

*hablando de tiempo, y experimentando otro tiempo, no puedo hacer la performance en unos minutos porque mi investigación está en esto. Cada vez, incluso, el tiempo de mis performances es más y más dilatado. [...] Lo que estoy investigando, y lo que me interesa para mi, para mi vida, es este vacío, qué ocurre en este vacío, en este silencio, en esta carencia de estímulos*<sup>401</sup>.

La acotación de la duración es un asunto de reflexión importante en el diseño de una acción. Deberían responderse preguntas como: ¿debe estar acotada o no?, ¿cuándo comienza la acción y cuándo termina? ¿cuánto debe durar? ¿qué justificación tiene acotar esta acción determinada?, etc. La obra de Cage *4 minutos 33 segundos* está en el origen de obras como *364 segundos*, que Pere Noguera realizó en el encuentro que bajo el título de *La acción* tuvo lugar en el Centro de Arte Reina Sofía en 1994; o en *35 minutos*, un trabajo de Los Torreznos realizado por primera vez en la galería Vacío 9 de Madrid en 2002: los artistas contaban ante el público hasta 2100, el número de segundos que hay en esos 35 minutos del título.

Otro ejemplo de acciones de tiempo expresamente acotado son las acciones musicales tituladas *De sol a sol* realizadas por Llorens Barber desde 2002 en diferentes espacios paisajísticos pero casi siempre en la finca El Arreciado, Toledo. En una acción *De sol a sol* el artista hace música de manera



ininterrumpida desde la salida hasta la puesta del sol o viceversa. La coherencia de funcionamiento de los entornos escogidos para realizarla, del periodo temporal, la hazaña física y el

***“De sol a sol” de Llorens Barber, El Arreciado, Toledo, 2002. (Archivo del artista).***

---

<sup>401</sup> MATEY, Ana, (2012), entrevista realizada el 20-3-2012.

papel del público incluyen esta *performance* dentro del ámbito de las artes de acción sin detrimento de poder ser también catalogadas como simplemente música.

### **c.5.2. La repetición y el ritmo**

La vida está llena de ciclos o iteraciones: el respirar, los latidos del corazón, los ciclos solares o lunar, el paso de las estaciones... El flujo de movimiento controlado, medido y ordenado en su repetición constituye el ritmo, que no hay que confundir con el *timing* que es el uso del ritmo, velocidad y pausas para lograr un efecto dramático<sup>402</sup>.

El ritmo es una característica básica en todas las artes, fundamentalmente de la música, donde se refiere a la frecuencia de repetición de sonidos, fuertes y débiles, largos y breves, altos y bajos, en una composición. Esta sucesión temporal se ordena en nuestra mente y gracias a ello percibimos una forma. El ritmo, junto con la rima, determina la estructura de la poesía, bien en la sucesión planificada de sílabas largas y cortas o en el uso del acento y la métrica. En las artes visuales se dice que hay ritmo cuando existe una ordenación determinada en sus líneas de movimiento o una repetición armónica de una línea, una forma, un color o un foco lumínico, etc. En el cine es la cadencia producida por el montaje, según la diversa longitud de los fragmentos utilizados. En la realización escénica marca el tiempo para la aparición y desaparición de materialidades.

Para Fisher-Lichte (2011), *las repeticiones dan lugar a una especie de bucle de retroalimentación que convierte en fútil la pregunta por la causa y el efecto. El ritmo se presenta como un principio organizador que regula la aparición y desaparición de elementos, de materialidades, sin remitirse a otros principios ni sistemas. Una vez puesto en marcha, da la impresión de*

---

<sup>402</sup> La aceleración, desaceleración o detención en las acciones permite lograr diversos efectos: mostrar características de los personajes, cambiar el significado de las acciones, dar tiempo a que el espectador comprenda la situación, hacer que el espectador piense algo y luego cambiarlo mediante otra acción.

*que fuera a partir de él que los elementos aparecen y vuelven a desaparecer.*

Debido al paso del tiempo y a la irreversibilidad de los procesos que en él ocurren, y dada nuestra mutabilidad sensorial, anímica y cognitiva, la repetición de movimientos, gestos, palabras, sonidos, etc. nunca es exacta y *quizás todos los tipos de repetición son meras ilusiones, al menos en lo que respecta a la concepción de la experiencia humana*<sup>403</sup>. Para Esther Ferrer, la idea de la repetición es la del cuadrado. De su pieza *Recorrer un cuadrado*, en la que durante un minuto pasea con un objeto en la cabeza (un tiesto, un muñeco, un falo...), dice: *Es una acción que aunque la quieras hacer exacta una y otra vez, con mucha disciplina, nunca es exactamente igual*<sup>404</sup>.

La repetición se asocia al sueño o al juego. Lebel (1966) cita a Otto Hahn que, a propósito de los *happenings* de Oldenburg en su Ray Gun Theatre, dice: *haciendo repetir incansablemente el mismo acontecimiento con ínfimas variaciones, buscaba romper las relaciones utilitarias con el fin de introducir una variación onírica en las relaciones entre el hombre y el objeto. Era un sueño reconstruido o provocado*<sup>405</sup>.

