

la discontinuidad y duración en el tiempo de su realización hicieron que, ya desde la ideación, la obra tomara la grabación como procedimiento y, lo que era novedoso, que su visionado se realizara exclusivamente a partir de envíos por Internet.

Otro film-acción, *La batalla de Madrid* (2011), realizado por Fernando Baena con Marianela León, evoca varios de los acontecimientos históricos sucedidos en 1936 en clave de acción artística y danza³⁴⁴. La obra superpone escenario y contexto al desarrollarse en los paisajes que ocupan hoy el momento espacio-temporal que en su día ocuparon los acontecimientos narrados. El comentario de esta obra nos permitirá recapitular sobre diferentes temas tratados hasta el momento en la presente investigación en su relación con las acciones contextualizadas.



"La Batalla de Madrid", Fernando Baena, 2011. (Archivo del artista).

La puesta en escena, por muy leve que sea (basta con determinar una localización), cuestiona el grado que ha de tener una acción para que no se diga de ella que espectaculariza. Al poner en conexión el arte de acción, el

³⁴⁴ Las acciones fueron realizadas para la cámara, no para ningún público presente, lo que implica una colaboración entre el actuante y el cámara - montador desde los primeros a los últimos momentos del proceso.

vídeo y la historia, esta obra trabaja con una serie de conceptos un tanto contradictorios y que parecen difícilmente mezclables. Es casi normativo que toda *performance* debe atender al tiempo, al espacio y a la presencia. También se suele decir que la *performance* trabaja con el presente en tiempo real, con lo cotidiano y que, dadas estas premisas, es un arte efímero. Por otro lado, con el vídeo se realiza una labor de registro. El espacio y el tiempo registrados de la acción, que aquí no son reales sino virtuales, pierden su carácter efímero en la permanencia de ese registro y en la posibilidad de su reproducción y revisionado. Y el montaje acaba por sustituir el tiempo real de la acción por el tiempo real de la vídeo-acción, a la vez un tiempo ficcional que lo sitúa en la dimensión simbólica de lo real. Para terminar de complicar el encaje de conceptos en esta obra, encontramos a la historia (que trabaja con la ausencia en oposición al arte de acción que lo hace con la presencia) y su cometido principal: influir en el presente tras releer y reconstruir, a través de huellas, documentos, registros y archivos, el tiempo pasado.

Intentaremos resolver estas aparentes contradicciones acudiendo a Paul Ricoeur (1995)³⁴⁵. Para este autor la diferencia fundamental entre el relato histórico y el de ficción es la pretensión de verdad del primero. Ya que la retórica gobierna la descripción del campo histórico, la pretensión de verdad del relato histórico queda matizada. Paralelamente, a pesar de la ausencia de pretensión de verdad en los relatos de ficción, aún cuando lo que en ellos se narra no se encuentra sujeto a exigencias de verdad, estos han de ser verosímiles. La ficción es reveladora y transformadora en relación con la práctica cotidiana, en relación con la realidad. La historia y la ficción son interdependientes y puede hablarse de la historización de la ficción y de la ficcionalización de la historia.

El uso de la representación es otro de los límites que pone en cuestión esta obra: ¿Hasta qué punto no es todo representación? Siguiendo otra vez a Ricoeur (2004)³⁴⁶, la identidad se expresa en términos de narración, se ha de

³⁴⁵ RICOEUR, Paul, (1995), *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI.

³⁴⁶ RICOEUR, Paul, (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.

entender como el hacer la narración de aquel a quien corresponde el discurso poético. De manera que nuestra propia identidad sería la narración que hacemos a través de la representación e interpretación de nosotros mismos y del mundo. La pretensión del arte de acción de no ser ficcional ni histórico, de atender solo a lo real y lo presente, deja de lado que la construcción de la identidad del propio sujeto creativo, del *quién*, lo que es y cómo responde a la circunstancia presente, requiere de una narrativa previa que lo conforma. La presencia actuante del *performer* conlleva historia y ficción. Solo desde ahí podríamos acordar que el accionista presentiza.

d.4. El espacio

El concepto de espacio es considerado de importancia fundamental para una comprensión del universo físico aunque haya continuos desacuerdos entre filósofos acerca de si es una entidad, una relación entre entidades, o parte de un marco conceptual. Muchas de estas cuestiones filosóficas surgieron en el siglo XVII, durante el desarrollo temprano de la mecánica clásica. Según Isaac Newton, el espacio era absoluto, en el sentido de que era permanente y existía independientemente de la materia³⁴⁷. En cambio, los filósofos naturalistas, como Gottfried Leibniz, pensaban que el espacio era una colección de relaciones entre objetos, dada por su distancia y dirección desde otro. En el siglo XVIII, Immanuel Kant describió el espacio y el tiempo como elementos de un marco sistemático que los seres humanos usan para estructurar sus experiencias³⁴⁸. Los físicos actuales consideran el espacio, junto al tiempo, como parte de un infinito continuo de cuatro dimensiones conocido como espacio-tiempo.

