

El espacio de la acción también puede ser definido por los movimientos del accionista. Así ocurre en los *Recorridos* de Esther Ferrer. Por ejemplo, en la obra *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles* realizada en Düsseldorf en 1995, la artista situaba cuatro letras (A, B, C, D) e intentaba agotar todas las posibilidades de recorridos en línea recta entre ellas. En otras acciones como en *Se hace camino al andar*, realizada en el IVAM en 2003, recorre un espacio “siguiendo” una cinta aislante blanca que va desenrollando a base de pisar sobre ella según camina. De esta manera fabrica el espacio de la *performance* simultáneamente a la ejecución de esta.

Otro ejemplo de espacio definido por el movimiento nos lo proporciona la acción *Carrera* de Nacho Criado (2006), de la que tenemos registro fotográfico. El artista corre en un espacio en ruinas entre pilares generando un recorrido aleatorio. Las imágenes muestran superposiciones del artista en diferentes momentos resultando en una metáfora de la fugacidad de la vida.



*“Carrera” de Nacho Criado, 2006. (Archivo del artista).*

En *Correr* (2000), realizada por Rubén Ramos Balsa en el CEGAC, el artista, portando unos cascos que le permitían oír en directo le sonido de la sala de arte, corrió por todo Santiago hasta que, llegada la hora de su acción, entró en la sala para recoger una bolsa con su ropa y marcharse. El movimiento puede ser realizado a intervalos cuya medida puede ser el propio cuerpo humano. Así ocurría en la obra *s/t* (2002), que Ramos Balsa realizó también en el

CEGAC. Tomando la distancia desde sus pies a su boca, pretendía crear una estructura temporal de intervalos regulares divididos por vasos de cristal: *Con estos vasos formaba una línea de acción por la cual me movía transportando*



*agua en mi boca y depositándola de vaso en vaso. Durante este proceso, el líquido transportado se iba transformando en mi propia saliva*<sup>374</sup>.

***“S/T” de Rubén Ramos Balsa, 2002. (Archivo del artista).***

En la obra *El abrazo* (2010), realizada por Nieves Correa en el Centro Sierra, también el cuerpo humano sirve de unidad de medida. La artista midió un



edificio a base de abrazos mientras contaba hasta 56, el número de ellos que fueron necesarios para recorrer el interior y el exterior del edificio.

***“El abrazo” de Nieves Correa, 2010. (Archivo Centro Sierra)***

La obra *El roce hace el cariño*<sup>375</sup> de Fernando Baena, realizada en Matadero Madrid dentro del marco de *Acción!09Mad*, puede ejemplificar la definición

---

<sup>374</sup> [http://www.rubenramosbalsa.com/index\\_doc.php?d=obra/performance/mar](http://www.rubenramosbalsa.com/index_doc.php?d=obra/performance/mar), (fecha de última consulta 21-8-2012).

<sup>375</sup> <http://www.fernandobaena.com/performances/roce.html>, (fecha de última consulta 15-4-2012).

del espacio por el movimiento del *performer*, la situación de los objetos y la relación de ambos con el público. La acción comenzaba con el lanzamiento de una gran cantidad de palos que eran alternativamente dirigidos a las cuatro direcciones horizontales delimitando así el espacio de la acción y colocando automáticamente al público en su lugar ante el temor de ser golpeados. Posteriormente, el *performer* con una venda en los ojos y armado con uno de los palos se dedicó a repartir golpes: el público se alejaba y se acercaba siguiendo el juego. Finalmente, abandonado el palo y aún con los ojos tapados, como en un juego de la gallina ciega, buscaba a los espectadores para anunciarles al oído que la acción había terminado.



*"El roce hace el cariño" de Fernando Baena, 2009, (Archivo del artista).*

Giseppe Domínguez dice de su acción Des-plaza-miento (2011) realizada en De fijo a móvil: *Llevaré a cabo el desplazamiento de un punto A a un punto B de diversas materias (en distintos estados de la misma, ya sean sólidas, líquidas o gaseosas) que conforman el espacio, que no es independiente de la materia. El tiempo que se tarda en realizar el mencionado desplazamiento es inversamente proporcional a la velocidad que invierto en realizarlo*<sup>376</sup>.

---

<sup>376</sup> <http://www.giseppe.net/frames.html>, (fecha de última consulta 10/12/12).