Para Ferrando (2000), *la repetición abre el tiempo; y el no conocimiento de lo doble, obliga a prestar atención o a irse del lugar en el que uno se encuentra. Por eso, a la reiteración de la simplicidad va unida habitualmente la sonrisa o el aburrimiento, que marcan diferencias en el proceso de repetición, es decir, que crean disimilitudes, distancias cualitativas en él. Y en base a ello entiendo que la repetitividad desocupa lo repetido y deja brillar tan sólo esa diferencia ocupada por la sonrisa o el aburrimiento, que constituyen un centro de atención mínimo y que, al ser inesperado, nos hace reír. Y es la risa lo que hace que el sujeto se olvide de si mismo, se extravíe, introdu-*

---

<sup>403</sup> JOHNSON, Tom, (2011), *Repetición, repetición y repetición*, en *En cuatro movimientos*, Vitoria, Artium, pp. 133 y 135.

<sup>404</sup> GARCÍA, Ángeles, (2011), *Esther Ferrer, cuestión de tiempo*, El País, 10-10-2011, (fecha de última consulta 20/03/12), [http://elpais.com/diario/2011/10/10/cultura/1318197601\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/10/10/cultura/1318197601_850215.html).

<sup>405</sup> LEBEL, Jean-Jacques, (1966), op. cit., p. 50.

ciéndose al mismo tiempo más en sí<sup>406</sup>. También hablando sobre la repetición, en la obra de Carles Santos, dice Ferrando (2004): *lo que más resaltaría de su trabajo es la inclusión constante del factor de repetición en sus piezas. La repetición, como se sabe, desajusta el significado habitual de las palabras y los gestos y genera la irrupción de diferencias y de nuevos sentidos insospechados. Repetición que se contagia de algún modo de automatismo y que en Santos se muestra unida al juego: al juego de la voz y del gesto encañados uno con otro entre un desarreglo incesante*<sup>407</sup>.

La repetición de elementos dentro de una acción suele acabar produciendo un avance en la narración, pero también puede ocurrir que no sea perceptible ningún desarrollo a este nivel. Sí lo hay en la obra *A con B* realizada por Andrés Galeano en 2011 en Berlín, dentro del marco de *¡poesíAcción!*, resultaba interesante por la utilización de los objetos, más de 20, para conformar o delimitar el escenario, por cómo esa colocación regía finalmente todos los movimientos que hacía entre ellos, y por la estructura repetitiva de las acciones que componían la *performance*, creando rimas y un ritmo circular que remitía (abstractamente) a cantos aviares. El orden de las acciones era improvisado. Estaban fijadas en el espacio, pero no en el tiempo. Algunas de las repeticiones eran aparentemente iguales, otras eran inver-



sas, otras, a pesar de utilizar movimientos repetitivos, producían inevitablemente un avance en el relato.

**Galeano, 2011. (Archivo del artista).**

---

<sup>406</sup> FERRANDO, Bartolomé, (2000), *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico. Campus Universitario Sur. Universidad de Santiago de Compostela.

<sup>407</sup> FERRANDO, Bartolomé, (2004), op. cit., p. 235.

La acción *Salud* de Pepe Murciego, realizada por primera vez en las veladas de *Ven y vino* en 2008, se desarrollaba a base de repeticiones hasta un final necesario. El artista llenaba de vino una caja con forma de corazón y trasvasaba su contenido a otra caja de igual forma pero más pequeña. El



líquido restante era bebido tras brindar al público. El proceso se repetía con sucesivas cajitas cada vez más pequeñas hasta terminar el vino. Las cajas usadas acababan apiladas formando una torre.

*“Salud” de Pepe Murciego, 2008. (Archivo del artista).*

La acción que realizó Anna Oliva Higuera en el Círculo de Bellas Artes de Madrid para *Acción!Mad10* incide en la repetición, la constancia y la resistencia como una habilidad<sup>408</sup>. La artista, situada ante un círculo de zapatos de diferente tipo y tamaño hacía girar horizontalmente uno de ellos de manera que el azar decidiera cual se pondría según a donde apuntara. Ya calzada subía por un ala de la escalera imperial del Círculo hasta la primera planta y tras volver a bajar por el otro ala se dirigía a otro emplazamiento donde se descalzaba, anudaba los zapatos entre sí y los lanzaba hacia arriba con la intención de que quedaran colgados en una cuerda tendida, cosa que hacían tras girar verticalmente sobre el eje de la cuerda. El proceso se repitió hasta que todos los pares de zapatos quedaron colgados.

---

<sup>408</sup> HIGUERAS, Ana Oliva, (2010), (fecha de última consulta 20/03/12), <http://www.accionmad.org/2010/accion/accion.htm>: “Por ahora, son elementos de mi línea de trabajo, dar libertad a interpretaciones sobre la idea representada, la ejecución de la idea desde puntos de partida que yo misma marco y que dan pie a conflictos a resolver durante la acción, es aquí donde descubro la belleza. El juego, riesgo y decisión suelen determinarme el tiempo y el espacio, incidiendo en la repetición, la constancia y la resistencia como una habilidad”.