³⁴⁷ FRENCH and EBISON, *Classical Mechanics*, p. 1.

³⁴⁸ PÉREZ, David, (2011), *El tiempo que no(s) sucede*, en *En cuatro movimientos*, Vitoria, Artium, p. 49: “Las referencias al tiempo y al espacio poseen para Esther Ferrer una peculiar connotación (...) destinada, precisamente, a poder leer el espacio y el tiempo (...) como conocimiento surgido a posteriori y que, por ello mismo, posee un carácter contingente derivado de la experiencia”.

d.4.1. Localizaciones

Se puede considerar que el espacio de una acción es el entorno general, el lugar donde se desarrolla la experiencia (el estudio, la sala de arte, la calle, el barrio, la ciudad, la propia mente del accionista, etc). De ahí que, en principio, cualquier espacio pueda ser empleado para el desarrollo de una acción artística. Sánchez-Argilés (2010) nos dice que, *dado su origen cargado de crítica institucional³⁴⁹ y mercantilista, y las necesidades de exposición que su naturaleza demandaba, la instalación y la performance - en su origen obras efímeras y de “sitio específico”- no encontraron en el museo y la galería tradicional los lugares más idóneos para su presentación. Por el contrario, espacios domésticos, cafés, sótanos, fábricas, garajes, edificios abandonados, o la calle misma, se convertirían en improvisados lugares de arte alternativos donde acontecía lo nuevo y lo transgresor³⁵⁰*. Ese espíritu transgresor fue el que animó las acciones realizadas en 1991 en diferentes espacios próximos a las vías del tren de la recién remodelada estación de Atocha. En estos espacios que sugerían escenarios Pedro Garhel y los asistentes a su taller de *performances* realizaron la acción *Urbi et orbi* causando escándalo (quizás por los desnudos realizados ante un público desprevenido).

La utilización del espacio público tiene su antecedente más importante en el Situacionismo, que había dejado de lado el arte como producto para centrarse en un hacer cuyo objeto era relacionar el arte con la existencia. *El arte se define en los siguientes términos en un texto de 1958 firmado colectivamente por la Internacional Situacionista: “...como práctica de transformación de la vida cotidiana mediante la intervención en los espacios ciudadanos, de*

³⁴⁹ La relación entre el arte de acción, sobre todo en su vertiente de intervención, y la institución museística no es fácil. Puede observarse en un caso lleno de polémica como fue *De la acción directa como una de las Bellas Artes* que La Fiambrera organizó en 1999 en el MACBA de Barcelona.

³⁵⁰ SÁNCHEZ-ARGILÉS, Mónica, (2010), op. cit., n.º 1, pp. 18 y ss.

encuentro y comunicación”³⁵¹. Se concibe como *medio de “intervención” y de desalienación de las condiciones de vida y como vía de exaltación de la singularidad y de la multiplicidad del yo [...]*³⁵². Para Lebel (1966), *el principio de integración escena-auditorio, el primado de la creación artística sobre el examen racional, y la importancia concedida a lo circundante y al ambiente constituyen la especificidad del happening*. Por ello buscaba en el desvío estético de los espacios funcionales y en las condiciones de posibilidad de las situaciones de “comunicación colectiva” la eliminación de la distancia entre el arte y la vida, así como la activación de una pulsionalidad llamada a sacudir la atonía del orden social: *Tenemos el proyecto de actuar en una estación, en un estadio, un avión. Estar en otra parte [...]. El teatro con butacas, el almacén o la galería de arte han cesado de ser [...] lugares sagrados*³⁵³. Cercano a Lebel, el grupo Pánico también señalaba *la necesidad primaria del abandono del “edificio del teatro”*³⁵⁴.

Relacionada con las derivas situacionistas se encuentra la acción *Tres dibujos de Madrid* llevada a cabo por Perejaume en 2007 para un proyecto de la Facultad de Bellas Artes de Madrid de la que no queda registro gráfico³⁵⁵. El

³⁵¹ NAVARRO, L, (ed), (1999), *Internacional Situacionista. La realización del arte*, (1958), vol. I, Madrid, Literatura Gris, p. 23.

³⁵² CONDERANA, José Alberto, (2010), *Arte de acción crítico en el espacio público*, Madrid, Efímera, n.º 1, p. 22.

³⁵³ LEBEL, Jean Jacques, (1966), op. cit., pp. 58 y 60.

³⁵⁴ CONDERANA, José Alberto, op. cit., p. 24.

