arquitectónico como entorno que define, contiene, sitúa y conforma al individuo. Sus funciones, capacidades y relaciones perceptivas, como campos de acción en donde suceden múltiples planos de información del hecho existencial; en definitiva, proceso activo de elementos que amplían y operan en planos de comunicación más allá de principios formales, y que hablan de las diferentes perspectivas en donde se sitúa la calidad de vida en la existencia de este mundo. Después de vivenciar humanamente el entorno de la memoria a través de un viaje por sus espacios físicos, y efectuar las claves de conexión y codificación de sus componentes, dar paso a una segunda visión o recorrido a través de la decodificación de sus coordenadas, eliminando lo motriz y quedándose con el acto de comprensión que la realidad virtual oferta del hecho mágico del entorno arquitectónico, realizando un nuevo viaje simulado por el mismo espacio, que habla de dónde se sitúa la realidad y el vértigo de la representación de la realidad”.

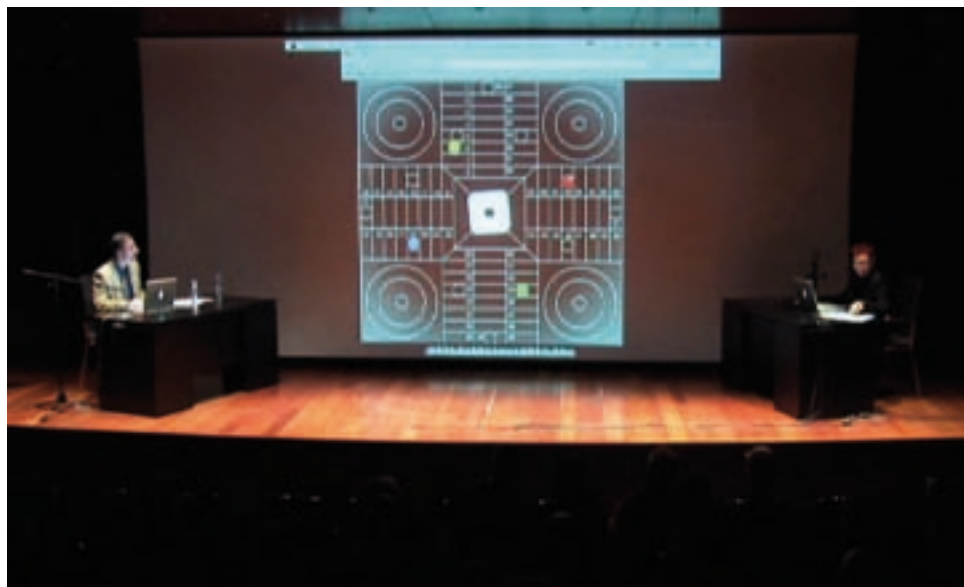
agachándose en cada giro, sin poder tener nunca una visión integral de las cuatro imágenes, a la vez que, con sus movimientos y sombras, se incorpora a la instalación. Se trata de una danza de derviche, una meditación a base de giros concéntricos. La artista gritaba estas frases: “Dando palos de ciego”, “Cultivando la decepción”, “Porque gritando nutrimos el olvido”, “Este es un ensayo de caligrafía suicida”, mientras se desplazaba por las ruinas de un espacio industrial. La grabación registraba sucesivamente imágenes de fragmentos del cuerpo -cabeza, tronco, piernas y pies- desde cuatro puntos de vista diferentes y la instalación reconstruía el cuerpo a escala natural, disponiendo los monitores según las cuatro direcciones en que se efectuó el registro. Se simultanearon los registros de la acción, en espacio y tiempo.

Carles Congost concibió *Art Ringtone* para el proyecto *Acciones Intangibles*, presentado por el MUSAC en Frieze 2008. La obra utilizaba como espacio de intervención los teléfonos móviles de los visitantes de la feria. Creó un politono específico para Frieze, el cual se descargaba automáticamente en los teléfonos móviles de los visitantes que tenía conectada la opción de *Bluetooth*. Colaboraba en la acción el rapero RQM que daba voz a un ficticio rapero experto en arte contemporáneo que en apenas treinta segundos trataba de aconsejarles sobre cómo invertir en Arte sin riesgo a perder dinero. Además de poder escuchar y descargar el politono, el artista preparó un sencillo dispositivo gráfico que aparecería en las pantallas de los teléfonos junto al audio.

