

Aunque generalmente el público sea humano, no siempre (como también ocurre en el caso del público de Velvet and Crochet) su participación es voluntaria. El público puede ser muy escogido como en el caso de la maniobra *Santoral*, realizada por Nelo Vilar en 1997, que consistió en el envío personalizado de felicitaciones por su onomástica a alrededor de 350 críticos españoles. Éstos tuvieron diferentes reacciones, desde los que se enfadaron hasta los que se sintieron adulados. También en la obra *Respire no respire*, realizada en 1991 por Daniela Mussico en Espacio P dentro del marco del primer *FIARP*, el público fue obligado: al intentar desalojar la sala se encontraba con que la puerta estaba cerrada. Como consecuencia se estableció un coloquio (moderado a propósito por la artista de manera chapucera) sobre la estrechez del sitio y el excesivo público que en él se encontraba. Con ayuda de “ganchos” el debate se fue calentando hasta que se anunció el comienzo del siguiente trabajo.

Tampoco es voluntaria la participación del público en la obra *Cinco minutos de crítica de arte* de Javier Núñez Gasco: tras lograr ser presentado, el artista se esposó por sorpresa durante casi una hora al crítico y comisario independiente Víctor Zamudio-Taylor, comisario de los *Project-Rooms Arco '04*. Como condición para soltarle le exigió que hiciese, *in situ*, un texto crítico acerca de la performance que se había iniciado en el momento en que



las esposas se cerraban alrededor de su muñeca. El espectador involuntario se convirtió asimismo en actor forzado de manera comparable a como sucedía en las veladas futuristas y dadaístas donde el público era provocado a actuar mediante trucos. Tras cincuenta minutos de arrastrar a Núñez Gasco por

*“Cinco minutos de crítica de arte” de Javier Núñez Gasco, 2004. (Archivo del artista).*

las diferentes salas y galerías, que debía recorrer en su trabajo, siendo objeto y público de la acción, el crítico dictó finalmente su crítica recuperando así su libertad. El título, “*Cinco minutos de crítica de arte*”, alude al tiempo que tardó el crítico al final de esta intervención en evaluar la obra<sup>436</sup>.

Lo problemático de la relación entre autor y receptor es uno de los elementos fundamentales del arte de acción y de la *performance* en particular desde su nacimiento. Como ya habíamos mencionado más arriba el rasgo más sorprendente de los happenings era para Sontag (1961), *el tratamiento (es la única palabra que cabe) que en ellos se dispensa al público. El suceso parece ideado para molestar y maltratar al público*<sup>437</sup>.

En *Arte del Buen Gusto*, acción realizada en 1993 por Borja Zabala, el artista estrechaba la mano de los asistentes a la inauguración de su exposición mientras decía “Mucho gusto en conocerla” o “Mucho gusto en verte de nuevo”. También en 1993 Fernando Baena estrechaba la mano, enguantada, a los asistentes de una inauguración mientras automáticamente quedaba contabilizado el número de saludo en un marcador electrónico que llevaba al pecho. E Isidoro Valcárcel Medina explicaba así el título de su obra *Una Mala Acción*, ya mencionada: *porque se hace de ir a la gente y frustrarlos, y no hacer nada*. Y a la pregunta de si quería darles una lección, responde:



*decir “Una Mala Acción”, es decir me porto mal con el público. Me porto bien conmigo, pero me porto mal con el público. Y lo reconozco, porque hay una cosa, que tu sabes perfecta-*

**“Liens VII” de María Cosmes, 2002.  
(Archivo de Contenedores).**



<sup>436</sup> En Anexos transcribimos íntegramente la crítica de Zamudio Taylor.

<sup>437</sup> SONTAG, Susan, (1961), op. cit., p. 292. [?]

*mente que yo respeto muchísimo al público, ¿no?, entonces, era una forma de demostrar, de decir, oiga, es que me doy cuenta que estoy haciendo una mala acción, perdonen ustedes, pero es que no puedo hacer otra cosa*<sup>438</sup>.

Siendo un elemento más de la *performance*, la colaboración del público puede ser más o menos activa pero suele seguir las instrucciones que dan los artistas, que normalmente siguen siendo los sujetos de la acción. Para María Cosmes, el tiempo y el espacio solo adquieren significado en la interrelación con los otros, *indagando la manera de comunicarme con ellos y dándoles permiso para comunicarse conmigo, buscando la cercanía emocional y física con el otro, aún luchando con mis propias limitaciones*<sup>439</sup>. En su acción *Liens VII*, realizada en 2002 en el marco de *Contenedores*, los participantes son “utilizados” por la artista y la cercanía con ellos desemboca en una relación de dominación que mediante el dispositivo preparado y dirigido por la artista escenifica *las relaciones de conflicto y unión que hay entre los seres humanos. Parto del convencimiento de que el conflicto no tiene porqué convertirse en un acto destructivo*<sup>440</sup>: Utilizaba seis sogas con nudos corredizos a ambos lados que colocaba rodeando el cuello de doce personas del público, después moviéndose al azar entre los participantes iba creando nudos y tensiones en las cuerdas que los obligaba a moverse para evitar producirse daño y producirlo a los demás. En sentido inverso funcionaba al acción *A2A2* realizada por C-72r en 1992 en la que eran los espectadores los que al sentarse y mover sus sillas forzaban el movimiento de los *performers* pues sillas y accionistas estaban unidos por cuerdas.