También en la acción *Intervalos variables*, realizada por Ana Gesto en Matadero Madrid para *Acción!Mad11*, la posición de los objetos y el movimiento de la artista creaban un espacio. Se trataba de reflexionar *sobre transiciones, distancias y tiempos entre lugares. Con el título musical matemático y ollas usadas de esmalte funcionando como cajas de resonancia, se exploran variantes, de la misma acción a un mismo material. Búsqueda de orden y armonía, en el mismo proceso de la acción, para intentar convertir un objeto cotidiano en instrumento musical [...]*<sup>377</sup>. Las ollas a las que se refiere, muy pesadas por estar cargadas de piedras, fueron arrastradas mediante cuerdas desde su ubicación central donde formaban un círculo con intervalos, hasta el otro extremo de la sala en un movimiento rectilíneo.



*“Intervalos variables” de Ana Gesto, 2011. (Archivo propio).*

Otra manera de demarcar el espacio de la acción es la creación de un escenario, como en la obra *Hucha* de Ignacio Nacho presentada en *eBent05*. El escenario puede ser una escultura, en este caso una caja metálica de apenas un metro cúbico que oculta una habitación donde el artista se exhibe al espectador.

---

<sup>377</sup> GESTO, Ana, (2011), (fecha de última consulta 19/03/12), <http://www.accionmad.org/2011/accion/accion.htm>.

En 1999 se realizaron una serie de acciones en el proyecto *Window 99*, en el estudio de Rafael Suárez. La premisa que se daba a los artistas era que la obra debía ser realizada para ser observada por los espectadores desde lejos, desde el exterior del edificio, de manera que la ventana en un segundo piso se convirtiera en un especie de escaparate-escenario de la acción. También tenía como escenario una ventana (del estudio de Jordi Benito) la obra *Teatri de Àngels Ribè* realizada en 1993. Pero pueden bastar unas líneas discontinuas para construir un escenario en una porción de calle como hizo Joaquín Ivars en su obra *Mi silencio y mi espacio son tuyos. Cógelos*, realizada por primera vez en 1994 en Broadway (Nueva York) y repetida hasta en cuatro ocasiones en diferentes espacios.<sup>378</sup>



*“Hucha” de Ignacio Nacho, 2005. (Archivo de eBent).*



*“Mi espacio y mi tiempo”, de Joaquín Ivars, 1995 (Archivo del artista).*

---

<sup>378</sup> <http://www.interaccioneselectores.org/?p=311>, (fecha de última consulta 19/03/12): “elijo un lugar y en el suelo, mediante segmentos de cinta adhesiva negra, realizo una acotación de un rectángulo. Una vez acotado el espacio con un segmento del mismo tipo cubro mi boca. Sin salir de este espacio abro la carpeta y la sujeto a una boca de agua de las instalaciones municipales. En esta carpeta, una vez abierta, se puede leer: *MY SILENCE AND MY SPACE ARE YOURS. TAKE IT!*. Después saco del bolsillo de mi gabardina un paquete de octavillas y comienzo a repartirlas entre los viandantes. Estas octavillas están en blanco por ambas caras a excepción de un perfil de segmentos negros que la enmarcan de modo semejante al rectángulo del suelo. Hay gentes que me interrogan acerca de la acción y yo no puedo o no quiero contestarles. Otros me evitan. Otros se marchan mascullando frases ininteligibles. Otros ríen y vienen desde lejos para obtener un papel. Alguno se para y me hace algunas fotografías. Comienza a llover, termina la acción”.

También para su acción *El nido* (1993), Pepe Espaliú construyó su propio escenario contextualizando la acción en un parque. Vivió durante ocho días sobre una plataforma octogonal instalada sobre la copa de un árbol. El artista se desprendió de las ocho prendas de ropa que llevaba puestas, una prenda cada día, hasta que se quedó desnudo. Finalmente, sobre la tarima, con su ropa, construyó un nido y el último día estampó unas cuantas veces, sobre



un rollo de papel, la frase “*AIDS is around*”. Como señaló Espaliú, citado por Juan Vicente Aliaga, la obra está concebida *a modo de espacio pictórico, es decir, como una pintura de paisaje cuyos componentes no eran únicamente formas y colores, dispuestos al azar, sino, la puesta en práctica de una performance en torno al movimiento y la circularidad*<sup>379</sup>.

**“El nido” de Pepe Espaliú, 1993. (Archivo del artista).**



Existen otras obras en las que el escenario es tema y contexto. Así ocurre en *Desplaçaments d’Impermanencia* (1995) de Tere Recarens, realizada en el Centre d’Art Contemporani de

**“Mater et marketing” de Manuel Macías, 1992. (archivo FIARP).**

---

<sup>379</sup> ALIAGA, Vicente, op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12).