En la acción de Concha Jeréz y Pepe Iges realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, dentro del marco de *Acción!Mad10*, los elementos tecnológicos son fundamentales, especialmente el programa informático que permite que el material sonoro se suceda de manera aleatoria. La voz en directo de los artistas se entremezclaba con grabaciones sonoras de archivo en lo que perfectamente pudo ser resuelto de manera solo auditiva como un programa de radio a no ser por la vídeo-proyección de un parchís donde se desarrollaba el juego de azar que ordenaba las diferentes sonidos. En descripción de los propios artistas: *Se desarrolla como un juego sobre un tablero de parchís virtual que uno de nosotros recorre, de modo que en cada*

casilla se activa un sonido, una web, una instrucción oral, etc. El otro performer va mezclando en vivo, en diálogo con los sonidos que vienen del tablero virtual, otros materiales sonoros complementarios de idéntica procedencia, es decir, obras de arte radiofónico, muchas de ellas enviadas por los miembros de Ars Acustica. Revisitamos documentos históricos del radioarte y otros más recientes. Y hemos incorporado links con diversas páginas web internacionales que ofrecen, en vivo o bien “on demand”, ese tipo de contenidos. Nos adentramos en esas “tierras de nadie” de la radio artística mundial, diluyéndonos como autores para convertirnos en maestros de ceremonias³²⁸

?



Concha Jeréz y Pepe Iges, 2010. (Archivo propio).

d.2.3. Animales

La utilización de animales vivos en el arte de acción tienen notables antecedentes como *Treinta ratones de la nueva generación* de Alberto Greco, 1962 o, fuera de España, la *performance* realizada por Joseph Beuys en la galería René Block de Nueva York en 1974, en la que el artista compartió

////////////////////

³²⁸ JEREZ, Concha e IGES, José, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://www.accionmad.org/2010/accion/accion.htm>.

?

espacio durante siete días con un coyote salvaje, o, ya en 1992, la de Marina Abramovic que trabajó con cinco serpientes pitón. En España se han utilizado desde la décadas de los años 70 y los 80 como nos recuerda Hernando (1999) con los casos de Vostell, Sendo y Moro³²⁹, pero no tenemos noticias de que se hayan empleado animales salvajes a no ser que así se consideren las tres ratas de laboratorio que C-72-r encerraron en 1992 en tres jaulas durante dos días (durante este tiempo las ratas royeron tres libros), o el cerdito con el que convivió Jaime Vallauré durante varios días en uno de los eventos realizados en *Window 99*.

Con el animal irrumpe en escena, en el artificio, lo real, lo casual y lo natural. Beuys trató al coyote de su acción como un igual dado que el cuerpo animal vivo es indisponible, como el humano. También esta indisponibilidad, el que su instinto le lleve a hacer lo que quiere, es en el caso de Jaime Aledo el motivo para utilizar un animal en una acción: *...las performances con perro, modalidad de la que me considero, modestamente y no sin guasa, el introductor en nuestro país, por más que otros la hayan llevado más lejos. En ellas el perro es entendido como una personificación de las pasiones humanas y es utilizado porque su instinto le lleva necesariamente a hacer lo que tiene que hacer, es verdad que cada vez de modo distinto, y por eso es posible su participación. En “El maestro amaestrado”, de 1996, se le deja ir donde él quiera; en “Desconcierto”, de 1996, aproveché una peculiaridad del perro con el que trabajaba que consistía en aullar cuando sonaba una determinada nota, ¿el re?, y no otras; en el “Destino del pastel”, de 1997, sabía que se comería lo que le diese. Aunque hayan acabado como dibujo, las tres han sido primero documentadas fotográficamente y realizadas delante de un público atento, si bien la segunda de ellas en la modalidad de narración por indisposición del perro en el último momento. Por último, cabría hablar de la performance con animal ausente, en este caso una gata. Es el caso de “Orfeo felino”, de 2001, una fotoperformance en la que escenifico la búsqueda de mi gata desaparecida por los sótanos cercanos a*

³²⁹ HERNANDO, Javier, (1999), op. cit., pp. 15 y 16.

mi casa. Es pura representación pues las fotos están hechas después de encontrarla³³⁰.