Esa cercanía con el público también se da en *Vestido de besos* (2004), realizada por María Alvarado Aldea para *Contenedores*, en la que la artista incitaba a las personas del público a que, tras pintarse los labios con carmín, besaran su cuerpo desnudo. El trabajo que realiza esta artista gira muchas

---

<sup>438</sup> Entrevista realizada el 11-03-2012, en Anexos.

<sup>439</sup> CAMPAL, José Luís, op. cit., p. 36.

<sup>440</sup> COSMES, María, (2010), *Liens VII*, en *Una década de acciones en Sevilla (2001-2010)*, BARROSO, Rubén (ed.), (2010), Sevilla, Contenedores, p. 54.

veces en torno al cuerpo desnudo y a su utilización como herramienta artística. Ahora se trataría de su utilización como soporte. Fisher-Lichte (2011) afirma que *la dicotomía entre ver y tocar en las realizaciones escénicas parece estar vinculada a otra serie de pares opuestos: publicidad vs. privacidad/intimidad; distancia vs. proximidad; ficción/ilusión vs. realidad. Todos ellos se fundamentan en la oposición supuestamente insalvable entre ver y tocar*<sup>441</sup>. En este caso se podía ver y tocar pero las reglas del juego eran claras y no permitían que el público se extralimitara: puesto que se acotaban las posibilidades del tacto a una muestra estilizada mientras no se ponían trabas al sentido de la vista, que a pesar de pertenecer

al mismo mundo, como afirmaba

Merleau-Ponty, no alcanza el grado de fuerza que tiene aquel para desestabilizar el par privacidad/intimidad vs. publicidad, toda la *performance* quedaba en un juego estético con reminiscencias kleini-anas. Por otro lado, en la aparentemente pasiva actitud de la artista existe una actitud de dominación y persiste el tradicional papel activo del actor sobre el espectador en tanto que, consciente o inconscientemente, exige de él un homenaje.



*“Vestido de besos” de María AA, 2004.  
(Archivo de Contenedores).*

Efectivamente el público, el respetable, como se dice en la jerga taurina, no siempre es tratado con el mayor respeto. La intervención *Mauvaise Foi* de Left Hand Rotation embroma a su público. Se desarrolló a raíz de la

---

<sup>441</sup> FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., p. 128.

invitación a intervenir el espacio público que rodeaba a la Asociación Cultural Mediodía Chica para la exposición colectiva *Intervenciones en el espacio público: de la documentación a la acción*. Un mapa ayudaba al visitante a encontrar las piezas de los diferentes artistas distribuidas por las calles aledañas. Los componentes de Left Hand Rotation incluyeron una calle falsa en dicho mapa, la Calle del Desencanto, donde supuestamente se localizaba su pieza.



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

Los intentos de permutación de los papeles entre artista y público ya se daban en las veladas dadaístas, en el Living Theatre o en el Théâtre Niçois Ben, como cuenta Lebel (1966)<sup>442</sup>. En el arte de acción español del periodo que estudiamos podemos ver, relacionado con la permutación de papeles y muy próximo a *Formación del público* (1975), de General Idea, el trabajo de Domingo Mestre quien en su *Segundo Des-concert* del año 1995 formó un

---

<sup>442</sup> LEBEL, Jean-Jacques, (1966), op. cit., pp. 48 y 49.

grupo compuesto de veinte artistas cubiertos con pasamontañas aplaudiendo al público y un director que dirigía a ambos grupos. También en *El tributo* (2006), que Velvet and Crochet realizó en el teatro Pradillo de Madrid, el público era incitado a aplaudir a los artistas.

En los últimos casos comentados el público es inducido a participar con la intención de hacerlo activo y, quizás, tal cosa no sea necesaria. Hablando de las diferencias entre el público en el teatro y la *performance*, Ferrer (2001) dice: *El público de la performance está en igualdad de condiciones con el accionista; La relación que el performer establece con el espectador es una relación directa, no protegida por un intermediario, el personaje encarnado por el actor; No hay una historia que contar que puede servir para manipular las emociones que se interponga; No hay distancia física, el espectador puede incluso tocar al performer, entrar en su espacio. En la performance, la cuestión es que el espectador se identifique con él mismo y actúe en consecuencia. Esto no significa que la performance busque la participación del público [...] El público participa lo quiera o no. Es tan performer como yo*<sup>443</sup>. En estas palabras, nos parece importante destacar que, según Ferrer, en la *performance* el espectador debe de identificarse consigo mismo y actuar en consecuencia. Es decir, el hecho de que sus actuaciones no sean consecuencia de una provocación espectacular como en algunos casos comentados anteriormente sino de una decisión ética como, por ejemplo,