*Ana Oliva Higuera, 2010. (Archivo propio).*



También la repetición, la constancia y la resistencia física son características de la vídeo-acción *An Exercise* (2007) de Anna Gimein. En palabras de la accionista, en ella se explora *un solo movimiento físico, complicado en su ejecución para el cuerpo humano, y con múltiples significados posibles*. Este movimiento, correspondiente a la genuflexión (de importantes connotaciones religiosas, punitivas y sexuales), es tomado por la artista de primera intención

*“An exercise” de Anna Gimein, 2007. (Archivo propio).*

atendiendo a su mera condición de acción física, pero acaba convirtiéndose en gesto simbólico: la artista realiza los cincuenta arrodillamientos consecutivos al ritmo del *Ave María* de Franz Schubert y, en un rótulo final, hace referencia a las series de 50 arrodillamientos que algunas órdenes religiosas aconsejan en sus penitencias. En esta vídeo-acción no se observa ningún desarrollo narrativo. Es visibilidad, no relato.



*“Caídas” de Angel Pastor, 2006. (Archivo del artista).*

En el proyecto *Caídas* que Ángel Pastor ha realizado desde 2006, y cuyo registro presenta en formato vídeo, se desarrolla también un mismo y único movimiento repetido pero en diferentes ocasiones y lugares, con lo que la reiteración deriva en la búsqueda de un contexto. En palabras del artista: *La acción que consta de dos partes “caerse” y “levantarse” me fascina, me lleva a todo un análisis que conecta con algunos de mis últimos trabajos, una dialéctica entre la “acción” y la “no-acción”, entre la “presentación” y la “representación” [...] La acción de “caerse” es una acción o una no-acción? Levantarse podría ser la acción que anularía la no-acción de caerse o sea : una –anti-no-acción y así podríamos llegar hasta sentir una especie de vértigo, ausencia o vacío de todo sentido [...] Las caídas se desvanecen y son prácticamente la misma; pero no lo son, pues han sucedido en diferentes lugares y tiempos [...] En su práctica como “performance” la “caída” me relaciona directamente con el lugar de una forma física y evidente y ello*

*queda registrado en un video, con lo que se crea una imagen de ello que viaja conmigo, que es testimonio, que va a permitir otras lecturas cuando se coloca dentro de la “serie” de caídas que finalmente pasa a ser prácticamente una serie de lugares [...] La elección de los entornos o emplazamientos responde a diferentes motivos, algunos obvios por la “importancia” del lugar y otros por una relación personal que yo establezco en mi estancia en la población*<sup>409</sup>.

#### **d.6. El autor y el público**

Tras toda acción hemos de esperar una reacción y en el caso de las acciones artísticas nos interesa la de su público. La recepción es uno de los elementos fundamentales de toda comunicación: el receptor es el destinatario del mensaje y en él reside el papel de descifrar e interpretar lo que el emisor quiere dar a conocer. En el arte, el receptor ha sido siempre más o menos activo<sup>410</sup>, y esto en la medida en que no solo recibe el mensaje sino que, tras percibirlo, lo almacena y, en algunos casos, puede dar una respuesta inmediata o diferida a otro momento. Es posible, asimismo, que se produzca una retroalimentación, como en cualquier comunicación interpersonal, que llegue incluso al intercambio de roles.

La función esencial de los procesos artísticos ya no la desempeña una obra artística de existencia independiente. En su lugar encontramos un acontecimiento del cual son corresponsables el artista y el espectador. *Con ello se ha modificado igualmente la relación entre el estatus material y el signico de los objetos empleados y de las acciones ejecutadas en la re-alización escénica. El estatus material no es función del signico, sino que se desprende*

---

<sup>409</sup> PASTOR, Ángel, (fecha de última consulta 21-8-2012), <http://www.mostowa2.net/angelpastor/caidas/index.html>.

<sup>410</sup> AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 8: “La acción exige, por parte del espectador, una ampliación de la sensibilidad artística. En ningún momento se le da un resumen del argumento o algún tipo de información aclaratoria; simplemente se le bombardea con sensaciones que tiene que ordenar por su cuenta. Su actitud debe ser la de un ‘observador participante’ en un oscilar continuo entre el ‘dentro’ y el ‘fuera’ de los sucesos”.

*de él y aspira a una existencia propia. Es decir, que el “efecto” inmediato de los objetos y de las acciones no dependen de los significados que puedan atribuírseles sino que tienen lugar al margen de cualquier intento de atribución de significado*<sup>411</sup>.

Actualmente no es posible hablar de una obra de arte que exista independientemente de su productor y de su receptor. En lugar de ella nos encontramos frente a un acontecimiento en el que la “producción” y la “recepción” ocurren en los mismos espacio y tiempo y en el que todos los participantes están involucrados -aunque en distinta medida y con distinta función-. Esto hace que no podamos hablar desde una estética de la producción, una estética de la obra o una estética de la recepción sino que haya que hacerlo desde una estética de lo performativo<sup>412</sup>.

Para González (2007), reordenar la narrativa personal en una *performance* facilita una nueva mirada no tan solo del artista, si no de quienes comparten esa acción en un espacio de arte, espacio donde se reactualiza su identidad a través de un discurso personal, y donde se invita al otro para que observe, estableciendo así un vínculo que le ayude en muchos casos a darle esa contención como participante testigo, acompañándolo en el “sentir” y en el “comprender”, quizás a una nueva construcción de su mismidad<sup>413</sup>.

---

<sup>411</sup> FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, p. 46.

<sup>412</sup> FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., p. 37.