“Orfeo felino” de Jaime Aledo, 2001. (Archivo del artista).



Nel Amaro y Pulgu. (Archivo del artista).

³³⁰ ALEDO, Jaime, (2012), op. cit. En Anexos.

Cuando Jaime Aledo habla de que otros han llevado la *performance* con perros más lejos, se refiere a la continuidad en este tipo de acciones que mantuvo Nel Amaro con Pulgu, el perro situacionista. Nel Amaro sufrió una “revelación” cuando contempló una acción con perro de Aledo y a partir de ahí introdujo a Pulgu como colaborador y *alter ego*.

Señalaremos también la intervención con animales *Córdoba 2016 Caracoles*³³¹ de Fernando Baena, que formó parte en 2009 del proyecto *El patio de mi casa* realizado en diferentes patios de Córdoba. La intervención fue delegada en el dueño del patio, dorador de profesión, que se encargó de dorar con pan de oro 2016 caracoles. Los animales fueron soltados en el patio para que vivieran allí alimentándose de las plantas mientras durara la exposición. Se produjo así una invasión de vida salvaje en un entorno público-privado como es el de los patios cordobeses, en los que se domestica la naturaleza para construir un paisajismo interior. El dorado, además de ha-



cer referencia a la profesión del dueño del patio, correspondía a una simbolización de la pompa y falsedad de los actos culturales que buscaban para Córdoba la capitalidad cultural europea en 2016.

“Córdoba 2016 Caracoles” de Fernando Baena, 2009. (Archivo del artista).

Y mencionaremos, finalmente, la *performance* de Victor Bonet, que tuvo lugar en Off Limits dentro del proyecto colaborativo *Do it Yourself* y que terminó abruptamente cuando alguien del público rescató *in extremis* a un

³³¹ <http://www.fernandobaena.com/instalaciones/2016-caracoles.html>. (fecha de última consulta 20/03/12).

pececillo que estaba siendo asfixiado. En la primera parte de la obra el artista había conseguido no ahogarse con un chorro de agua que le caía en la boca desde lo alto. En la segunda parte un chorro de arena caía sobre una pecera desalojando el agua donde nadaba el pececillo rescatado.

d.2.4. Personas

Para Sontag (1961), la *preocupación por los materiales [...] es también expresada en el uso o tratamiento de las personas, no tanto como “personajes” cuanto como objetos materiales. En los happenings las personas suelen aparecer como objetos; son encerrados en sacos de arpillera, en envolturas de papel ya preparados, en mortajas o en máscaras*³³². En algunas obras el propio artista se presenta como un fetiche de consumo³³³. Paco Cao se consideró a sí mismo como obra transportable y exponible en un museo en la acción *Rent a body* realizada en 1999. Su cuerpo fue alquilado para ser insultado o para ser crucificado en una iglesia luterana. Este tipo de acción en la que el artista, cosificado, se pone en venta o alquiler tiene sus antecedentes más claros en la obra *Escultura viva* de Piero Manzoni realizada en 1961, en la que se vendía la firma del artista sobre el cuerpo del comprador, considerado este como obra de arte; en Alberto Greco, quien en 1962 firmó a escultores, ancianas, ciegos, mendigos, campesinos... y a sí mismo; y en Ben Vautier, que ese mismo año se expuso en la galería One de Londres vendiendo su presencia a través de sus objetos. En España tiene también antecedentes como la acción de José Antonio Sarmiento, realizada en la primera edición de ARCO (1986), *Se vende un artista*, donde se anunciaba, se exponía y se vendía a sí mismo como objeto artístico, u *Observe atentamente mi envejecimiento* de Lucía Peiró, quien en 1992 se presentó a un premio de arte como escultura humana, siendo admitida. La obra fue

³³² SONTAG, Susan, (1961) op. cit., p. 294.