---

<sup>443</sup> FERRER, Esther, (2001), op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12), <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/utopa-y-performance-esther-ferrer.html>: “...el performer no es un actor, no encarna más que a sí mismo, no hay transposición posible. En el teatro, el personaje corresponde a un ‘arquetipo’ que hay que respetar, tanto si el actor se siente bien o mal, alegre o triste, en la performance no existe eso. Quizás es mucho menos exigente. En consecuencia, la relación que el performer establece con el espectador es una relación directa, no protegida por un intermediario, el personaje encarnado por el actor. La relación, es una relación con el ‘yo’ del Performer [...] En la performance, al menos en las mías, no pido nada al público, y menos aún su participación por la pura y simple razón de que participa automáticamente, lo quiera o no. Cuando en un lugar determinado, a una hora dada, hago una performance, los roles comienzan a confundirse. Es como una trampa. El espectador es tan performer como yo, incluso si decide marcharse, si llega a ‘interrumpir’ la performance e incluso sin querer serlo. Forma parte de la acción, está en el interior”.

la que tuvo que adoptar el público de la acción *Hatsitu. Combustión de 10 gramos de heroína* que Antonio de la Rosa realizó en Liquidación



*“Hatsitu. Combustión de 10 gramos de heroína” de Antonio de la Rosa, 2007. (Archivo del artista).*

Total en 2007. En esta acción al límite de lo legal, el artista convertía al público en cómplice pues no era posible presenciar la acción sin inhalar los vapores producidos por la combustión de la droga.

Analizaremos ahora las acciones con relación al diferente grado de necesidad que el desarrollo de la acción en particular tenga del público, teniendo en cuenta que en su extremo la condición de público acaba por transformarse de manera que ya no se puede hablar de público sino de co-autor. Ferrando (2009a) aboga por una *participación del público sencilla, simple y no educada. La participación del público lo desarrolla creativamente, desarrolla su identidad y equilibra las fuerzas en el acontecimiento artístico*<sup>444</sup>.

---

<sup>444</sup> FERRANDO, Bartolomé, (2009a), op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12): “Y es que la participación o intervención en la obra es una forma de autodeterminación y transformación creativa del otro. La participación o intervención en la obra es capaz, a mi parecer, de provocar el desarrollo de la identidad del sujeto que interviene. Pero además, la participación del otro aporta un cierto equilibrio de fuerzas en el interior del acontecimiento artístico. [...] Sabemos que toda participación puede ser mental y/o corporal. Para algunos, el modo mental de participación es general, es decir, la lleva a cabo en mayor o menor grado todas las personas que perciben u observan un hecho artístico, e invalida o al menos hace innecesaria, todo tipo de participación corporal. Para otros, entre los que me incluyo, constituyen modos de activación e intervención muy diferentes, y probablemente complementarios. [...] Y si Joseph Beuys defendía una forma de participación simple y no educada en sus performances, no hacía en mi opinión mas que continuar las ideas de Allan Kaprow, ya que para este, la intervención del otro en la obra de arte, debía fundamentarse en un comportamiento y en un modo de hacer basado en la sencillez...”.

Uno de los proyectos continuados de arte de acción realizados en España con un público más numeroso y fiel, y de los pocos donde el pago de entrada era obligado, el Circo Interior Bruto, pretendía no necesitar al público. La necesidad o no de contar con un público y sus efectos en el propio trabajo son mencionados en el texto *Breve análisis de la experiencia. Del museo nacional a la carpa mental* de Jaime Vallauré, en el que este menciona la intención del



CIB. de *poner a prueba el mecanismo identificatorio entre escena y público para mantener el distanciamiento crítico necesario*<sup>445</sup>.

*“Estado mental: Mercado de Futuros” del Circo Interior Bruto, 2001. (Archivol CIB).*

A veces la obra necesita un público tan colaborador que el artista, que suele ser bienintencionado en estos casos, empequeñece su personalidad y se limita a poner los medios a su disposición. Así, en la obra *Hazte público* (2008) de Zaida Gómez y Julio Hernández, realizada en el festival *Chamale X*, el público se convertía en protagonista de la acción. Como en un *happening* moderno, los participantes se expresan durante dos minutos delante de una cámara y del resto de los asistentes.

---

<sup>445</sup> VALLAURE, Jaime, op. cit., (fecha de última consulta 20/03/12): “Para el trabajo en el CIB no es obligatoria la presencia humana, pero el devenir colectivo empuja hacia esa dinámica. Las primeras funciones del CIB desde el punto de vista escénico eran muy torpes. Lentamente esa torpeza se va limando. Es inevitable después de exponerse en público tantas veces no dejarse llevar por una inercia natural, como la de las curvas, hacia posicionamientos donde el punto de vista del espectador tiene gran importancia en el devenir creativo; ello no quiere decir que se piense exclusivamente en el público, sino que, simplemente, el conocimiento adquirido en el comportamiento del público al recibir determinadas propuestas permite establecer ciertos ajustes en aras de una mayor eficacia escénica y tal vez comunicativa. A pesar de esta tendencia natural, el CIB intenta siempre cortocircuitar, o al menos poner a prueba, el mecanismo identificatorio entre escena y público para mantener el distanciamiento crítico necesario”.