<sup>413</sup> GONZÁLEZ, Leonardo, (2007), *Las implicancias de la psicología en el arte de la performance*, (fecha de última consulta 19/03/12), <http://performancelogia.blogspot.com/2007/09/las-implicancias-de-la-psicologa-en-el.html>: “Lo que acontece en la performance es que se sitúa el contenido emotivo de la experiencia internalizada en un espacio tridimensional, con un tiempo determinado y con características similares a lo que provocó la primera experiencia; por lo tanto este contexto performativo posibilita vivenciar por segunda vez el ‘Sentir’, con el objetivo de alcanzar el registro interno del primer estímulo al cual el artista fue expuesto. La diferencia radica en que en esta vivencia existe un control de los factores que la produjeron, y una intención que lleva al artista a repetir lo vivenciado a través de un reordenamiento espacial, simbolizando las variables asociadas a la situación que se hace referencia, donde el sujeto muestra lo que sintió o lo que le gustaría sentir en la medida que exista una óptima elaboración. Pese a que esta construcción artística ya está a nivel simbólico, el performer se vuelca

Fisher-Lichte (2011), siguiendo a Herrmann, señala la importancia de la copresencia física de actores y espectadores: *El sentido original del teatro [...] radica en que era un juego social -un juego de todos para todos-. Un juego en el que todos participan -protagonistas y espectadores-. [...] El público toma parte en el conjunto de manera activa. El público es, por así decirlo, creador del arte del teatro [...] Hay tantas partes distintas implicadas en la configuración de la fiesta del teatro, que es imposible que se pierda su esencial carácter social. En el teatro siempre se da una comunidad social*<sup>414</sup>. Para esta autora, como en todo acontecimiento social, en una realización escénica estamos ante relaciones de poder. La contingencia que generaba la actividad del público en las realizaciones escénicas, sobre todo a partir de los años 60, hizo que el interés se centrara *en el bucle de retroalimentación como sistema autorreferencia y autopoietico que no es susceptible de interrupción ni de control por medio de estrategias de montaje, y cuyo resultado final es imprevisible. [...] Las estrategias de escenificación desarrolladas bien para la disposición experimental de los elementos o bien como conjunto de reglas de juego tienen como horizonte tres factores* (que el espectador debe experimentar en su propio cuerpo como participante) *estrechamente relacionados entre si: 1) el “cambio de roles”*

---

nostálgicamente en un intento de buscar una respuesta, algo que le permita comprender existencialmente lo vivenciado. 'El problema de la 'identidad' o 'continuidad' que concebimos como nuestra 'mismidad' pasa a ser el problema de mantener la coherencia y continuidad de las historias que relatamos sobre nosotros mismos, o al menos el problema de construir narrativas que otorguen sentido a nuestra falta de coherencia respecto de nosotros y del caos de la vida.' (Goolishian y Anderson, 1994, p. 299) Por lo tanto la acción performática permite mantener esta continuidad, al presentarse esta metodología como una alternativa para encontrar la coherencia de la experiencia. Al reordenar la narrativa personal en una performance facilita una nueva mirada no tan solo del artista, si no de quienes comparten esa acción en un espacio de arte, espacio donde se reactualiza su identidad a través de un discurso personal, y donde se invita al otro para que observe, estableciendo así un vínculo que le ayude en muchos casos a darle esa contención como participante testigo, acompañándolo en el 'sentir' y en el 'comprender', quizás a una nueva construcción de su mismidad”.

<sup>414</sup> HERRMANN, Max, (1981), *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts*, conferencia del 27 de junio de 1920, en KLIER, Helmar (ed.), *Theaterwissenschaft in deutschsprachigen Raum*, pp. 15-24, citado por FISCHER LICHT, Erika, (2011), *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, p. 65.

entre actores y espectadores, 2) la “formación de una comunidad” entre ellos y, 3) los distintos modos de “contacto” recíproco, es decir, la relación entre distancia y cercanía, entre lo público y lo privado o lo íntimo, entre el contacto visual y el corporal. Vista desde fuera, la comunidad que se origina entre artistas y espectadores es una comunidad muy limitada en el tiempo y “real” solo desde la perspectiva de aquellos que se involucran en la acción conjunta, pero como estos la viven como una realidad social, no ficticia ni puramente estética, la autora afirma que no se trataría de “ficción”. El ritmo de la realización escénica y la energía de los actores que se contagiarían al público serían estrategias para la consecución de la buscada comunidad, pero el cambio de roles, que para la autora no es estrictamente necesario para que el espectador sea activo, sí es un prerrequisito, y puede entenderse en el mencionado contexto *como un proceso de pérdida y adquisición de poder que concierne tanto a los artistas teatrales como a los espectadores. Los artistas renuncian por sí mismos a su poder como únicos creadores de la realización escénica: se declaran dispuestos a compartir, aunque no sea de manera equitativa, la autoría y el poder de decisión con los espectadores. Esto se consigue solo mediante un acto de autoatribución de poder y de incapacitación de los espectadores: los artistas se atribuyen el poder para imponer al espectador nuevos modos de conducta o para hacerle entrar en crisis, y le impiden así mirar como ocurre todo, le privan de la posición de observador distante. La aparente contradicción entre la posibilidad de participar activamente en la realización escénica y la apariencia de su indisponibilidad pone a los espectadores en un estado de liminaridad: Ni pueden determinar el transcurso de la realización escénica ni esta puede realizarse fuera del ámbito de su influencia. Los espectadores oscilan entre todas las posibilidades y posiciones a un lado y a otro, se encuentran en un “between”*<sup>415</sup>.