³³³ JONES, Amelia, 2006, op. cit., p. 21: “La revelación del cuerpo del artista aborda esta influencia consumista voraz y, en especial, el marketing del artista, que, a través de su cuerpo, se presenta como un fetiche de consumo”.

evaluada por el jurado en presencia de la artista, evidentemente, pero no seleccionada para la exposición que había de desarrollarse en la Expo de Sevilla, posiblemente por los problemas de mantenimiento y conservación de la pieza. Jaime Vallauré, como ya hemos mencionado, dio la vuelta al asunto de la mercantilización y el intercambio dinerario pagando al público para realizar una acción con el dinero que él había cobrado por realizar la suya.



“Contratación y ordenación de 30 trabajadores conforme a su color de piel” de Santiago Sierra, 2002. (Archivo del artista).

La obra *Contratación y ordenación de 30 trabajadores conforme a su color de piel* de Santiago Sierra fue realizada en el Project Space de la Kunsthalle de Viena en 2002.³³⁴ Conociendo la importancia que da el autor a los títulos

³³⁴ SIERRA, Santiago, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.santiago-sierra.com/200212_1024.php: “30 trabajadores fueron contactados por la Kunsthalle Wien. Se buscaban personas de diferentes tonos de piel para ser ordenadas del más claro al más oscuro. Solo se les preguntaba telefónicamente su origen y de ahí se deducía su variedad tonal. Una vez que se supuso que se tenían suficientes personas para armar una escala tonal, se convocó a las mismas. Llegaron primero 27 personas y comenzamos la ordenación dejando a cada una en ropa interior y de espaldas a la pared. El grupo correspondiente al mixto caucásico y negroide llegó cuando la acción estaba concluida, con lo que resultó apreciable la ausencia de tonos intermedios”.

descriptivos de sus obras, que casi valen por las mismas, no ha sido fácil encontrar una en la que el título haga referencia a la acción misma y no a su resultado, lo que, siendo rigurosos con el lenguaje colocaría como instalaciones y no como arte de acción a la mayoría de las obras en las que Santiago Sierra utiliza seres humanos como material, asunto este muy criticado por sus detractores por la cuestionable moralidad de que el fin justifique los medios. La obra contiene tres de las claves del trabajo de Sierra: la denuncia del sistema capitalista y la desigualdad de clases que genera, lo cual hace posible la explotación del hombre por el hombre sin límites éticos; la contratación de sus actores, que pone de manifiesto el carácter comercial del arte; y la estrategia formal de la ordenación que manifiesta la deuda crítica del autor con el minimalismo.

También la acción *Incisiones en el discurso* de Nacho Criado realizada en el Círculo de Bellas Artes dentro del marco *Acción!Mad03*, emplea colaboradores, no meros objetos, para leer un texto. La obra trata la corrección de un discurso político presentada en forma polifónica para un número de voces no determinado.



“Incisiones en el discurso” de Nacho Criado, 1973-2006. (Archivo del artista).

La acción *Be a pop star. Do the same* de Monty Cansin realizada en un furgón de donación de sangre en 2003 dentro del marco de *Acción!Mad03* consistió en invitar al público a participar en una donación de sangre colectiva.



En el catálogo de *Mad03* se podía leer. “Sangre = Vida = Arte”. En esta obra se utilizan personas pero no, como sucede en el caso anteriormente mencionado de Santiago Sierra, cosificándolas sino convirtiéndolas en colaboradoras. Esto cambia sensiblemente el papel tradicional del público.

“Be a pop star. Do the same” de Monty Cansin, 2003. (Archivo de Acción!Mad).

El mismo sentido de no utilización de las personas como objeto tiene la serie de acciones recogidas en vídeo bajo el título de *Presentaciones* realizadas por Fernando Baena desde 2003. En este trabajo se establecen varias cadenas de presentaciones entre el autor y otras personas de manera que cada persona presentada debe presentar al artista a una nueva persona y así sucesivamente: la relación que se establece con los otros no es de contrato comercial de



empleador a empleado sino de intercambio, de una deseada suspensión de desigualdades, al menos durante la ejecución de la acción.