El público también fue colaborativo, y a veces sádico, en la acción *Unreal life, but impact* (2010) realizada por Pedro Alba en el festival *Artón* de Madrid: el artista, situado en un espacio diferente, se comunicaba con el público a través de un chat. La conversación se proyectaba en la pantalla. Se



ofrecía al público la posibilidad de decidir la acción a realizar y la interacción con los objetos que había de realizar el *performer*. La conversación del chat se imprimió en papel, como un residuo más de la acción.

*“Unreal life, but impact” de Pedro Alba, 2010. (Archivo Artón).*

El hecho de que una acción necesite de un público participativo la acerca necesariamente al modo del *happening* donde la participación activa del público es decisiva y las fronteras entre autor y receptor se diluyen. El público deja de ser público para convertirse en accionista, toma sus propias decisiones y colabora en el rumbo de la acción. El autor cambia su papel por el del maestro de ceremonias que marca el orden y el ritmo de la acción y dirige, en lo posible, la acción del resto de los participantes<sup>446</sup>.

La acción *Desfile* (2005) de LaHostiaFineArts fue realizada en una de las veladas de acción *Ven y vino*. Para ella se mantuvo al público esperando durante un buen rato, bebiendo alcohol y bajo la influencia de un vídeo de fondo en *loop* en el que con música de una marcha militar rusa se veían

---

<sup>446</sup> PADÍN, Clemente, op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12): “...en tanto el público permanezca en su rol de espectador, la performance continuará siendo una expresión artística; si interactúa con el artista, el evento pudiera transformarse en un ritual en donde existe todo un abanico de opciones que van desde la actitud pasiva (como en el teatro) hasta la máxima participación, como sucede en las ceremonias religiosas o en los bailes populares”.

imágenes de ancianos marcando el paso. Cuando se consideró que las personas del público ya estaban preparadas (que ya formaban momentáneamente una comunidad o bien ya estaban suficientemente desinhibidos por el alcohol), se les invitó a formar en dos filas y marchar siguiendo el ritmo de la misma música por las calles adyacentes hasta completar una vuelta a la manzana entre la gente que ocupaba su ocio en las calles y terrazas del recorrido. Esta acción necesitó dos públicos. El primer público, el que había acudido la *performance*, se acabó convirtiendo todo él en colaborador y copartícipe en un sentido casi de miniritual o de fiesta<sup>447</sup>, y propiamente en un espectáculo para un segundo público. Este segundo fue espectador involuntario de la acción con lo cual la acción se convirtió para él en algo más parecido a una intervención, una *flash mob* o una ocurrencia festiva. Como en una muñeca rusa, descubrimos que al hacer compartir al público el papel de autor, lo actuado y los actuantes se vuelven objeto de un nuevo público contemplador, más o menos pasivo. Y la ronda vuelve a comenzar.



**“Desfile” de LHFA, 2005. (Archivo propio).**

---

<sup>447</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, (1994), *Carta a D’Alembert sobre los espectáculos*, Madrid, Tecnos, p. 156: “Pero, finalmente, ¿cuál sería el objeto de esos espectáculos? ¿Qué se mostrará en ellos? Nada, si se quiere. Con la libertad, allí donde hay afluencia, reina también el bienestar. Plantad en medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid allí al pueblo y tendréis una fiesta. Mejor aún, convertid a los espectadores en espectáculo, hacedlos actores, haced que cada cual se vea y se guste en los demás para que de este modo todos se encuentren más unidos”.

## **e. Conclusiones**

### **e.1. Previo a las conclusiones**

Las acciones artísticas son un caso especial de acción pero responden a las características generales de toda acción. Podemos encontrar ejemplos de acciones artísticas en cada uno de los diferentes grados de participación de la razón, es decir, tanto en las acciones tradicionales y afectivas como en las racionales con arreglo a valores y a fines, aunque dada la exigencia de voluntariedad y compromiso que les es exigible, predominen las de tipo racional.

Lo que distinguiría una acción artística del resto de las acciones no sería solo su performatividad que, puede darse en acciones no artísticas, sino que, además, es necesaria su ubicación en el terreno del arte (el reconocido por los agentes artísticos). No es necesario para esta clase de acciones, pero sí conveniente para su reconocimiento como artísticas, que se inscriban en los circuitos reconocidos (libros, revistas, estudios académicos, museos, galerías, ferias, festivales, etc).