Para Puelles (2011), *la obra de arte debe ser pensada en su relación de complementariedad con el receptor, del mismo modo que este deberá ser*

---

<sup>415</sup> FISCHER LICHTER, Erika, (2011), op. cit., pp. 81, 82, 102, 114, 124 y 139.

*definido a partir de su relación de “con-sentimiento” con la operación o función artística que actúa sobre él. Para este autor es conveniente diferenciar los términos “público” y “espectador”. El primero designa a una masa de iguales entre la que destaca individualizado el segundo. El espectador “es entre los demás” y ...es en primera instancia una “actitud”, un modelo de estar ante algo: exactamente en estado de expectación (“expectare”) que nos “pone” en la espera, a la expectativa; y también mirando “desde el exterior”. En nuestra comprensión moderna de la palabra, la expectación parece implicar algo más que la mera espera; es una espera despierta, atenta, deseosa de cuanto pueda recibirse en ella y por ella. Quien espera con expectación está en la acción de “especular”, noción que procede de “speculari”, nos da verbos como “observar”, “acechar” o “espigar”, y, derivado de “specula”, designa la idea de un “puesto de observación”<sup>416</sup>.*

Para su acción *Bilbao* (2010) realizada en el marco del *Festival MEM*, Fernando Baena se apostó a escondidas durante una hora cerca del local (hay que mencionar que el entorno es un contexto espacial policialmente denso) donde se había de desarrollar la *performance* observando y tomando notas sobre las personas que acudían al acto. Al cabo del tiempo fijado para el final de la acción se reunió con el público y dio a conocer el contenido de la obra. Con esta estrategia se permutaron los papeles de manera que el artista se convirtió en espectador<sup>417</sup> de su público mientras este quedaba reforzado en su papel a la espera de un acontecimiento que sí sucedió pero que le resultaba desconocido por la ausencia del artista del lugar donde se le presumía. Como dice Esther Ferrer, *si para el público el performer es el espectáculo, para este último lo es el público. En estas condiciones, ¿quién es el espectador de quién?*<sup>418</sup>.

---

<sup>416</sup> PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 105.

<sup>417</sup> PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 132.

<sup>418</sup> FERRER, Esther, (fecha de última consulta 20/03/12), [www.arteleku.net/-estherferrer](http://www.arteleku.net/-estherferrer).

La diferente consideración del público en el arte de acción, es paralela a los cambios en el concepto de obra (que como estamos viendo pasa a ser más bien un acontecimiento), en el propio papel del artista y en el del concepto de autoría. Álvarez (1999), siguiendo a Fluxus, volvía a pedir *un giro radical en la concepción no solo del artista, sino también del espectador, que deja de serlo para convertirse en autor, en artista*<sup>419</sup>. Lo que supondría una identificación de artista y autor rechazada por Foucault (1969)<sup>420</sup>.

En algunos casos el artista de acción vuelve a sus posibles orígenes prehistóricos convirtiéndose en chamán o curador. Para Ferrando (2000), *el artista es el chamán de la sociedad actual. Ajeno a la creación de cualquiera tipo de producto, la función terapéutica del chamán estriba en la activación de fuerzas, de energías capaces de actuar, benéfica y curativamente sobre el otro, aunqu e también y en primer lugar sobre si mismo [...] A diferencia de*

---

<sup>419</sup> ÁLVAREZ, Hilario, (1999), op. cit., p. 24: “Cuanto antes lleguemos a la conclusión de que el arte lo hacen los otros, mucho mejor para todos. Siempre ha sido así y la historia del arte es la mejor prueba de ello. Ahora se trata de democratizar el otro, expandirlo, para que no sean siempre los mismos -el poder, el dinero y sus fieles lacayos- quienes lo hagan. Así entendido el arte es del colectivo. La tarea del artista es la de crear posibilidades para que el arte ocurra, para que los demás puedan realizarlo. Entenderlo así significa un giro radical en la concepción no solo del artista, sino también del espectador, que deja de serlo para convertirse en autor, en artista. Y si todos lo somos -y lo somos-, ya no tiene sentido que uno hable y los demás escuchen. Tiene sentido la asamblea, el coloquio abierto y no dirigido. Hacer eso, convertir un coloquio bidireccional/tradicional en una asamblea abierta y multidireccional, es sacar a las personas asistentes de la cómoda posición de espectador/masa”.