³⁵⁵ FERNÁNDEZ, Jaime, (2008), *¿Es posible salir andando de la ciudad de Madrid?*, Tribuna Complutense, Madrid, 11-11-2008, p. 10: “Perejaume es un artista que no se deja llevar por los ritmos cotidianos. De tal manera que cuando la profesora Tonia Raquejo, de la Facultad de Bellas Artes, le llamó en 2004 para que participará en un actividad en la Complutense, Perejaume le dijo que llamaría cuando se le ocurriese algo. Y lo hizo, pero tres años después, en 2007. Lo que se le ocurrió al artista fue una acción con dos vertientes: salir de la ciudad de Madrid caminando hacia el sur y al mismo tiempo llevar dibujos a cuevas. Perejaume ya había llevado obras de arte desde galerías o museos a lugares no previsibles. En estecaso el objetivo era llevar tres dibujos de la Facultad guardados en una pequeña maleta colgada en la espalda, pero todo iba a resultar más difícil de lo esperado. El primer impedimento lo puso el sistema de transporte. Raquejo recuerda que encargaron una maleta a una empresa especializada en este tipo de traslados, pero cuando la recibieron, el mismo día de la acción, en lugar de lo solicitado, les



Uno de los tres dibujos portados por Perejaume en su acción “Tres dibujos de Madrid” (Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid).

artista, cargando tres dibujos de pies realizados por estudiantes anónimos de la Facultad en el siglo XVIII salió de la Facultad de Bellas Artes, pasó junto al corazón de las obras de la M-30, caminó hasta llegar al campo y plantó el campamento donde pasó la noche antes de emprender el camino de vuelta. Perejaume nos dice: *Traté de ver los nexos que se dan entre la formación del artista y la de la ciudad como ser vivo. En la figuración hay una obligación de obedecer y en los desplazamientos por la ciudad también hay obediencia. Seguimos los caminos trazados por la academia urbana, ¿debería haber una academia alternativa?... La ciudad se entiende como un espacio defensivo en el que las rotondas se convierten en las nuevas murallas. ¿De quién nos defen-demos? Se da una aceptación extraña de esta invalidez anó-mala³⁵⁶.*

En este subgénero podemos encuadrar también acciones como la deriva del

mandaron una maleta con ruedas de las que se usan en los viajes aéreos. En la Facultad se encontró la solución en forma de carpeta a la que se le añadieron una especie de asas para que Perejaume pudiese llevar los tres pies dibujados al estilo clásico en su paseo por Madrid. Los dibujos, al pertenecer al patrimonio de la Universidad, no podían abandonar esta sin algún tipo de vigilancia, así que se contrató a un guardia de seguridad. Eso sí, el vigilante no fue capaz de seguir al grupo en su paseo por las afueras de la ciudad ya que la orientación por radio no era demasiado fácil al no haber carreteras, sino caminos, y en lugar de tiendas había vacas. Al final, el equipo de paseantes consiguió salir de la ciudad y llegar hasta la depuradora sur. Allí plantaron una tienda de campaña y el propio artista se responsabilizó de custodiar los tres dibujos”.

³⁵⁶ AGUILAR, Andrea, (2007), *Cómo son los pies de Madrid*, El País, Madrid, 17 - 03- 2007, http://elpais.com/diario/2007/04/17/madrid/1176809070_850215.html.

proyecto *Cunctatio*³⁵⁷ realizado por Rafael Sánchez-Mateos, Susana Velasco y otros por el extrarradio de Madrid en 2011; la *Guía sentimental*³⁵⁸ de Antonio Ruiz Montesinos, de 2011; las acciones *RGB* (2010), de Mario Gutiérrez Cru, en las que el artista mapeaba la ciudad siguiendo a una persona según el color de su ropa hasta que encontraba a otra con el mismo color con lo que abandonaba el seguimiento de la primera para seguir a la segunda, etc.; las guías de *Turismo raro*³⁵⁹ (2009-2010), de Iñaki Larrimbe y el colectivo Unofficial Tourism para *Madrid Abierto; Peregrinación M30* (2009), circunvalación de Madrid realizada por el grupo El Gato con Moscas; las guías, paseos, derivas y visitas realizadas por LaHostiaFineArts en su obra *Explorando Usera*³⁶⁰ (2008), realizada dentro del marco de *Madrid Abierto*; o, *Love Story* (2001), del colectivo Turismo Táctico, cuya acción transcurre durante dos horas por lugares singulares como restaurantes, tiendas de comestibles, locutorios y otros espacios emblemáticos del barrio del Rabal de Barcelona y en la que por medio de un teléfono móvil, podían visualizarse y escucharse vía Internet las imágenes y el sonido de la acción.