Para señalar una acción como artística puede ser suficiente que el autor la efectúe con esa intención. Previamente, claro está, sería necesario acotar dentro del *continuum* temporal los momentos de entrada y salida de la acción que se quiere destacar como diferenciada y significativa. Puede darse el caso, incluso, de que la acción ni siquiera se lleve a término como ocurre en las acciones mentales en las que la obra no llega a salir como tal fuera de la cabeza del artista. Esto puede ser así porque lo fundamental de toda acción es su propiedad de encajarse en el curso de las causas y efectos, siendo indudable que nuestros pensamientos, al modificarnos, modifican el mundo y que el efecto de un pensamiento no formulado puede ser tan poderoso como cualquier acción externa. Lo que sí puede ser dudoso es adscribir este tipo de acciones a la categoría de acciones artísticas dada su falta de publicidad.

Siendo prioritaria la existencia de un campo artístico para que puedan haber acciones artísticas, de no ser así solo podríamos hablar de acciones más o

menos creativas o productivas, se ve como necesaria para su comprensión que estas manifestaciones se encuentren inscritas dentro del *continuum* histórico de ese campo, de la historia del arte, y de la evolución de sus formas. Las acciones artísticas no deben ser vistas como casos aislados.

Pensamos que sería interesante aplicar al arte de acción los mismos o parecidos análisis morfológicos y sintácticos que al resto de las artes. Nuestra labor ha consistido en señalar los límites formales internos y externos, o más bien la extrema dificultad de concretarlos, entre las diferentes manifestaciones del arte de acción, y de este con las otras artes, y en mostrar los elementos formales básicos que habría que tener en cuenta si quisiéramos entrar a discutir cualquier obra de arte de acción.

En relación con los límites internos, nos hemos centrado en un intento de clarificación de las posibles diferencias existentes entre *happening* y *performance*. Vemos que existe una prioridad temporal en el uso del término '*happening*'. Para algunos autores habría solución de continuidad entre ellos mientras que para otros lo que existiría sería es una evolución entre géneros. El primer término hace énfasis en el tiempo presente de lo que sucede y el segundo en la dimensión productiva de realidad de la acción que se autorrealiza. A nuestro entender lo que se produce es una progresiva comprensión que va dejando de lado cuestiones que aparentemente eran diferenciadoras y que posteriormente se han mostrado como simples casos de un fenómeno más amplio.

Igual de volátiles se nos presentan los límites externos. Ya que distinguimos entre cosa y acontecimiento, parecería sencillo diferenciar el arte de las acciones del arte de las obras. Estudiando los diferentes grados de materialización de la idea encontramos que, si admitimos como acción artística aquella que aún no tiene una realidad fuera de la mente de su autor, una corriente nos lleva a través de la verbalización de la idea y/o de su plasmación en apuntes, bocetos y partituras hasta la realización de la acción y, más allá, a sus efectos físicos o mentales en el espectador o fuera de él, a las reacciones de este y a los residuos materiales producidos. Estos residuos

pueden ser desechables o pueden ser considerados como el fin último de la acción conteniendo condensado en sí mismos todo el proceso creativo. Si bien puede parecer que esta cosa condensadora es el resultado y punto final del proceso, tal pensamiento es engañoso pues depende esencialmente de nuestra limitada concepción temporal basada en la duración de la propia vida humana. Si quisiéramos tomar distancia veríamos que la obra, al fin y al cabo, no es más que un estado que será superado por una reacción del mundo ya sea inmediata ya alejada en el tiempo.

El arte de acción es un arte efímero, en tanto que no se cosifica en cosa perdurable, y ello es considerado un valor por la mayoría de sus practicantes. Encontramos aquí el mismo tipo de miopía con respecto a la duración de la obra. Otra vez la sensación provocada por la escala humana se pone por encima de lo que nos dice un pensamiento más razonado. Lo importante de un acontecimiento no es su extensión en el tiempo sino su capacidad de provocar reacciones, de producir un hecho futuro relativamente diferente de los habituales. Es, digamos, su efectividad y su capacidad de afectar. Llevando al extremo la pretensión de efimereidad, llegaríamos al absurdo de actuar buscando que tal acto no tenga repercusión. Podemos encontrar una satisfacción interna en tal tipo de actos más o menos onanistas, pero si lo que queremos es que nuestra acción influya en el mundo de alguna manera más eficaz debemos atender a su presencia pública. Quizás sería posible encontrar el valor en un punto intermedio entre lo extremadamente volátil y lo fosilizado.

Las acciones artísticas suceden normalmente en lugares públicos y con convocatoria previa. Esto permite que exista un público receptor que dará continuidad temporal al acontecimiento en su memoria o en los relatos a otras personas permitiendo reacciones posteriores. Un grado posterior de previsión, pero que empezaría ya a corroer el pretendido valor del presente efímero, lo constituye el registro documental de las acciones. Este es para muchos imprescindible si pretendemos que a largo plazo el acontecimiento pueda seguir teniendo la capacidad de influir. Para algunos, incluso, el registro es constitutivo de la acción artística que, sin él, no existiría.