Barcelona. La artista dispuso papeles de periódico sobre el suelo que se mantenía siempre con aspecto de recién fregado de manera que el público podía circular en una sola dirección hasta llegar a la fotografía del fondo donde la artista aparecía fregando; o en *Mater and Marketing* (1992), realizada por Manuel Macía en el primer *FIARP*. El autor se encontraba encerrado en un cubo de (ladrillos de manera que el público solo podía verlo por un pequeño hueco entre ellos; o la de Julio Jara, realizada en *BIDA 2001*, en la que se encerraba en otro cubo que el mismo iba construyendo con ladrillos mientras cantaba flamenco.

*Semiotica del WC* (2004), de Andrés Senra y Félix Fernández, transcurre en un cuarto de baño, un reducido espacio represivo o liberador que el artista hace suyo como espacio de resistencia y escenario de acciones tanto cotidianas e íntimas como extrañas<sup>380</sup>.

---

<sup>380</sup> Comunicación de Andrés Senra (7-3-2012): “Algunas de mis acciones se plantean como piezas site specific por diversas razones: En algunos casos el lugar donde va a tener lugar la acción condiciona lo que posteriormente realizaré, atendiendo a aspectos como la memoria histórica del sitio o a sus usos anteriores y/o actuales. Me interesan los lugares como nodos de confluencia en las relaciones de poder públicas o privadas, qué ocurre o ha ocurrido ahí, que nos muestran y que nos ocultan, para así desvelar mecanismos de poder que podrían pasar desapercibidos. En otros casos el lugar se convierte en un espacio de contraste al proponer una acción que pervierte su uso habitual. Desarrollando más específicamente semióticas del WC: La acción transcurre en el interior, una cámara con un objetivo de ojo de pez recoge en circuito cerrado lo que ocurre en el interior viéndose en un monitor o pantalla situado en el exterior, de forma que el público pueda ver lo que ocurra. La acción se estructura en una serie de actos-gesto escondite, ansia, limpio, deseo, máscara y público. En la línea de desenmascarar los mecanismos ocultos socioculturales que condenan el deseo homosexual en los espacios públicos y de presentar el proceso de privatización de los espacios de relación y por ende de los cuerpos, que se supone consecuencia del proceso de integración (pay as you go), el artista propone una situación catártica, haciendo suyo ese espacio de resistencia, en la que dos performers encerrados en un cuarto de baño desarrollan un ritual de situaciones relacionales cotidianas que son simbólicamente presentadas-vivenciadas: se alimentan de residuos, se desvisten, se mimetizan con el entorno, se purifican exploran sus cuerpos y orificios, luchan, se hacen estigmas, todo en el reducido espacio represivo o liberador del WC. Un WC público es a la vez un living-room doméstico. Con una narrativa propia del thriller, aquello que no puede nombrar y que es terrible se desarrolla en el interior, lo que ve en la pantalla del televisor o proyección adyacente al baño parece bastante ‘normal’ (id est dentro de la norma), nada que no se haría en una casa particular, sin embargo la plástica busca intencionadamente una estética de ‘perversión’ a momentos distorsionada por el uso



*“Semióticas del WC” de Andrés Senra, 2004. (Archivo de los artistas).*

En el entorno de las artes escénicas, las danzas de Mónica Valenciano, *Miniaturas* (1994) fueron realizadas en un lugar insólito, los chiqueros de la plaza de las Ventas de Madrid.

En la obra *Trile* (1997), realizada por Fernando Baena, la acción consistía en construir un escenario de manera que este coincidía con la obra, se intervino todo el espacio de la galería de la A.C. Cruce de Madrid de manera que todos los objetos muebles fueron reunidos en una de las salas, exhibiéndose también como obra los espacios de gestión y almacén que se habían dejando vacíos y visitables, y continuándose la labor diaria propia de una galería. Como en el juego del trile la funcionalidad habitual de los tres espacios había sido intercambiada pero la localización de la acción es única, en este caso toda la galería.

---

de máscaras y vestuario icónico de lo hipermasculino, que el público-voyeur puede o no reconocer. Los distintos signos y elementos de un baño serán utilizados para representar de forma falaz otros significados, así como los distintos utensilios domésticos presentarán otros. La pieza continúa con el progresivo trabajo de transgresión de esta frontera difícil de atravesar, que separa lo público de lo privado”.