“Presentaciones” de Fernando Baena, 2003. (Archivo del artista).

d.3. El contexto

Al hablar de contexto nos referimos a los contextos espacio-temporal, histórico, socio-político y funcional. El arte de contexto, como indica su nombre, hace especial énfasis en la consideración de este como parte integral de la obra, que más que obra debería llamarse acontecimiento. Para Claramonte (2011), *resultó claro que no podíamos seguir separando las prácticas artísticas del pensamiento que las articulaba y las desplegaba, ni podíamos seguir considerando el contexto como un mero aderezo o complemento de orden sociológico: había que asumir que el contexto, en un sentido amplio, era parte constitutiva de la práctica artística y la experiencia estética. [...] En la última década del siglo XX, y aprovechando lo que de aprovechable hubiera en movimientos tan diversos como la Internacional Situacionista, los provos, el punk o la antiglobalización, se ha generado una red relativamente amplia de prácticas artísticas social y apolíticamente articuladas. Prácticas que se podrían caracterizar por el cuidado que ponen en la contextualización productiva y política de su trabajo y que, por ello mismo, suelen exceder el marco de la concepción, producción y distribución acotado para el arte en la alta cultura moderna. [...] Se trata, por tanto, de una extensión y una intensificación del proceso [...] de contextualizar, que conllevaba considerar las poéticas como un complemento susceptible de ser añadido a voluntad, sino como parte integral de las obras. Dicho proceso se agudiza ahora para proceder a considerar ya no solo las poéticas, sino los contextos mismos de articulación social y política como integrantes radicalmente pertinentes de las obras*³³⁵. Con la llamada a la contextualización productiva y política del trabajo artístico y con el nuevo marco de concepción, producción y distribución³³⁶ del mismo nos

³³⁵ CLARAMONTE, Jordi, (2011), op. cit., pp. 10 a 13.

³³⁶ CLARAMONTE, Jordi, (2011), op. cit., p. 16: “Asimismo se opta por procesos de distribución en esferas públicas menos segregadas socialmente que las del mundo del arte, y que pueden oscilar entre las pequeñas comunidades vecinales y los grandes medios de comunicación y de relaciones sociales y políticas, siendo este proceso de distribución y recepción no un mero residuo de la productividad artística, sino factor central para su comprensión y retroalimentación”.

encontramos ya de lleno en el campo del “artivismo”.

Veamos otros comentarios sobre el contexto realizados por artistas. Padín (2007) nos habla de las tendencias contextuales como un arte que *elimina las barreras de la obra con los espectadores y trata de interactuar con éstos involucrándose con la realidad y los problemas sociales. Por ello prefiere los espacios abiertos, adonde está la gente, fuera de los mercados, galerías y museos, poniendo el énfasis en lo vivencial, en lo experimentable*³³⁷. Oldenburg ya había apuntado que *el lugar donde la obra ocurre, el objeto grande, es parte del efecto, y por lo general el primero y más importante factor que determina los actos (los materiales a mano el segundo y los*