También en un ámbito de resonancias situacionistas podríamos incluir otras acciones del grupo El Gato con Moscas como *Botellón de leche* (2010), *Conflict* (2009), donde se fingía una pelea a la puerta de la tienda de ropa “Conflict”, o *Desnudos* (2008), que consistió en pagar a prostitutas de la Casa de Campo para que dibujaran a varios miembros del grupo que posaron desnudos con lo que los papeles de artista y modelo quedaron invertidos.

³⁵⁷ <http://cunctatio.wordpress.com/>, (fecha de última consulta 19-5-2012).

³⁵⁸ http://guiasentimental.es/que-es-guia_sentimental/, (fecha de última consulta 19-5-2012).

³⁵⁹ <http://madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2009/inaki-larrimbe.html>, (fecha de última consulta 19-5-2012).

³⁶⁰ <http://madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2008/lahostiafineartslhfa.html>, (fecha de última consulta 19-5-2012).



“Desnudos” de El gato con moscas, 2008. (Archivo de los artistas).

Otra artista que ha trabajado con el espacio público desde una perspectiva situacionista es Itziar Okariz con obras como *Mear en espacios públicos y*

privados (2000) o *Trepando edificios* (2003), acción que realizaba por mediación de una escaladora profesional y que pretendía subvertir a forma de uso de la ciudad³⁶¹.



“Trepando edificios” de Itziar Okariz, 2003. (Archivo de la artista).

³⁶¹ BARROSO, Rubén, op. cit., p. 58: “Okariz, Itziar”: “...Me interesaba subvertir una forma de uso y de tránsito en la ciudad. Con ello pretendía mostrar como la ciudad se construye con cada gesto que vas haciendo: con la circulación, con los individuos, con los coches, con los semáforos, con toda la subjetividad que estos artefactos conforman”.

La obra *Malas posturas*³⁶² (2010) de Fernando Baena y Marianela León tiene cierta relación con estas obras de Itziar Okariz pero la intención es más irónica. En las acciones, recogidas en formato vídeo, Marianela León bailaba con edificios públicos como el Senado, la Bolsa, el Palacio Real..., pero algo debía haber en su actitud y posturas para que las fuerzas de orden público interrumpieran reiteradamente su trabajo.



“Malas posturas” de Fernando Baena y Marianela León, 2010. (Archivo de los artistas).

Para Rodrigo Alonso, *la intervención urbana es netamente política, en tanto se perpetra en el seno de la vida ciudadana. La mera ocupación o actuación en el espacio público, establece una tensión entre este y quienes, conmoviendo los órdenes implícitos de la estructura social se apropian de la ciudad, transformándola en el escenario de sus proposiciones particulares*³⁶³.

³⁶² <http://www.fernandobaena.com/videos/malas-posturas.html>, (fecha de última consulta 20/03/12).

³⁶³ ALONSO, Rodrigo, La ciudad escenario, (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/ciudad_escenario.pdf:

Podemos mencionar el recurso al “top manta” en obras de Josechu Dávila, Julio Jara, Fernando del Cubo, o Jordi Mitjà. De este último es la obra *Ocupación con tianguis vacíos* (2004) realizada por durante varios días en las calles del Centro histórico de Mexico DF, donde está prohibida la venta ambulante. La obra consistía en ocupar con mantas vacías de mercancía diferentes puntos de la vía pública, y propiciar una situación crítica que cuestionara la persecución sistemática de los manteros y su expulsión a espacios menos turísticos. Los ambulantes reconocieron en la acción una forma de protesta. La policía no pudo sancionar al autor.



“Ocupación con tianguis vacíos” de Jordi Mitjà, 2004. (Archivo del artista).

Este conflicto entre lo público y lo privado suele proyectarse hacia una reflexión sobre sus engañosos límites, uno de los ejes semánticos más comunes en este tipo de intervención. La acción *Picnic* (2005) del grupo LaHostiaFineArts se realizó en clara respuesta a la recién implantada ley antibotellón. La acción se desarrolló sin que la policía lo impidiera, a pesar de la música, del alcohol ingerido y de lo céntrico del emplazamiento (Plaza de Cibeles), tal vez porque el grupo tuvo buen cuidado de pedir a los asistentes al acto comparecer vestidos elegantemente. Quedó evidente con esta acción que los límites entre lo público y lo privado y las prohibiciones varían según para quién.

También sobre estos límites trabaja la acción *SoundMan* de Pelayo Varela realizada por primera vez en el espacio Astragal de Gijón en 2001. Para ella el artista creó una especie de casco con dos esferas superpuestas que incluían



dos altavoces y, provisto de ese raro dispositivo, se “instaló” en distintos lugares de la ciudad de Gijón donde emitía canciones que, para él, guardan cierta relación contextual³⁶⁴.