En esta obra, como en otras del mismo autor, el escenario construido *ex profeso* convierte en actor al público asistente. Así en *Escenario*, obra realizada en A. C. Cruce en 1998, el espacio habitable parecía haber sido conseguido a partir de la eliminación de 12 tabiques paralelos entre sí; en *Estoy aquí*, realizada en el mismo lugar en 1997, el público era obligado a entrar por un agujero practicado en el muro que tapiaba la entrada de la galería para encontrar después que los diferentes espacios habían sido modificados de manera que uno de ellos estaba prácticamente ocupado por un bloque sólido, que a otro se le había bajado el techo de manera que solo se podía estar de pie en el centro de la sala gracias a otro agujero practicado en el falso techo (desde el que se podía apreciar los entre-sijos de la



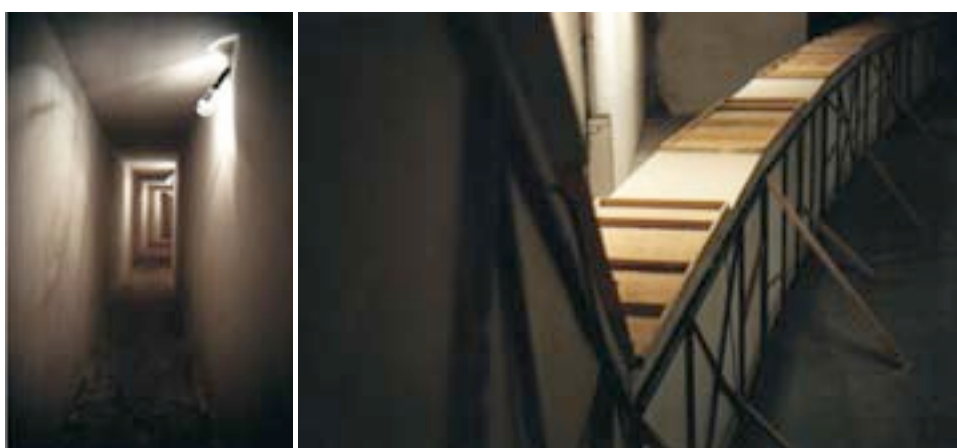
construcción), o que en otro se habían silueteado con varilla de hierro todas las líneas de cruce de planos de sus paramentos produciendo con ello una maqueta del espacio a escala 1:1<sup>381</sup>; en *No-separados y no-unidos*, realizada en el Palacio de la Diputación de Córdoba en 1995, donde un pasillo de 120 metros recibía al espectador a la entrada de la

**"Trile" de Fernando Baena, 1997**  
(Archivo del artista)

---

<sup>381</sup> Esta idea fue retomada por el autor en 1998 en la obra *Línea de azufre* aplicando esta vez las líneas de esta sustancia al interior de la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Madrid y, en 1999, al exterior de la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Málaga. Otros autores, como Marlon de Azambuja en su exposición *Intención de panorama*, 2007, también han empleado la forma de estas líneas que rebordean espacios interiores y exteriores pero no sabemos si con el mismo fin.

exposición. Las paredes de mallazo permitían la visión pero separaban físicamente al público de la exposición de los visitantes ocasionales y políticos habituales de la sede institucional (los funcionarios bautizaron la obra como “la jaula de los leones”). Como el pasillo no tenía salida los espectadores debían volver sobre sus pasos; en *Pasillo*, realizada en El Ojo Atómico en 1994, en la que otro pasillo de 30 metros, esta vez opaco, conducía a los espectadores desde la puerta de entrada hasta el bar situado en la segunda planta desde donde podían observar el exterior de la obra.



*“Pasillo” de Fernando Baena, 1994. (Archivo del artista).*

La “instalación escénica” *Vosaltres*, de 2009, es descrita así por su autor Roger Bernat: *Entras a un pasillo. Hay absoluta oscuridad. Vas a tientas hasta la salida que hay a unos metros. Al salir encuentras un televisor en el que aparece tu imagen cruzando el pasillo.* También como escenario para la acción de los espectadores funcionaba la instalación de *La trampa*, realizada por Santiago Sierra en 2007 en Santiago de Chile para ser contemplada en exclusiva por 13 personalidades. La construcción era también un largo pasillo en un punto del cual el personaje se veía en medio de un teatro lleno de trabajadores peruanos que le miraban con severidad. Al volver sobre sus pasos el pasillo había cambiado y le conducía hasta la calle. Las personalidades, supuestos espectadores de élite, quedaron malévolamente “chafados” y convertidos en atracción de feria.

Menos ideológico y más fenomenológico era el funcionamiento del escenario

*ANTI-after T. B.* dispuesto por Sergio Prego en la sala Rekalde de Bilbao en 2004. Los paseos de un grupo de personas por las paredes de la sala, gracias a un mecanismo que permitía tal desplazamiento, se registraron en vídeo. La *performance* se exhibía a través de monitores y, como vestigio, mediante las huellas dejadas durante el paseo. Visto a través de la pantalla, el espacio de la sala se volvía inestable y de referencias cambiantes.