³³⁷ PADÍN, Clemente, (2007), *Arte conceptual y la performance*, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://performancelogia.blogspot.com/2007/02/arte-contextual-y-la-performance.html>: “El arte, al reflejar las relaciones sociales que le dan origen en tanto producto de comunicación, no puede dejar de reproducir esa misma realidad. No solo social o política, sino total. Es por ello que es tan difícil descontextualizar al arte de las demás áreas del hacer humano. Para estas tendencias ‘contextuales’, tanto el sentido social como el político son consubstanciales al arte. El arte se revela como forma sublimada de la conciencia social y, como tal, es un instrumento de conocimiento más, cuya función es auxiliar con su aprobación (o desaprobación) a esa misma sociedad, pudiendo convertirse, de acuerdo a las circunstancias, en instrumento de cambio y transformación o de consolidación y preservación (según se oponga o no). [...] El ‘arte que viene de la vida’ tardó un poco más en ser teorizado aunque, sin saberlo, muchos artistas ya lo estaban practicando desde los 50s. Nos referimos, sobre todo, al situacionismo de Guy Debord o al arte sociológico de Hervé Fisher (fundador de la Ecole Sociologique Interrogative) y a Fred Forest, entre otros. También nos podríamos referir al grueso de las obras performáticas realizadas en América Latina desde los 50s. hasta nuestros días. Fue un artista polaco, Jan Swidzinski (1923), artista multidisciplinario y teórico, quien en 1974 escribió por primera vez sobre arte contextual en tanto nueva estrategia del arte, documentando histórica y teóricamente las relaciones del arte con la sociedad, confirmando la importancia del ‘contexto’ y proponiendo una nueva manera de elaborar la práctica artística en relación a la realidad. [...] En el último capítulo de su libro, ‘L’art et son contexte: au fait, qu’est-ce que l’art?’, Swidzinski, habla sobre las performances y su concepción de acuerdo al arte contextual que pregona: “...Las tesis para el arte como arte contextual y las de las performances no se diferencian en nada. Lo que importa, es lo que ocurre y el contexto de eso que ocurre [...]. Cada vez, intento adaptar la forma del enunciado a la necesidad del público y su contexto. Mientras realizo una performance, trato de cooperar con el contexto utilizando lo que me ofrece y, al mismo tiempo, de influir en su forma por mi accionar. El tema de mi obra depende de los problemas de la hora –relacionados o no al arte- y del contexto en el que me toque actuar. Pueden ser la política o los problemas sociales más que los problemas de orden general y de otros, aún, que hablan de mis experiencias subjetivas que quisiera transmitir...”.

actores el tercero). Rauschenberg, de igual manera, dice: *la primera información que necesito es dónde se va a realizar y cuándo [...] que tiene mucho que ver con la forma que adopta, con las clases de actividad*³³⁸. Y J. M. Calleja explica que no repite sus acciones porque intenta adecuar la *performance* al lugar donde se encuentra, *recogiendo la esencia del espacio para realizar unos movimientos con unos elementos determinados en un momento concreto. [...] No es lo mismo realizar una performance en un depósito de aguas que a la orilla del mar o junto a un río. Todo es agua sí, pero los elementos de los que nos tendríamos que servir serían diferentes. El depósito de agua nos remonta a una idea social del agua y una estabilidad pero el río connota instantes diferentes, tiempo efímero y cambiante, y junto a la orilla del mar el oleaje le añadiría sonoridad especial a la escena y colores y luces diferentes. Y claro, tiene un significado diferente hacer esta performance con el agua en Senegal que en las cataratas del Niágara o en el centro de una ciudad como Berlín. Cada elemento, en un contexto determinado, tiene una significación diferente*³³⁹.

d.3.1. No contextualizadas

Si bien entre las características que definen al arte de acción se encuentra la atención al espacio donde esta tiene lugar, esta atención muchas veces se obvia asumiéndolo solamente en tanto que en algún lugar tridimensional tendrá que ocurrir la acción, pero desatendiendo las cualidades específicas tanto funcionales como históricas y, en todo caso, atendiendo solo a sus cualidades físicas.

La no contextualización puede ser intencionada, como en la vídeoacción *Rehearsal* (2007) de Anna Gimein, en la que el espacio es eliminado desarrollándose la acción sobre un fondo negro de manera que nada interfiera

³³⁸ GOLDSBERG, Roselee, (1979), op. cit., pp. 134 y136.

³³⁹ FARONA, Roberto, *Paradoja de la fugacidad eterna. El arte y su concepto. Entrevista a J. M. Calleja*, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://giroscopio.blog.com.es/>.

en la contemplación de los gestos repetidos de los abrazos entre las dos personas que aparecen en la imagen.



“Rehearsal” de Anna Gimein, 2007. (Archivo de la artista).