“Soundman” de Pelayo Varela, 2006. (Archivo del artista).

Un caso particular de utilización pacífica del espacio público son las *Revistas Caminadas*³⁶⁵ que vienen celebrándose desde 1997 en el entorno urbano de

³⁶⁴ CASTRO FLÓREZ, Fernando, (2001), *Last video clip. Unas mediataciones en torno a la obra de Pelayo Varela*, (texto no publicado): “En SoundMan (2001) Pelayo Varela vuelve a fijar subjetivamente la pasión por la música que es, ciertamente, un elemento de cohesión civilizatoria. Este artista ha creado una especie de casco con dos esferas superpuestas dentro de las que ha instalado dos altavoces y, provisto de ese raro dispositivo, se ‘instala’ en distintos lugares de la ciudad de Gijón donde emite canciones que, para él, guardan cierta relación contextual. ‘Frente a lo usual -declaraba Pelayo Varela- que es llevar un ‘walkman’ y aislarse, proyectar la música hacia el interior, yo intento invertir esa relación de la música y la tecnología proyectándola hacia fuera’. Con una lucidez extraordinaria, este creador mezcla lo performativo (eso sí desde su proverbial inmovilidad) con la intervención (efímera) en espacios públicos y, finalmente, la sedimentación videográfica del proceso de trabajo. [...] En algunos casos hay un tono que me atrevo a calificar como paisajístico, en otros domina la abstracción, incluso el contraste extremo entre el sonido y el emplazamiento. La situación es rarísima y, sin embargo, los transeúntes no le conceden mucha importancia, como si eso fuera algo común [...]. Es una experiencia de contexto, de disociación, de dislocaciones. Pelayo Varela, como he indicado, permanece estático, aunque, como comprobamos en el video, cambia constantemente de emplazamiento, es la encarnación de lo que Virilio llama vehículo audiovisual [...] Frente al totalitarismo globalizante de MTV (una música para todo el mundo), Pelayo Varela plantea una territorialidad sonora diferente...”.

³⁶⁵ Hay muy poca documentación sobre las *Revistas Caminadas* pues una de sus características iniciales era que voluntariamente no se documentaba lo que ocurría. Ese condición ha ido desapareciendo y de las últimas que se han realizado sí hay documentación gráfica y en vídeo.

las calles de Madrid, y después en otras ciudades. Los iniciadores fueron Rafael Lamata y Miguel Nava a partir de la idea de las *Revistas Parladas* que se celebraban en Barcelona. En una *Revista Caminada* cabe cualquier tipo de arte de acción, pero lo que las diferencia de cualquier otra sesión de *performances* o festival es su carácter ambulante. Normalmente se busca un barrio o zona diferenciada. Las *Revistas Caminadas* suelen ser relajadas en su transcurrir y es casi más interesante el tiempo que pasamos caminando entre acción y acción que las propias acciones. Aunque las acciones suceden en el espacio público, la mayoría no suelen estar contextualizadas. Un caso un poco diferente se dio en la Revista Caminada desarrollada dentro del proyecto *Explorando Usera* (2008) de LaHostiaFineArts, dirigida en esa ocasión por Rafael Lamata y Fernando Baena porque, dado el tema de la convocatoria, algunos de los trabajos que en ella se realizaron sí estuvo contextualizado con mucha precisión.

Para Rodrigo Alonso, en su artículo *La ciudad escenario*, en las acciones realizadas en espacio público es necesario afinar mucho los aspectos comunicativos pues desprovistos de la red de contención institucional, suelen oscilar entre la productividad estética y el fracaso semántico más absoluto. La negación del marco institucional interpretativo determina la necesidad de construir un entorno de meta-comunicación que califique la intervención o la acción, en vistas a evitar su completa asimilación en el contexto³⁶⁶.

³⁶⁶ ALONSO, Rodrigo, op. cit. (fecha de última consulta 20/03/12), http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/ciudad_escenario.pdf: “La irrupción de la obra en el espacio público apela de manera insistente al transeúnte transformado en espectador casual. Esto determina la necesidad de optimizar sus aspectos comunicativos, ya que de éstos depende el grado de participación que se obtendrá de esta audiencia eventual. El énfasis en los aspectos comunicativos no implica necesariamente una adaptación de la obra a los lenguajes o códigos populares (lo que la traduciría al formato divulgativo de los mass media). Se trata, más bien, de resaltar cierta voluntad comunicativa subyacente en la propuesta original sin descuidar su productividad estética y su conflicto con el entorno. Los planteos diseñados verdaderamente para el espacio público dependen de un equilibrio muy sutil y precario entre los postulados estéticos y el recurso a lenguajes de significación social, lo que los enfrenta a un alto nivel de riesgo y exposición. Desprovistos de la red de contención institucional, oscilan entre la productividad estética y el fracaso semántico más absoluto, señalando el carácter fundante del