*“ANTI-after T. B” de Sergio Prego, 2004. (Archivo del artista).*

### **d.5. El tiempo**

El tiempo es la magnitud física con la que medimos la duración o separación de acontecimientos, sujetos a cambio, de los sistemas sujetos a observación. Ha sido frecuentemente concebido como un flujo sucesivo de microsucesos que en secuencias, estableciendo un pasado, un futuro y un presente (conjunto de eventos simultáneos a uno dado, ni pasados ni futuros). En la mecánica relativista, en la que no existe una noción de simultaneidad independiente del observador, el concepto de tiempo es más complejo: los hechos simultáneos, el presente, son relativos.

También es relativa nuestra percepción del tiempo. Para Glusberg (1986), el *performer* mide su tiempo propio a través del cuerpo y llega al otro mediante ese tiempo de conciencia<sup>382</sup>. Y Lebel (1966), hablando en el contexto de una apología del LSD como instrumento del *happening* habla del tiempo de este como un tiempo sagrado, mítico en el curso del cual nuestra percepción, nuestro comportamiento, nuestra identidad misma es modificada y el muro artificial entre el consciente y el subconsciente puede disolverse<sup>383</sup>.

Para Ferrando (2010), *en la mayoría de los casos, una acción no tiene una secuencia lógica de acontecimientos. No dispone de un hilo narrativo. Se sitúa al margen del discurso y se muestra al mismo tiempo repleta de interrupciones, de cortes, de fisuras. Contiene un esqueleto discontinuo, que se advierte y enclava en diversas zonas del espacio escogido. Y así el tiempo se interrumpe, cabalga sobre otro o, de pronto casi se detiene. Allan Kaprow decía que las diferentes acciones en un happening tenían que suceder en concordancia con su propio ritmo natural, sin acelerarlas ni retardarlas, tal y como se desarrollarían en cualquier otro espacio. Pero en la performance, ese tiempo es real, se combina y relaciona en ocasiones con un tiempo virtual, creando contrastes, concomitancias o desarreglos múltiples entre ambos*<sup>384</sup>. En su artículo *De mi proceso de creación de performances*, el autor dice que el espacio está controlado por el tiempo. *En este orden de cosas, tal vez se hace más perceptible el factor tiempo cuando este se muestra y advierte de forma discontinua, fragmentaria, interrumpida; cuando se evita*

---

<sup>382</sup> GLUSBERG, Jorge, (1986), op. cit.: "...porque no hay otro arte que elabore con el propio cuerpo y con el tiempo de ese cuerpo. El performer es su propio programa, su propio cronómetro y su propio pulsador de acción. El tiempo del cuerpo es, en consecuencia, una suma de tiempos y de movimientos. El performer mide su tiempo propio, su tiempo de conciencia a través del sensible cuerpo humano: y, mediante ese tiempo de conciencia, puede llegar al otro. La recuperación de una historia al margen de otro (otro = espectador) es la recuperación de una forma de soledad, al margen de otro, decimos, porque el performer se ubica mas allá de la suma y de la representación que anima. Ese otro original a quien evoca la performance, un otro que no calificamos de inconsciente, en aquel que habita la escena de la representación junto con el performer".

<sup>383</sup> LEBEL, Jean-Jacques, (1966), op. cit., p. 47.

<sup>384</sup> FERRANDO, Bartolomé, (2010), op. cit., p. 15.

*la exposición de lo narrativo; cuando no se relata ni se describe nada. En realidad yo entiendo el arte de la performance ajeno al ejercicio de lo narrativo. No hay nada que contar ni decir al otro. Se trata, a mi parecer de articular fragmentos, insinuaciones, apuntes, notas, que vistas en su conjunto carecen de sentido, pero que, en palabras de Josette Féral generan sentido. Y repito, tal vez sea esa fractura del discurso lo que nos permita captar con mayor inmediatez, el factor tiempo. Yo intento además, al crear una performance, que la dimensión temporal esté provista de su duración real [...] Pero a veces la estructura de la acción podría ser abierta y el factor de tiempo podría mostrarse indeterminado. Podría tratarse de una performance que no tiene un comienzo o un fin determinado y dispone por tanto de una duración imprevisible<sup>385</sup>. Y desgrana una serie de posibilidades de trabajos con el tiempo real, virtual y mental. Así, atendiendo al tiempo real una performance podría ser brevísima o tener una gran duración. Podría durar tan solo un instante o prolongarse mucho en el tiempo. Y esa duración podrá desarrollarse de forma lineal o circular, repetitiva o repetitiva con evolución. Atendiendo al tiempo virtual existe la posibilidad de utilizar las imágenes pregrabadas de algún acontecimiento como parte constituyente de la propia acción. Este tiempo virtual es articulable y relacionable con el tiempo real de desarrollo de la acción misma. Finalmente menciona algunos otros modos de utilización del factor temporal como el anuncio de la realización de una acción en el que se dice se llevará a cabo tal o cual performance a cierta hora en un lugar determinado, o los relativos a la interrupción de una acción durante el desarrollo de la misma, en la que el tiempo transcurre sin intervención alguna del performer.*