Otro de los límites dudosos es el que se establece entre las artes de acción consideradas “clásicas” y el teatro, por intermedio de las artes escénicas. Algunos críticos consideran que, a diferencia del arte de acción, las artes escénicas no tienen un lenguaje propio. Se trataría de un pastiche situado en un territorio ambiguo en el que suponen por un lado la ruptura con la tradición inmediata del teatro pero por otro la continuidad de condiciones materiales (escenario, luces, tramoyas, utillajes, ensayos, taquilla, etc.) y formales (repetibilidad, representación, espectacularidad). Independientemente de los componentes de interpretación, música, danza, poesía, acción, etc., con que cuente cada obra en particular, las obras escénicas tienen en común su carácter de espectáculo, de obra realizada para un público que paga y al que tiene que dar satisfacción. Este condicionamiento da lugar a una tendencia a rodearse de parafernalia que suele diferenciarlas del arte de acción “clásico”, más austero.

Algunos autores pretenden que el arte de acción es un arte del presente, que sucede solo una vez y que, por tanto, no admite repetibilidades ni representaciones. Esto lo diferenciaría de las artes escénicas. A nuestro entender la confusión se produce al no tomar en consideración el hecho de que hay acciones “clásicas” que sí se repiten y al considerar que en el teatro o las artes escénicas cada vez sucede lo mismo. Y esta confusión ocurre, sobre todo, por una comprensión de la representación en un sentido vulgar que no atiende a los procesos mentales que se dan en todo pensamiento y su posterior exteriorización. Sin embargo, desde otro punto de vista, quizás algo de verdad pudiera haber en la afirmación de que en el uso del presente exista una diferencia entre el arte de acción clásico y el de las escénicas. Veamos dos cuestiones: la no repetición y la atención.

La repetibilidad viene derivada tanto de la tradición teatral como de su carácter espectacular. Si se trata finalmente de obras inscritas dentro del negocio del espectáculo, o el de la cultura, y ha de rendir beneficios económicos, es normal que se busque maximizar éstos posibilitando múltiples representaciones. Existen múltiples argumentos y ejemplos que justifican la repetibilidad (si la cosa funciona por qué no repetirla; nunca se repite

exactamente lo mismo; el contexto hace que la acción sea diferente; no se trata de repeticiones, son variaciones, homenajes, etc.) o que la atacan (si hay repetición no hay presentización, repetir es venderse al espectáculo, la ética me lo impide, etc.). Creemos que, además de en la cuestión económica, el motivo de repetir las acciones está en su difusión. Finalmente, la acción se documenta y se repite para que haya un público suficiente que al tener conocimiento de ella le asegure su pervivencia. Es decir, para que lo que una vez fue presente se prolongue en el futuro. Esto puede ser legítimo, se pretende que nuestras acciones sean eficaces, pero también significa tener muy poca fe en el azar y demasiada en nuestra capacidad de influencia. Por otro lado, muchas obras de arte de acción descuidan “humilde” y voluntariamente su propia importancia o trascendencia, de manera que una cierta levedad o cortedad en la documentación es correlativa a una visión clarificada del valor de los restos y residuos que genera y, a veces, a una voluntad de no repetición radical.

Ambos campos necesitan un diseño previo de la acción y una programación. Pero el arte de acción tiene una flexibilidad que no tienen las escénicas para programar sesiones únicas. La fórmula de los festivales ha sido demasiado explotada como refugio y, como propuesta, diremos que serían necesarias más acciones puntuales y diferenciadas. Eso sí, con fundamento, contextualizadas, preparadas y con público avisado, en el doble sentido.

Solo prestando atención a la corriente de causas y efectos, a la sucesión ordenada de acontecimientos, podemos dilatar el instante presente de manera que pueda ser observable. Esto, por supuesto, es una representación, pero es quizás la única manera en que los humanos podemos sentir el presente. Y, quizás, esa forma de sentir y hacer sentir el presente pudiera ser algo distintivo, que no exclusivo, del arte de acción. Aunque el arte de acción es un arte dinámico, pensamos que no sería una contradicción decir que lo que trata de conseguir es una foto fija del elemento “entre”, de la barra del movimiento causa/efecto. Es decir, que su principal medio y su principal fin sería, la atención. Lo, que a nuestro entender ocurre en todo buen arte,

también lo desarrolla el arte de acción en su campo específico de trabajo. Así, serían características de una buena *performance*, una atención extrema a los acontecimientos sucesivos que la componen, el que todo esté previsto al máximo, que el azar se asuma pero se intente reducir, que las cosas sean cosas, que el tiempo se dilate, se paralice y podemos pensar dentro de él. Las artes escénicas se han acercado al arte de acción sobre todo por el lado conceptual, de manera que el bailarín se queda parado, escribe, habla, realiza movimientos cotidianos, muestra el proceso de creación, de ensayos, su biografía, sus dudas... pero este acercamiento nos parece muchas veces superficial y deja fuera la parte vivencial que supone ese tratamiento del presente en la *performance*, el del tiempo detenido.