Así, por ejemplo, la campaña *Antitriball* del grupo de *Agit Pro* del Patio Maravillas con la colaboración de Todo por la Praxis realizada en 2010 como forma de protesta por la gentrificación y especulación emprendida en torno a la calle Ballesta contemplaba la *web*: <http://antitriball.wordpress.com/>, la realización y colocación de un cartel a modo de *fake* que sustituyera al mapa dedicado a Triball por otro que incluyera a todo el Barrio Universidad don-

Uno de los carteles de la campaña “Antitriball” coordinada por Todo por la Praxis, 2010. (Archivo de los artistas).

contexto concreto en la configuración de su interpretación y de su sentido final. Cuando estas condiciones no se cumplen, las obras apenas pueden liberarse de las determinaciones discursivas del circuito artístico. Es por esto que frecuentemente, incluso en los espacios más alternativos, muchas de ellas no logran franquear el marco institucional. Transplantadas fuera del circuito artístico son tan herméticas como dentro de este, con lo cual su confrontación con el entorno social carece de todo sentido y su relación con el habitante urbano se establece en los términos de una indiferencia total. La negación del marco institucional interpretativo determina la necesidad de construir un entorno de meta-comunicación que califique la intervención o la acción, en vistas a evitar su completa asimilación en el contexto con la consiguiente pérdida de su eficacia conceptual, estética o reflexiva. Estos aspectos meta-comunicativos son difíciles de generar, lo que muchas veces pone en peligro el destino y los objetivos de estas intervenciones. [...] Este conflicto suele proyectarse hacia una reflexión sobre los lábiles límites entre lo público y lo privado, uno de los ejes semánticos más comunes en este tipo de intervención. Sin embargo, las implicancias de estos actos exceden ampliamente ese aspecto evidente. Como teatro de fuerzas sociales, políticas, culturales y económicas, la ciudad constituye un campo de negociación de representaciones, roles e identidades en el que se ponen de manifiesto –por momentos, en formas muy crudas– las discrepancias e incomplementariedades de amplios sectores de la sociedad. En su entramado profundo, la ciudad alberga luchas de poder, sistemas de diferenciación y discriminación social, zonas de visibilidad y de exclusión espacial, conflictos entre el patrimonio público y la propiedad privada, dispositivos de coerción y aparatos de opresión, normas de convivencia comunitaria, sub-grupos que minan la identidad colectiva con sus identidades particulares. Aún cuando una obra se oriente solo a un sector de este complejo y problemático tejido, lo cierto es que la totalidad conforma el contexto semántico del que finalmente emanará su sentido”.

de se destacaron los puntos vinculados con la actividad comercial del barrio y su diversidad, y un concurso de carteles a través de Internet. De esta manera al menos la comunidad artística quedaba informada y los nuevos carteles no se perdían totalmente entre el resto de carteles comerciales.

Peréa (2011) ejemplifica los diferentes modos de interrelación que se establecen entre espacio, tiempo y acción en el espacio público actual. Esta autora fija su punto de partida en *el concepto de lugar antropológico entendido como espacio de identidad, relacional e histórico, que puede establecerse a través de tres formas geométricas básicas que se traducen, a su vez, en las fórmulas espaciales de itinerarios, encrucijadas y centros. En un itinerario lo principal es la idea de recorrido como acción que se despliega en el tiempo y en el espacio, son trayectos que implican traslados, desplazamientos y tránsitos [...] En un itinerario las diversas fases de una performance: reunión- representación-dispersión, se verifican tanto bajo la forma de procesiones como de erupciones [...] Cuando una performance pública se realiza en un lugar fijo puede estructurarse como una encrucijada o como un centro. Si la forma del itinerario provoca cierto distanciamiento con el espectador al que obliga a tomar una decisión -seguir un trayecto o no seguirlo-, las encrucijadas y los centros permiten una relación más directa con los espectadores. Las encrucijadas nos hablan de hibridaciones, combinaciones y entrecruzamientos, puntos de contacto entre el artista, el entorno y la gente, que permiten que los artistas se ubiquen en los intersticios, en los pliegues entre el arte y la vida cotidiana; lugares propicios para el encuentro y la participación activa de los espectadores. Las encrucijadas son un espacio complejo, que requiere de un tipo de planteamiento abierto puesto que el artista se incorpora a la dinámica del lugar, irrumpe en este espacio modificando su forma cotidiana. Una performance utiliza el espacio público como centro, cuando en la obra el espacio propio de la performance y el espacio de la expectación aparecen claramente diferenciados [...] En el caso de las performances, estas fronteras serían los límites que el artista establece con relación a los espectadores. Se trata de la utilización de un espacio con límites que*