Olivares (2011), sobre la importancia del tiempo en la obra de Esther Ferrer, dice: *...el tiempo sucede infinitamente, repitiéndose con su presencia de forma infinita, sucediendo y definiendo un lugar, la memoria, la historia, el olvido, el conocimiento, la vida. La memoria y el olvido construyen la historia, el lugar y la repetición definen una presencia, un cuerpo que cambia*

---

<sup>385</sup> FERRANDO, Bartolomé, op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12).

*con el tiempo, una presencia que es nuestra vida, una vida que es una continua y mecánica repetición. Tiempo, repetición, infinito y presencia son cuatro, o tal vez solo uno, elementos que delimitan, cercan, acotan o definen el trabajo de Esther Ferrer [...] <sup>386</sup>. Para la mayoría de sus practicantes, el tiempo del arte de acción es un tiempo real. Así, Esther Ferrer incorpora en sus performances el concepto cagiano de que música no es compás, ni ritmo, ni sonido, sino simple “duración”, esto es, algo que ocurre en el tiempo <sup>387</sup>. Este es uno de los contenidos esenciales de su performance que puede también definirse como una música de gestos. El tiempo pasa y ella lo cuenta, uno, dos, tres, quince, cuarenta, sesenta segundos; otras veces incorpora a la acción un reloj, vuelto de cara al espectador, para mostrar el paso del tiempo, un tiempo real, no ficticio <sup>388</sup>.*

Dan Graham, en su obra *Presente, pasado continuo*, de 1974, empleó el vídeo con este propósito: *Se utilizaron técnicas de vídeo y espejos para crear una sensación de pasado, presente y futuro. [...] “Tiempo presente” era la acción inmediata del espectador, que luego era captada por el espejo y el vídeo por alternación. Los espectadores, por consiguiente, verían delante de ellos lo que habían recientemente interpretado, pero también sabían que todas las acciones posteriores aparecerían en el vídeo como “tiempo futuro” <sup>389</sup>. Pero ya en las primeras performances posteriores a la Segunda Guerra Mundial algunos artistas trabajaban con un tiempo virtual. En la obra *Plano color ciruela* que Robert Whitman realizó en 1962, se veían dos mujeres caminando de un lado a otro de la pantalla, mientras que las mismas muchachas caminaban simultáneamente de un lado al otro del escenario. Es decir, el tiempo y el espacio y, por supuesto nuestra percepción de los mismos, eran el tema esencial de una obra que superponía una película*

---

<sup>386</sup> OLIVARES, Rosa, (2011), *La artista como obra de arte*, en *En cuatro movimientos*, Vitoria, ARTIUM y AC/E, p. 19.

<sup>387</sup> BARBER, Llorens, (1996), *Acercamientos al fenómeno ZAJ desde el mundo musical*, en el catálogo ZAJ, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

<sup>388</sup> AIZPURU, Margarita de, (1998), op. cit., p 15.

<sup>389</sup> GOLDSBERG, Roselee, (1979), op. cit., p.162.



*vídeo junto con la acción me ha llevado a jugar con dos factores: El tiempo real de la performance y el tiempo congelado en la grabación. Realidad y fantasía, presente y pasado quedan unidos de esta manera*<sup>391</sup>.