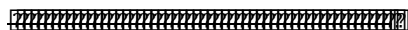
<sup>420</sup> FOUCAULT, Michel, (1969), *Qu'est-ce qu'un auteur?*, en: *Dits et Écrits*, París, Gallimard, 1994, pp. 789-812: “El nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso (o de una obra) al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos lo caracteriza. (...) El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular (...) La función-autor esta ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no se remite pura y simplemente a un individuo real, pueda dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujeto, que puedan ocupar diferentes clases de individuos”.

lo que ocurría en el happening, el receptor nunca estará invitado a participar<sup>421</sup> o a intervenir en él<sup>422</sup>. Así ocurría en diferentes obras de Albert Vidal como *El mundo, el demonio y la carne* (1991); en los trabajos de Pere Lluís Pla Buxó, que en los años 90 ya realizaba una *performance* consistente en cantar sus sueños tras escucharlos reproducidos mediante un *walkman*, y que posteriormente ha derivado hacia el psico-chamanismo; en la obra *Meditación* (2004) de Pistolo Eliza realizada para *Contenedores*, con la que el artista buscaba transportar al espectador a estados mentales más placenteros a través del cambio de intensidad de sus ondas cerebrales (de beta a alfa)



utilizando cantos armónicos y frecuencias planas lanzadas por ordenador; o en la obra ritual de Beatriz Silva realizada en 2008 en el marco de *Simberífora*: tras destrozar con saña una serie de muñecas, la artista montaba un altar con diferentes elementos simbólicos rodeando un monitor de televisión que mostraba un reportaje sobre la violencia contra mujeres en Ciudad Juárez y terminaba ofreciendo

**Beatriz Silva, 2008, (Archivo de Simberífora).**



<sup>421</sup> GLUSBERG, Jorge, (1986), op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12): “Además de los rituales visibles, otros son invisibles. El performer se reserva su quantum de mensaje esotérico, una privacidad que hace a la comunicación, pero fundamentalmente, al carácter mágico de la experiencia. No es casual, entonces que el performer rehúse al público y se enclaustre en sus mundos interiores. El performer intenta comunicar y, al mismo tiempo, guardarse algo dentro de sí. Es que, si en el rito obraba lo preconsciente -en las ceremonias más antiguas el éxtasis místico solía ocultar a la conciencia la verdadera naturaleza de la acción corporal- hallamos en la performance una plena lucidez respecto de todos y cada uno de los actos”.

<sup>422</sup> FERRANDO, Bartolomé, (2000), op. cit., pp. 246-247.

al público vasitos conteniendo una bebida alcohólica en una especie de comunión o exorcismo.

Pero en la vía abierta por Lygia Clark (en 1972 comenzó a tratar en su estudio a individuos con problemas psicológicos) el espectador sí es invitado a participar. La artista Paka Antúnez, por ejemplo, ofrece en sus *performances* la posibilidad de encontrarse individualmente con aquel visitante interesado en una consultoría chamánica para sanar el concepto de error en la propia vida<sup>423</sup>.

Así pues, en algunos casos el artista se convierte en mediador, ya sea en chamán, como hemos visto en las acciones ritualistas, ya en portador de la identidad y la memoria colectiva como pretende Anxel Nava con su personaje “*el bardu errante*”, ya en “operador cultural”<sup>424</sup> como ocurre en el arte contextual social y político realizado, por ejemplo, en las campañas ciudadanas o en las actividades de proyectos como *Idensitat*<sup>425</sup>.

---

<sup>423</sup> MARTÍNEZ, Lara, (2007), *Paca Antúnez (Creadora): El chamanismo me ayudó a recuperarme a mi misma*, ABC de Sevilla, 06 -11 -2007, (fecha de última consulta 20/03/12), [http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-06-11-2007/sevilla/Cultura/paka-antunez-\(creadora\)el-chamanismo-me-ayudo-a-recuperarme-a-mi-misma\\_1641295839025.html](http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-06-11-2007/sevilla/Cultura/paka-antunez-(creadora)el-chamanismo-me-ayudo-a-recuperarme-a-mi-misma_1641295839025.html): “Hablo con el participante de la performance y realizamos un análisis del error; pretendo que la persona tome conciencia del aprendizaje existente en ese error para descubrir que el hecho en sí es positivo en su vida. Después, con su permiso, grabo la conversación para incluirla en mi trabajo. Es parecido al coaching. A partir de técnicas espirituales de sanación como el yoga, rebirthing, psicomagia... basadas en la respiración y la toma de conciencia de los pensamientos inconsciente, la artista intenta revelar al individuo cómo los pensamientos controlan la vida de una persona”.

<sup>424</sup> POPPER, Frank, (1989), *Arte, acción y participación*, Torrejón de Ardoz, Akal, p. 274: “Las distintas intervenciones del ‘operador cultural’ dentro del entorno tratado como espacio social, fueron expuestas en la Bienal de Venecia (1976) por Crispolti y Raffaele De Grada en las siguientes secciones: a) ‘Hipótesis y realidad de una presencia urbana conflictiva’ [...]. b) ‘Reapropiación urbana particular’. c) ‘Participación espontánea’, subdividida en ‘acción poética’ [...] y ‘acción política’ [...]. d) Participación en contacto o a través de las colectividades locales. e) Hipótesis de una relación social a través de una institución del estado”.

<sup>425</sup> [http://www.idensitat.net/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=9&Itemid=15](http://www.idensitat.net/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=9&Itemid=15), (fecha de última consulta: 30-4-2012): “El proyecto Idensitat ha evolucionado creando una red de colaboraciones entre diferentes lugares, buscando metodologías para la interacción de proyectos de creación con contextos sociales, culturales y políticos de matices diferenciados. Así, planteado

Como afirma Vilar (2004), *en realidad, el artista activista no está demasiado lejos del esquema tradicional de la “representación”: el intelectual de clase media o alta con muchos conocimientos teóricos que habla por los que no tienen voz o propicia y arma la acción de los que no son capaces de organizarse con suficiente eficacia. En la práctica, el papel del artista en un movimiento social oscila entre el diseño y la escenografía (la importancia del diseño y la profesionalidad de la imagen es la única aportación en muchos casos), y la animación social. El artista francés Hervé Fischer, en 1980, ya apuntaba este tema a propósito del Colectivo arte Sociológico (que a la sazón estaba en trance de disolverse): “Mediante las prácticas de arte sociológico han aparecido situaciones en las que la función del artista se aproxima a la de un animador social, de un innovador en el seno de una institución o de un pedagogo”*<sup>426</sup>.