Dice Perea que cuando un artista selecciona una encrucijada debe resolver un espacio complejo e inestable, puesto que la *performance* interfiere en el espacio cotidiano, modificándolo aunque solo sea por un breve lapso de tiempo: *...las encrucijadas requieren de la elaboración de una propuesta en la que la participación activa y voluntaria de los espectadores sea entendida como fundamental. Al igual que en los centros, es preciso que el performer logre sostener la atención del espectador, seducirlo para que permanezca a lo largo de toda la propuesta.*

Atendiendo al espacio donde se desarrolla la acción, independientemente de cómo se encuentre construido y de sus fórmulas espaciales, podemos hablar de acciones que se desarrollan en una sola localización o en varias. La mayoría de ellas se realizan en un solo lugar. El primer antecedente de localización simultánea de la acción en espacios diferentes puede ser la obra *Simultaneidad* de Marinetti, 1915, en la que dos espacios diferentes eran ocupados por intérpretes al mismo tiempo. Durante la mayor parte de la obra, las diversas acciones tenían lugar en mundos separados, totalmente ignorantes el uno del otro. Esto ya ocurría también relativamente en los *Conciertos de Black Mountain* de Cage y en el *happening* inaugural de Allan Kaprow o en los conciertos fluxus.

Para realizar una acción en varias localizaciones es necesario recurrir a una ruptura de la unidad de la *performance* de manera que esta se desarrolle a través de varias acciones situadas en espacios diferentes, como en los casos señalados anteriormente; a medios tecnológicos que hagan presente virtualmente en una localización lo que está sucediendo en otra; a varios actores o ayudantes en los que delegar alguna de las localizaciones; o, a modificar el concepto de espacio. Esto último es lo que hace Nieves Correa con *Bolsa-de-Aire(s)*, en 2003. La obra es *una estructura abierta que se configura como una sucesión de pequeñas acciones encadenadas que pivotan sobre ciertas “bolsas-clave”, no siempre las mismas, alrededor de las cuales se arraciman las demás. “Bolsa-de-Aire(s)” sucede a la vez en dos espacios diferentes. En un “espacio confinado, privado e íntimo y que es básicamente mío: el interior/exterior de una determinada cantidad de bolsas de papel; y*

en un “espacio amplio y público, el espacio del espectador, y que puede ser una sala, un auditorio, un pasillo...”³⁶⁸. Vemos, pues, que para Nieves Correa en esta obra el espacio común se desdobra en el espacio propio y el espacio de los otros.

A Narea (2004), las bolsas tapando la cabeza le despiertan *una asociación con la niñez, con la etapa del juego simbólico, cuando el niño aprende los conceptos de tiempo y espacio haciendo desaparecer y aparecer objetos. Algo de añoranza de una etapa infantil previa a estos descubrimientos hay en esa pretensión de Nieves Correa de que tapándose la cabeza se aísla en un mundo propio, privado e íntimo*³⁶⁹. Pero como los espectadores compartían con la artista un espacio público común, esa simultaneidad de espacios solo está en la mente del artista. Podríamos decir, por tanto, que para el receptor, realmente no se trata de una acción en dos espacios sino de una acción con dos aspectos, uno de acción de pensamiento y otro de acción de obra, al



primero de los cuales solo tiene acceso por su reflejo en el segundo. Por otro lado, esta *performance* se desarrollaba en dos partes consecutivas. La primera en Montevideo donde tuvieron lugar pequeñas acciones consistentes en taparse la cabeza con la bolsa y repentinamente hacer un gesto rápido y dramático que mantenía durante unos segundos. Cada bolsa con su texto o imagen impreso más el gesto

“Bolsa-de-Aire(s)” de Nieves Correa, 2003 (Archivo Aire).

³⁶⁸ CORREA, Nieves, (2004), *Performances de cámara*, Madrid, p. 30.

³⁶⁹ NAREA, Ximena, (2004), *Bolsa-de-Aire(s), fragmentos de una historia personal*, en CORREA, Nieves, (2004), *Performances de cámara*, Madrid, pp. 10 y ss.

componían un capítulo. Se sucedieron varios capítulos poniéndose y quitándose varias bolsas. La segunda, en Buenos Aires, donde la artista se introducía dentro de una gran bolsa que contenía las bolsas más pequeñas y se arrastraba hasta salir de la sala.

d.4.2. La demarcación del espacio.