Todos los sentidos se ponen al servicio del cuerpo vivo del artista, el principal elemento del arte de acción, pues supone el ámbito privilegiado de su mayor aspiración: la presencia. El cuerpo nunca antes tuvo la dimensión que el arte de acción le ha dado. Si bien ha sido representado como tema en pinturas (incluso tomado como soporte) y esculturas, condicionado la arquitectura, cantado por la poesía o movido por la música. Solo la danza hasta ahora lo había utilizado como instrumento. Con el arte de acción pasa a ser no solo tema, soporte o instrumento sino la misma materia a modificar a partir de la cual se simboliza y significa. En un recorrido por el arte de acción español de estas dos décadas podemos observar varias circunstancias. Por un lado, atendiendo a la consideración del lenguaje performativo como parte del cuerpo, las acciones de danza más avanzadas recurren a este en sus versiones habladas y escritas, y a conceptualizaciones que las acercan a la *performance* “clásica”, en cuanto a intelectualismo y experimentación con lo cotidiano, a la vez que las alejan del aspecto más matérico y físico que puedan tener el cuerpo y sus movimientos. Por lo que toca a los accionistas que no provienen de la danza, que son la mayoría, se hace ver que la atención prestada al propio cuerpo adolece de una cierta rigidez o de una cierta pudibundez (los desnudos, por ejemplo, en muchos casos son tan embarazosos como injustificados) que convierte en poco natural las operaciones que con él se llevan a cabo. Quizás esto se deba una falta de experimentalismo, y con ello

no queremos decir que echemos en falta más acciones de tipo vienés. Pero no dejamos de observar con relación al cuerpo un reiterado uso del humor y de la parodia que impide una actuación sincera y frontal cuando se trata de hacer hablar al cuerpo. Sin embargo, cuando se trata de abordar no el tema de la intensidad de la presencia, sino el de su contraposición a la ausencia, el de la omisión, y el más prosaico de la delegación del trabajo, no faltan ejemplos de trabajo especulativo y de efectividad. Y, curiosamente, la ironía sigue presente.

En muchas acciones se utilizan solo sonidos, palabras, gestos, movimientos, pero en muchas otras los artistas tienen necesidad de emplear objetos materiales para expresarse. Tanto en un caso como en otro, pensamos que existen grandes aciertos y, generalmente, conciencia en la utilización, o no, de objetos, y en particular de cosas en el desarrollo de las acciones. Hemos podido comprobar que abundan los ejemplos para cubrir todo el abanico de posibilidades desde el respeto a la cosa hasta su utilización más infame, desde ser reputada como lo más real a su consideración como símbolo, de la apreciación de sus valores generativos, constructivos, ordenadores o comunicativos, de sus poderes sanadores, humorísticos, reivindicativos, etc.

Afortunadamente, ya parece pasada la época en la que el arte de acción español estaba en sus comienzos y la ridiculización que el *ABC de la performance* realizaba sobre el uso de los objetos estaba perfectamente justificada. Es cierto que aún podemos presenciar acciones que hacen un uso artístico-accionista-convencional de los materiales pictóricos, de las velas, de los cuatro elementos, de los objetos simbólicos más o menos esotéricos, etc., pero suelen ser acciones de principiantes o de veteranos no actualizados. No nos solemos encontrar ya con artefactos extraños o “artísticos”, salvo en *performances* tecnológicas como las de Marcel.li Antúnez o Jaime del Val. Por lo general, insistimos, el tratamiento dado al objeto nos parece particularmente meditado, consecuente y variado: utilización de cosas inanimadas, de tecnología, empleo de animales y uso de personas.

La atención al contexto espacial/temporal y funcional de la acción es, a

nuestro parecer, dejando de lado el caso de las intervenciones que necesitan por definición e inexcusablemente cuidar este aspecto, uno de los puntos flacos del arte de acción español. No todas las acciones necesitan del contexto en el mismo grado para formalizar sus conceptos, pero en la medida en que estos sean menos importantes en el conjunto de la obra y más carga tenga el componente experiencial, más precisa debería ser la adecuación entre la acción y su contexto. Esto es algo que habitualmente no se tiene en cuenta, lo que conduce a que en muchas ocasiones, el acontecimiento, acunado en un círculo, circo o circuito artístico que le sirve de escusa y colchón, flote en un vacío circunstancial huérfano de anclajes reales y concretos a un “aquí y ahora” un poco menos adaptado y cómodo que el del mundo del arte y sus espacios de exhibición.

Si aún es posible encontrar acciones contextualizadas espacial y temporalmente, mucho más complicado es hallar acciones que tengan en cuenta el contexto funcional. Casi nadie se pregunta por la función precisa que una determinada acción tiene en ese espacio/tiempo concreto en que se realiza. Pocos son los casos en que la acción se halla matizada por el hecho de tener lugar en un local privado o en una institución pública, por ejemplo, por la función de ese espacio en esa institución y de esa institución en la sociedad. O en que se tiene en consideración el momento concreto y la fecha, señalada o no, la jornada laboral o el feriado en que el evento ocurre. Pero menos son aún los que tienen en cuenta la función que cumple el que se celebren acciones en días señalados para ello o bien en cualquier momento.