Es la misma estrategia empleada por Kaoru Katayama en su vídeo-acción *Conversação entre Tsubasa e Kátia* (2006). Las imágenes muestran las evoluciones de una pareja en un atípico baile de samba mediante el que profundiza en una cordialidad espontánea que rompe las fronteras culturales. La grabación se desarrolla en un espacio totalmente neutro para focalizar la atención en las relaciones que los protagonistas establecen al bailar: se han eliminado los signos más representativos de la puesta en escena de las escuelas

de samba, el espacio está oscuro, ellos van vestidos con ropas de calle y la bandera es transparente.



“Conversação entre Tsubasa e Kátia” de Kaoru Katayama, 2006. (Archivo de la artista).

Esther Ferrer, al describir su serie de acciones *Un espacio es para atravesarlo* dice: *Se trata como su nombre indica de atravesar un espacio cualquiera. Las variaciones son innumerables y todas válidas. Entre ellas: una persona atraviesa un espacio de derecha a izquierda vestida y luego lo vuelve a atravesar en el sentido contrario desnuda. Se puede hacer sola o en grupo*³⁴⁰. Lo que le interesa es el concepto y la acción de atravesar ese espacio en la misma dirección y en ambos sentidos. Para la artista no es relevante el



contexto, un espacio cualquiera le vale. En otros casos, como en *Performance en la inauguración de la calle Marcel Duchamp en París*, de 1995, es evidente que el contexto sí importa.

“Performance en la inauguración de la calle Marcel Duchamp en París” de Esther Ferrer, 1995. (Archivo de la artista).

d.3.2. Contextualizadas

Contextualizar espacialmente la acción no solo la sitúa en un espacio concreto sino que lleva aparejado un tiempo concreto. La acción sucede en un aquí y ahora no exclusivo del arte sino imbricado con el resto de los sucesos mundanos, lo que incide en una mayor proximidad con las acciones racionales con arreglo a fines políticos o sociales y un alejamiento de la autorreferencialidad artística.

Hilario Álvarez realizó su obra *Tres acciones para ti* en las calles de Madrid el día 17 de enero de 1998, festividad de San Antón, patrón de los animales. La acción consistió en acudir a la procesión de San Antón con una gallina

³⁴⁰ FERRER, Esther, (fecha de última consulta 20/03/12), www.arteleku.net/estherferrer.

muerta colgada del cuello y pasearse entre la representación de los poderes políticos, religiosos y policiales con la intención de cuestionar los valores que fundamentan el hecho social de nuestra relación con los animales. Refiriéndose a la acción de evidenciar el tiempo cronológico, dice el artista: *En general cuando hablamos del tiempo de las acciones nos referimos a su duración y tal vez a la velocidad/lentitud con que se desarrollan. Es decir, nos referimos al tempo. Una de mis preocupaciones al realizar una acción es evidenciar el tiempo, es decir, el día y el momento concreto de la cronología en que nos encontramos. De ahí que frecuentemente utilice relojes y más frecuentemente aún que pregunte a los asistentes que la hora marca su reloj. A veces lo subrayo aún más usando un despertador. Este discurso sobre el tiempo es siempre un discurso sobre el presente. Evidenciar el aquí y el ahora de la forma más completa posible siempre me parece una buena razón para hacer performances*³⁴¹. Otras muestras del interés de este autor por la contextualización temporal son sus acciones con agendas o la vídeo-acción *11 del 11 de 2011 a las 11 horas y 11 minutos*, consistente en una panorámica de la calle realizada según indica el título.



“Tres acciones para ti” de Hilario Álvarez, 1998. (Archivo del artista).

³⁴¹ ÁLVAREZ, Hilario, *Tres textos para ti*, en CORREA, Nieves (ed.), (1999), *Acciones*, Madrid, Cruce, p. 22.

La contextualización de la acción pone en conexión los campos de la *performance* y de la intervención. En algunos casos la contextualización no aporta elementos significativos de crítica social o política como en *Chorros*³⁴² (2004), realizada por Pedro Garhel en Chorros del Puerto de La Cruz, en la que, como en otras obras suyas anteriores, pretendía intervenir e interactuar



con los elementos urbanos de manera improvisada explorando las situaciones generadas en la relación con el entorno.

“Chorros” de Pedro Garhel, 2004. (Archivo del artista).