Para Ferrando (2010), *mirar una performance es mirar un espacio, una superficie, un territorio. Mirar una performance es introducirse con los ojos, con los oídos, con todo el cuerpo, en el interior de ese espacio. Sentirlo como propio. Mirar una performance es recorrer una distancia; construir una trayectoria; percibir un desplazamiento en una determinada área, escogida y tratada por el performer, que determina nuestro modo de ver, de percibir o de observar el acontecimiento. Señalar un espacio no es solo marcar el lugar donde se va a desarrollar la acción. No se trata tan solo de decir dónde, sino sobre todo de decir qué. El espacio no es pues un elemento al servicio de la performance, es la propia performance*³⁷⁰. En *De mi proceso de creación de performances*, el mismo autor dice que el accionista escoge el espacio entre muy diversas opciones y debería ser como una prolongación del cuerpo que interviene. Para Ferrando, el espacio puede quedar definido por los movimientos del accionista, por la iluminación o por la colocación de los objetos. Se puede elegir un lugar fijo, concreto, donde se ha de desarrollar toda la acción o varios lugares distintos relacionados entre sí³⁷¹. Añadiremos por nuestra parte que el espacio puede quedar demarcado además por la presencia de una atmósfera creada a partir de las características físicas y

³⁷⁰ FERRANDO, Bartolomé (2010), *Sobre la performance*, en BARROSO, Rubén (ed.), *Una década de performance en Sevilla (2001-2010)*, Sevilla, Contenedores, p. 14.

³⁷¹ FERRANDO, Bartolomé, (fecha de última consulta 19/03/12), *De mi proceso de creación de performances*, <http://www.ebent.org/textes/ferrando.htm>: “Y este espacio ya determinado no sería solo un lugar en donde el performer se desplaza y ocupa sucesivamente, sino que debía ser sentido como materia, como cuerpo, equivalente al cuerpo del performer que allí interviene... Haré mención también de la posibilidad de intervención en un espacio situado en el interior de otro ...”.

sígnicas (denotativas y connotativas) de las propias cosas, a partir de olores, y sonoridades, o por de la creación *ex profeso* de un escenario.

Pere Noguera suele trabajar en espacios demarcados por la situación de los objetos: *Es a partir del objeto cotidiano y de consumo como Pere Noguera construye y articula muchas de sus instalaciones. En algunos casos estas constarán de objetos previamente recubiertos de barro, y por tanto transformado y ocultos entre los que el autor intervendrá desvelándolos y*



*haciéndolos reaparecer rociándolos con agua; en otros ocupará y se apropiará de un espacio mediante el uso de objetos comunes desgastados, construyendo así una instalación con ellos e interviniendo en su interior*³⁷².

“Autocultivo” de Pere Noguera, 2006.
(Archivo del artista).

En su obra *En el interior* realizada en el IVAM de Valencia en 2002,



Bartolomé Ferrando disponía la escena de manera que las cosas empleadas eran al mismo tiempo el escenario. Este estaba delimitado por un círculo de cristales en el suelo. Su interior estaba cubierto de una materia pulverulenta donde se marcaban

“En el interior” de Bartolomé Ferrando, 2002.
(Archivo del artista).

sus pisadas. En coherencia con este marco, la acción estaba diseñada para que el *performer* girara en círculo sobre los cristales rompiéndolos al pisar sobre

³⁷² FERRANDO, Bartolomé, (2009), op. cit., p. 27.

unas vísceras previamente extraídas de un globo terráqueo y arrojada sobre ellos. El empleo de la iluminación también era importante: un foco iba siguiendo sobre el suelo el desplazamiento orbital del *performer*.

En el caso de la obra *Introspección / Extrospección*, realizada en 2010 por Katarina Daucik en El Carrmato, Madrid, la artista utilizaba una escalera de mano. Este objeto se convertía en el propio escenario de su acción. Siguiendo las palabras de J. Larrea mencionadas por la propia artista: “...si en alguna parte somos, el tiempo no tiene realidad sino como respiración del espacio. El antes y el después son simples perspectivas parciales”, esta trabajó sobre la relación entre el tiempo y el espacio que es proporcional a la relación entre el cuerpo y el objeto (a su configuración en el contexto de con-posición mutua). La idea está plasmada en dos sentidos: 1) las direcciones: la horizontal y la vertical en la posición del objeto, una escalera; y 2) el posicionamiento del cuerpo en la conexión con el objeto: arriba-abajo (en la posición vertical de la escalera) y encima-debajo (en la posición horizontal de la escalera). La acción concluye en la posición paralela entre el cuerpo



y el objeto que postula la hipótesis: Si el tiempo y espacio están situados en unas paralelas, el punto de encuentro es el infinito³⁷³.

“Introversión-Extroversión” de Katarina Daucik, 2010. (Archivo de la artista).

³⁷³ Comunicación de la artista (2-7-2012).