### **c.5.1. La acotación del tiempo**

Para Ferrando (2007a), en la performance *la dimensión temporal no es previsible. La acción podrá durar tan solo un instante o alargar su transcurso más allá de lo esperado*<sup>392</sup>. Las acciones planteadas con la intención de desarrollarse en un tiempo indefinido suponen la persecución de objetivos opuestos a la ficción y un intento de extremo de veracidad al identificar el tiempo de la acción artística con el tiempo real. Por el contrario, *la ficción es un modo determinado de representación y, como le ocurre a esta, debe contenerse en una estricta finitud: debe tener un principio y un fin, entre los cuales se desarrolla la acción dramática*<sup>393</sup>. Esta duración está pactada y gracias a ella el espectador puede sentir lo que pasa en la ficción pero sin sufrir las consecuencias y salir de ella interrumpiéndola. No acotar temporalmente una acción artística supone, en su extremo, disolverla en la corriente de la vida de manera que esta es vivida fantasmalmente como en un juego hiperrealista<sup>394</sup> o bien un compromiso ético del artista que busca su misión en la vida a través del arte. En todo caso, un reduccionismo difícil de mantener y que suele terminar en el olvido. Como nos dice Pérez (2009)

---

<sup>391</sup> BELTRÁN I JANÉS, Analía, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://www.accionmad.org/2008/jovenes/analía.htm>.

<sup>392</sup> FERRANDO, Bartolomé, (2007a), *La performance como lenguaje*, (fecha de última consulta 19/3/12), <http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/la-performance-como-lenguaje-bartolom.html>.

<sup>393</sup> PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 154.

<sup>394</sup> PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 156: “Cuando siempre se está en la ficción, esta ya no lo es, porque se ha convertido en lo real o, más exactamente en lo hiperreal, de donde no es posible salir porque en su estado de estatización y espectacularidad deja de haber ‘afuera’ utópico y heterogéneo al que desplazarse para buscar y traer el sentido. Lo hiperreal contemporáneo es la ‘evasión’ -la que siempre ha buscado el espectador en el viaje de la ficción- realizada como conclusión de sí misma. La ficción culmina su trayecto moderno cuando se ‘realiza’ y deja de ser representación ficcional para ser representación clausurada”.

comentando la obra de Esther Ferrer: *...lo que también caracteriza muchos de los trabajos de Esther Ferrer es su acaso no premeditada -pero no por ello menos improbable- posibilidad de finalización. Por este motivo, piezas y acciones quedan aplazadas de una manera permanente o, en el mejor de los casos, resueltamente olvidadas. Al respecto, por ejemplo, cabe recordar no solo algunas de las múltiples obras vinculadas a la inabarcable serie de los "Números primos" o a performances como "Cara y cruz" ... sino también propuestas como la recogida en la "Silla Zaj" (en la que se invita al espectador/a a sentarse en una silla hasta que la muerte les separe)*<sup>395</sup>.

En una situación de no acotación temporal, junto a las acciones de duración indefinida pero en el otro extremo, se encontrarían las que llamaremos acciones espontáneas, aquellas que por su improvisación e instantaneidad no permiten una planificación temporal previa. La espontaneidad se define como el conjunto de acciones irrazonadas presente en el comportamiento humano. En una definición más excluyente, la espontaneidad es una característica de acciones que no requieren de motivos razonables. Sin embargo, cuando hablamos de la espontaneidad en las acciones artísticas no hablamos en el sentido de la excluyente definición anterior. En nuestro caso, nos referimos a las acciones fruto de la improvisación artística, que no se da sin razonamiento o, al menos, sin una interiorización teórica previa desde la cual el *performer* actúa. Así pues el concepto de espontaneidad ha de ser tomado de una manera relativista y tener en cuenta que son muchas las ocasiones en que un guión previo es adaptado sobre la marcha a las circunstancias y actitud de la audiencia. Un ejemplo de acciones espontáneas nos la aporta Ferrando (2004): *Hac Mor y Xargay pusieron además en movimiento su De Viva Veu, Revista Parlada, constituido por la realización de una serie de acciones desarrolladas por un grupo de personas que no había sido seleccionado previamente, dando pie y provocando de este modo la creación de unas acciones espontáneas, sin orden preciso, en donde se valoraba precisamente esa imprecisión, el desorden, el desconcierto producido. Sus performances*

---

<sup>395</sup> PÉREZ, David, (2009), op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12).

más recientes, en simpatía con lo que comentamos, son un tejido de lenguajes abierto, imprevisible y no premeditado o, al menos, no apunta a serlo, tal como se manifiesta en su *Opera-happening* o en su *Mètrica* realizadas en Mallorca y Barcelona respectivamente<sup>396</sup>.

Otros ejemplos de acciones espontáneas pueden ser la vídeo-danza *Ticket* realizada en 2003 por Rafael Sánchez Mateos en la Estación de Atocha de Madrid (y grabada en vídeo por Susana Velasco) como reacción inmediata y sentimental a la conmoción tras los atentados terroristas, o la *Acción para avión* (1997), que Joan Casellas realizó por sorpresa a su compañero de asiento en un avión entre Barcelona y Madrid: la acción trata de relacionar el envoltorio de una magdalena con el fuselaje del avión, ejemplificando el



interés de Casellas por aprovechar cualquier espacio y desarrollar la idea de la inframaterialidad, el uso ecológico y discreto de los materiales más que su negación.