Quizás los haya en la intervención *No necesitamos nada* de Daniela Musicco y Jaime Vallauré que tuvo lugar un domingo por la mañana durante la celebración del segundo *FIARP*, en 1992, en la que los artistas aprovecharon la cercanía del Rastro para colocar un tenderete donde vendían e intercambiaban fotos de carnet.

En otros casos, la localización contextualizada sí aporta claras connotaciones sociales, como en *Arte en sitio*, ciclo de acciones realizado en la cárcel de

³⁴² GARHEL, Pedro, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.pedrogarhel.net/index_web.php?idw=14: “Proyecto especialmente concebido para ese entorno inusual conviviendo con el propio lugar donde están entablados los chorros en sus rincones, paredes y situaciones del exterior, conformando una obra poética. Este es un primer ciclo de performances que pretende intervenir e interactuar con estos elementos urbanos. La performance es un arte vivo; es una práctica rica en el propio proceso. Pedro Garhel pretende realizar un primer acercamiento que aspira utópicamente a dar otra dimensión de la frontera de lo estético. Poniendo en práctica la energía y el entusiasmo desde la base, situar el instante gozoso y la impronta de este arte, que se desarrolla improvisadamente, en cualquier espacio y en cualquier momento, explorando las situaciones que se generan espontáneamente entre el artista, el espacio arquitectónico y los ciudadanos que presencian y participan en la acción”.



Carabanchel de Madrid en 1994, que estuvo determinado por las características del centro penitenciario: vigilancia, reclusión, control espacial y temporal. Jaime Vallauré y Rafael Lamata, que estaban entre los artistas que participaron en el ciclo realizaron un vídeo titulado *Siete cuentos para la cárcel de Carabanchel* elaborado junto a un grupo de presos³⁴³.

“No necesitamos nada” de Daniela Musicco y Jaime Vallauré, 1992. (Archivo de los artistas).

O connotaciones políticas, como en la acción *Aislamiento* realizada por Isidro López Aparicio en los territorios liberados del Sahara Occidental en 2008 dentro del marco del evento *Artifariti* realizado en solidaridad con el pueblo saharauí. Esta acción que adquiere todo su sentido dentro de su contexto tuvo dos partes. La primera consistió en permanecer aislado durante toda una fría noche del desierto en un agujero realizado ex profeso. La segunda parte, complementaria, consistió en estar subido en una plataforma en altura durante varias horas. El atuendo era el apropiado.

³⁴³ VALLAURE, Jaime y LAMATA, Rafael, (2007), en BARROSO, Rubén (ed.), (2010), *Casos de estudio*, Sevilla, p. 71: “...estas historias, algunas escritas por los presos mismos y otras por autores reconocidos como pueden ser Cortázar o García Lorca, son leídas e interpretadas y reflexionan sobre la libertad, la vida, el porvenir y la suerte. El vídeo, que se presentó en la propia cárcel de Carabanchel, consigue que un pequeño grupo de presos que pertenecen al grupo de teatro de la prisión puedan escapar momentáneamente de sus preocupaciones y de un presente duro y sin concesiones. Estos testimonios se mezclan con cuentos populares o historias prestadas, que en este contexto se tornan contundentes vehículos expresivos al servicio de este peculiar grupo de intérpretes. Cada una de estas historias se construye mezclando imágenes del propio centro penitenciario con otras extraídas de anuncios, documentales, o de escenas interpretadas por los reclusos. Cada trabajo se presenta con un registro diferente, pero comparten una contundente voz en off que conduce y vertebra cada una de las diferentes narraciones, haciendo de cada una de ellas una aportación particular y distinta a las demás...”.



“Aislamiento” 2008 de Isidro López Aparicio. (Archivo del artista).



“Dos hombres malos” de Velvet and Crochet, 2008. (Archivo del artista).

Un proyecto contextualizado que, además, trata con coherencia las posibilidades actuales del medio tecnológico es el film-acción *Dos hombres malos*, una serie de acciones realizadas por Velvet and Crochet en 2008 en el desierto de Almería basándose en los tópicos de las películas del Oeste. Tanto la lejanía para el público del lugar donde se desarrollaban las acciones, como