El paso de autor a mediador comporta que el concepto de autoría resulte cuestionado, sobre todo en las artes de contexto. Para Ardenne (2008) la

---

inicialmente como plataforma para la producción de proyectos de incidencia en el espacio público, Idensitat se ha ido transformando en un espacio de producción itinerante, que transita en el territorio con proyectos que impulsa a la vez que genera visiones, análisis y propuestas de transformación a su alrededor. ID es IDENTIDAD-DENSIDAD síntesis que inicialmente da nombre al proyecto pero que también quiere significar Investigar / Desarrollar - Inventar / Descubrir - Implementar / Direccionar - Incidir / Definir - Implicar / Denunciar- itinerar / Derivar - Integrar / Desplazar - Interrogar / Debatir - innovación / Decrecimiento - Intercambio / Desarrollo, entre otras muchas combinaciones de términos. Con ID se alude a esta transformación. Idensitat funciona como una plataforma de actuación permanente que extiende los nudos de su red, refuerza los mecanismos de interacción social y los procesos de colaboración y de producción de conocimiento. También propone acciones de comunicación y transferencia más intencionadas, tanto alrededor de los ejes de debate del proyecto en general como en las diferentes producciones que se llevan a cabo. De esta manera conecta y colabora con otras realidades, trabajando para la producción de proyectos y promoviendo actividades vinculadas de difusión y experimentación con diferentes públicos. Mediante esta idea de trabajo en red a partir de cuestiones temporales y concretas, y con la voluntad de encontrar aspectos que se refuercen mutuamente, se pretende seguir identificando puntos de conexión entre diferentes iniciativas vinculadas a la creación artística contemporánea”.

<sup>426</sup> VILAR, Nelo, (2004), op. cit., p. 207.

relación entre autor, obra y público se redistribuye en función del grado de implicación que se adquiera en cada caso: *El artista contextual borra la línea que lo separa del público e interactúa con este, convirtiéndose en un actor social implicado, creando en colectividad y subvirtiéndolo, por tanto, la concepción de artista individual. A diferencia de dicho artista, el contextual no se sitúa fuera de la realidad para mostrarla a los demás, sino “in media res”, en medio de ella, viviéndola, experimentándola*<sup>427</sup>. Para Claramonte (2011), sin embargo, la autoría es de un procomún pues *...se trata de prácticas que algunas veces se han descrito como “colaborativas”, en la medida en que el artista ya ha dejado de ser el artífice solitario de su propio medio homogéneo, el que muele su chocolate en soledad, para proceder a incorporar, como un momento crucial de la construcción de la práctica artística, determinados procesos de negociación y colaboración con otros actores, cuya formación artística puede ser baja o nula, pero que, en cambio, pueden aportar un alto grado de articulación social y política. Esta articulación [...] contribuye, en la misma medida que la coherencia formal a la compactibilidad y densidad de la propuesta artística contextual. No puede ser de otra manera, puesto que uno de los vectores de su definición como tal práctica artística consiste precisamente en ese arraigo y esa trabazón relacional. [...] El arte de contexto supone una ampliación clarísima de la base productiva de las prácticas. La autoría de las prácticas social y políticamente articuladas se desplaza definitivamente hacia un “procomún” constituido por miríadas de tramas relacionales, de lógicas distributivas de la percepción y la organización relacional relacional y comunicativa [...]*<sup>428</sup>.

La figura del espectador había adquirido protagonismo para la teoría de las artes en los años sesenta paralelamente al surgimiento del *happening* y la *performance*, pero este espectador que se implicaba artísticamente en el arte de acción ya no era el espectador antiguo. Para Puelles (2011), el cometido

---

<sup>427</sup> ARDENNE, Paul, (2008), *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, CENDEAC, p. 41.

<sup>428</sup> CLARAMONTE, Jordi, (2011), op. cit. p. 13 y ss.