Las acciones, y más en el caso de las *performances*, suelen venir precocinadas de manera que unas pequeñas adaptaciones las hacen servir para cualquier espacio, y ya no hablamos de contexto, sino del lugar físico y tangible. Y es que la atención a ese espacio físico concreto no suele ser la parte prioritaria de la acción, dejando de lado ahora a las acciones más relacionadas con la instalación, el movimiento de la danza o la acústica, que por definición deberían cuidarlo especialmente. De la triada clásica de la *performance* (presencia, tiempo y espacio), es a este último al que menos atención le suelen prestar los accionistas españoles. Curiosamente, la

reflexión sobre el espacio, es más común en las artes de acción próximas a la escena, quizás influidas por el papel de un escenario fijo que a la vez que limita las posibilidades obliga a profundizar en ellas. Contrariamente a lo que sucede en la acción o la *performance* “clásica”, cuya libertad de emplazamiento conduce a veces a que las cualidades del espacio físico concreto sean insignificantes.

La atención al tiempo en el arte de acción español de la época estudiada se centra principalmente en la cuestión de la duración de las obras. Existen acciones en las que su devenir necesario contiene ya esa duración de manera natural y se dan otras construidas más artificialmente. En muchas ocasiones la duración no es tratada como presupuesto fundamental (aquellos casos en que el autor está convencido de que la obra debe durar mucho tiempo o muy poco porque así entiende la *performance* en general). Las acciones artísticas suelen ser más cortas cuanto más próxima se encuentre la obra a la acción poética y/o se desarrollen en convocatorias con muchos participantes, y más largas, en el caso de las *performances* sobre todo si estas tienen ciertas pretensiones escénicas, están intentando entrar en un circuito de espectáculo u ocurren dentro de festivales profesionales.

Dejando aparte los condicionamientos o autocondicionamientos impuestos desde el exterior, en la mayoría de los casos nos encontramos con acciones que adaptan su duración al material pensado disponible en ese momento. Es decir, la acción termina cuando se ha expresado lo que se tenía previsto, muchas veces sin tomar en cuenta que una mayor o menor duración podría ser conveniente a efectos de recepción de la pieza.

Entendemos que existen acciones más experienciales, en las que la coparticipación o empatía del público en la experiencia que propone el artista es esencial para su comprensión, cuya duración dependería más de la intuición que el actante tenga de la paciencia del público, y otras más conceptuales cuya duración debería estar en función del cálculo del tiempo que un espectador medio necesitaría para captar el concepto. Nos encontramos así con que muchas piezas que, al no tener en cuenta

suficientemente el carácter conceptual o experiencial y al atender en demasía a lo expresivo y no suficientemente a los aspectos formales, resultan para el espectador o demasiado cortas o demasiado largas, lo que en general es peor. Aburrir al asistente es algo común en el arte de acción, y algunos *performers* lo defienden como un valor. En los casos en que esa sea la pretensión del accionista, el empleo del aburrimiento pudiera ser justificable, pero si este no fuera un producto voluntario sino fruto de una mala gestión del tiempo de la pieza, de lo cual hemos visto muchos ejemplos, habría que considerarlo inadecuado y criticable.

Las acciones artísticas son más o menos relatables en la medida en que sean más o menos argumentales pero todas son construidas. De manera que es posible establecer una narración que nos lleva desde la cota de comienzo de la acción a su cota final. Para ello se pueden establecer diferentes estrategias derivables de la tradición literaria y teatral. Una de estas estrategias tiene gran uso en el arte de acción, la repetición. Esta, a veces, es solo un recurso para reforzar algo que dicho una sola vez no tendría ninguna importancia, pero otras, sí existe un fundamento y no se trata de un mero truco sino de un elemento imprescindible en el desarrollo de la pieza.

Ante el exceso de estímulos que supone la vida contemporánea, ante la avalancha de imágenes y diversiones que están a su disposición, incluidas las de la alta cultura, algunos receptores buscan un tipo de obra o acontecimiento que no les avasalle con sus efectos, que les afecte de modo más tranquilo y les permita una, aunque sea mínima, reflexión. Durante estos años se ha ido formando y conformando un público para este tipo de arte, un público que conoce y comparte con los artistas códigos, vivencias y aprendizajes. Y esto es tan así, que de buena gana aceptan la pobreza espectacular e incluso el aburrimiento que comportan la mayoría de las *performances*. Encuentran en ello un “buen gusto” que, de paso les diferencia. El arte de acción no es un arte de masas y su público se siente élite.

Pero, además de su papel de receptor, el público es un elemento formal fundamental en el desarrollo de toda pieza de arte de acción. Las diferentes