*“Acción para avión” de Joan Casellas, 1997. (Archivo del artista).*

Entre las acciones acotadas temporalmente, las podemos encontrar de muy diferente duración. Las muy cortas tienen un antecedente claro en el Teatro Sintético (en el sentido de muy breve) que los futuristas llevaron a cabo en 1915 y que, como nos transmite Goldberg (1979), *condensa en unos pocos minutos, en unas pocas palabras y en unos pocos gestos, innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos*, porque, como explicaban en su manifiesto, una obra era valiosa solo *en la medida en*

---

<sup>396</sup> FERRANDO, Bartolomé, (2004), op. cit., pp. 240 y 241.

*que era improvisada (horas, minutos, segundos), no extensamente preparada (meses, años, siglos)*<sup>397</sup>.

Para Marina Abramovic, por el contrario una obra debe ser de larga duración: *Todas las obras de las que soy responsable como comisaria son piezas de larga duración, que se prolongan en el tiempo. Descubrí que el trabajo de larga duración es la clave para una transformación auténtica y verdadera, no solo del artista sino también del público*<sup>398</sup>.

Vallaure (1996) encuentra dos modelos opuestos en cuanto a la duración de las acciones que se presentaban en *Sin número*, la excepcional muestra de arte de acción de la que fue comisario junto a Marta Pol: *a) trabajos de escenario o sala duración mínima que nacen y mueren por y para el público presente dejándole en un estado de ansiedad no consumada y enfado por la sensación de estafa, aunque los más rigurosos despliegan la noción implícita de anti-espectáculo; b) trabajos de muy larga duración realizados de espaldas al público institucional o privado que aprovechan, a veces, los eventos públicos como una parte del proceso global para sacar a la luz una determinada investigación o conclusiones parciales. Acceder al resto supone un esfuerzo adicional que el espectador no suele estar dispuesto a hacer*<sup>399</sup>.

En 1995 se realizaron en el segundo sótano del Círculo de Bellas Artes de Madrid una serie de acciones según un proyecto propuesto por Jaime Vallaure y Joaquín Villa que llevaba el título de *Calefacción y agua caliente en cada piso*, en el que participaron, además, Elena Carreño, Alejandro Martínez y Fernando Baena. Existían tres premisas: había que trabajar durante 9 horas aproximadamente, se realizaría ante una cámara fija vigilados en todo momento por un guardia de seguridad y la acción solo podía ser vista por el público a través de un monitor situado en el *hall* de entrada al edificio. La acción de Joaquín Villa, por ejemplo, consistió en calentar repetidamente

---

<sup>397</sup> GOLDSBERG, Roselee, (1979), op. cit., pp. 26 y 27.

<sup>398</sup> Exit-Express, (2009), n.º 47, p. 11.

<sup>399</sup> VALLAURE, Jaime, (1996), op. cit., pp. 41 y 42.

durante toda la *performance* pequeñas cantidades de agua hasta su evaporación.

Rubén Santiago realizó la acción *En cadena* en 2009. El artista transportó el fuego olímpico en coche desde el Templo de Hera en Olimpia hasta Madrid mediante el consumo empalmado de alrededor de 750 cigarrillos. El fuego había sido encendido mediante un sistema de espejos con el que replicaba la ceremonia que, desde 1936 marca el inicio de los Juegos Olímpicos y fue traspasado a un pebetero que era el elemento principal de la presentación de su proyecto en la sala Off Limits.

La obra de Ana Matey *De 9 a 9* (2011) guarda muchas similitudes con la anteriormente comentada: la artista llevó desde Madrid a Vigo un bloque de hielo de 5 litros y continuó la acción hasta que todo el hielo quedó convertido en agua. Luego pidió al público que tirara el agua al Atlántico<sup>400</sup>. En otra



obra de esta artista, *Contando moléculas* (2010), construyó durante 6 horas un muro de azucarillos en referencia a *todo lo invisible que está detrás de las barreras que tenemos como humanos*. El tiempo en esta *performance* es un tiempo de experiencia, no un tiempo de representación: *El tiempo es una cosa abstracta que no existe. Nosotros le damos la existencia. [...] Como estoy*

*"Contando moléculas" de Ana Matey, 2010. (Archivo de la artista).*

---

<sup>400</sup> MATEY, Ana, (fecha de última consulta 4-4-2012), <http://www.anamatey.com>.