principal de la creación contemporánea es *la creación de un receptor*. Esta cuestión se expresa en un giro por el cual se transita desde la pregunta por la ontología de la obra (pregunta todavía moderna, de la última modernidad) hacia la pregunta, contemporánea, por cuáles son los comportamientos subjetivos y políticos que la creación artística produce<sup>429</sup>. Para este autor, con anterioridad al Renacimiento, a lo largo de la antigüedad helena y, por lo tanto, durante una concepción predominantemente religiosa de lo artístico, hablaremos de “receptores”, como lo son quienes asisten a una tragedia de Sófocles en la que se recrea con verosimilitud algo verdadero o quien se detiene en la contemplación (en la “theoria”) de un icono bizantino en el que lo divino está presente. Con posterioridad, al final del siglo XIX, volveremos a hablar de receptores pero ya no de espectadores: por la razón de que ya no nos queda ficción en la representación, sino implicación corporal (Artaud) o ideológica (Brecht), o espectáculo y obscenidad. Esta primera aproximación nos sitúa en un punto de partida ineludible: el espectador y la ficción corren vidas paralelas. Hay espectadores mientras hay ficción. A este “mientras” venimos llamando la edad moderna<sup>430</sup>. Con la Crítica del Juicio, Kant había provocado un cambio de orientación en la consideración del sujeto espectador, el cual quedará “filosóficamente” suplantado por el sujeto estético (sujeto trascendental); y su objeto, que fue antes la ficción pasará a ser la pura representación. [El sujeto estético] no puede no estar a distancia. Esto hace que su posición sea externa al objeto. En coherencia con esto, el sujeto estético es idealmente “solo” sujeto estético, quedando libre de toda estimación ética o pragmática. [...] En disonancia con él, el espectador no dispone de la distancia, quedando expuesto a la experiencia que pueda suscitarle la acción artística. Pero que el espectador esté entregado a la representación, absorto en ella, significa que sus emociones son ellas mismas representaciones [...] El espectador siempre sabe que está en un intercambio de sucesos artificiales [...] El espectador

---

<sup>429</sup> PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit. p. 284.

<sup>430</sup> PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 24.

*burgués [...] se deja seducir y hasta engañar, pero no dominar [...] Así propicia la intensidad de la ilusión que espera, justamente porque sabe que podrá ocuparse de ella sin preocuparse de sus inexistentes consecuencias prácticas*<sup>431</sup>.

Podemos encontrar varios tipos de público para el arte de acción en función de sus cualidades, intereses y conocimientos propios: el neófito<sup>432</sup>, el entendido, el que discierne la calidad sin dejarse arrastrar emocionalmente, el cautivo de sus afectos que acepta sin cuestionar, el colaborador (por su buena disposición o forzado a ello), el público interactivo de los videojuegos, el público co-autor y responsabilizado, el público objeto y el público vigilado, el público artista de sí, propio de la estetización generalizada<sup>433</sup>, el público usuario y consumidor<sup>434</sup>, etc.

González (2007) nos describe al espectador como un elemento más de la *performance*: *el accionista nos ofrece una narración de sí mismo de manera que la performance resulta ser un lenguaje donde se hace tangible, se hacen carne sus ideas y procesos subjetivos. Cuando el artista en su performance interactúa con algún “espectador” lo hace desde la significación del “Sí mismo”. El “espectador” percibe como fuera y no como propio el concepto que se desarrolla, pero que se acepta como legítimo en ese espacio relacional. A través del “otro” el performer se busca un vínculo, se procura la coherencia del sentido de la obra y de la simbología presentada en ella.*

---

<sup>431</sup> PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., pp. 50 a 69.

<sup>432</sup> LOUREDA, Abel, op. cit., p. 11: “Prefiero al público virgen, no especializado. Que se acerca a la performance con curiosidad, sin prejuicios, con ganas de pasarlo bien, que no está a la defensiva, que participa, que ríe, que no busca lo que no hay”.

<sup>433</sup> ORTEGA Y GASSET, José, (1995), *Para un museo romántico*, en *El sentimiento estético de la vida*, MOLINUEVO, José Luis (ed.), Madrid, Tecnos, p. 223: “El arte supremo será el que haga de la vida misma un arte (...) Pero este sentido estético del vivir que tanto nos importa conquistar exige una educación especial, una técnica y una sabiduría peculiares. No basta para adquirirlo aprender las ciencias o cultivar las artes; es preciso hacerse, más o menos, un especialista en vidas, un ‘dilettante’ apasionado de modos de vivir”.

<sup>434</sup> PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., p. 286: “El viejo espectador europeo comienza ahora a transformarse en ‘usuario y consumidor’ de imágenes digitales, de diseño y poco nutritivas, pero asequibles, de consumo incesante y nunca colmado”.

*Este “otro” quien se encuentra dispuesto a recibir las representaciones del performer posee una simbología diferente, pese a ello este pretende comunicar mas allá de la comprensión racional del espectador gracias a la red de significados en la que ambos aceptan la definición del otro y de si mismo en ese espacio que se comparte llamado “performance”. El espectador entonces es un elemento más de la obra quien potencia al artista a comunicar simbólicamente aspectos de su identidad, y es esta “acción” comunicacional con un “otro” lo que genera la sensación de coordinación y coherencia en el performer<sup>435</sup>.*

No sabemos si algo parecido tenían en mente Velvet and Crochet cuando realizaron en 2006 la acción *El orden*, una de las piezas incluidas en *Seis cartas al rey*. El texto publicitario del Teatro Pradillo, donde tuvo lugar, decía: *Solo para ti que estás a cuatro patas: El Teatro Pradillo presenta en Madrid*



*un espectáculo experimental de Velvet & Crochet concebido exclusivamente para perros.*

*Espectáculo para perros, sin exclusión de raza. Los animales no ingerirán ningún alimento durante el espectáculo y serán tratados con el debido respeto. Por motivos de seguridad el Teatro Pradillo se reserva el derecho de admisión. La acción se desarrolló mediante una lectura de poemas para perros y juegos malabares para cautivar su atención.*

***“El orden” de Velvet and Crochet, 2006.  
(Archivo de los artistas).***

---

<sup>435</sup> GONZÁLEZ, Leonardo, (2007) op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12).