

## Tiempos de habitar

Prácticas artísticas y mundos posibles

Óscar Cornago  
Zara Rodríguez (eds.)

 **genuève**  
EDICIONES

## Habitar la ideología

Fiacha O'Donnell (España)

El año pasado el gobierno de Saint Malo (Bretaña francesa) organizó un proyecto cultural que tenía como objetivo subvencionar obras murales en la ciudad. Entre otros artistas, el grafitero Escif fue invitado a participar en este encuentro para que pintase en una pared de grandes dimensiones. Como en otras ocasiones, el artista compuso su trabajo a partir de la reproducción de varios grafitis encontrados cerca del lugar que iba a intervenir, relacionando así su composición con algunas historias del contexto local. Escif señala: “Toda intervención realizada en el espacio público es política en tanto que modifica el cotidiano de la gente en las ciudades. Esta modificación puede dirigirse en dos direcciones posibles: acercando a la gente a su realidad o alejándola de ella” (Escif 2017).

De vuelta a su ciudad, el artista recibe un email en el que la institución organizadora del evento argumenta la necesidad de retirar algunos detalles del mural debido a su contenido político. Cumpliendo con el contrato establecido previamente, algunas frases, tales como “no a la destruction de Notre Dame des Landes” tuvieron que ser eliminadas de la obra, alegando que la subvención del proyecto no contemplaba la mezcla entre cultura y política.



Mural de Escif. 2017. <https://contraindicaciones.net/los-limites-del-arte-publico-institucional-escif/>

Pocos días después, el artista comunica su descontento en una carta pública en la cual aprovecha para reflexionar sobre los límites del arte público institucional. En ella, Escif

manifiesta las contradicciones que existen al tratar de ubicar un arte que nace de la necesidad de dar valor a las expresiones populares, libres y espontáneas bajo la custodia institucional hegemónica. El grafitero recuerda que uno de los pilares sobre los que se sustenta la corrupción política de los gobiernos es la subvención de una cultura banal y superficial cuya finalidad sea distraer a las masas obedeciendo a determinadas estrategias comerciales. Por ello, defiende que el grafiti es, precisamente, una de las herramientas claves en el acercamiento de la cultura a la realidad cotidiana de las ciudades. “No estamos hablando solo de pintura, pero sobre todo de acción, de experiencias, de vida, de personas y de ciudades. [...] No estoy sorprendido con lo ocurrido, considerando que este ejercicio confrontaba dos niveles de cultura prácticamente opuestos” (Escif 2017).



Mural de Escif censurado. 2017.

Esta visión que plantea Escif sobre las limitaciones que impone el marco institucional del arte será ampliada por Luis Navarro, de un modo más estricto, en la entrevista que ofrece para la presente investigación:

En el momento en que te ubicas en el plano de lo artístico desactivas por completo cualquier tipo de emergencia que pueda cuestionar el desarrollo de la obra [...] las mejores producciones no llegan a su fin, o no llegan a su fin de manera adecuada, precisamente porque siempre hay un montón de limitaciones que vienen impuestas por diversas instituciones, aunque te contrate, yo qué sé, el MACBA con un propósito muy progre, pero al final el territorio está marcado, y esa posibilidad de producir algo que se te escape de las manos está descartada de antemano. Y el arte debería producir cosas, o conceptos, que se te escapen de las manos (Navarro 2017).

A pesar de que este tema siga siendo recurrente en las discusiones actuales sobre la producción artística, la búsqueda de metodologías creativas liberadas de influencias institucionales o académicas no es nueva. El arte de acción “nace en los 60 a partir de la necesidad de muchos artistas de llevar a cabo una forma de comunicación más directa con los espectadores que la escultura o la pintura permitían” (De Barañano 2004, 9). En esta época se empezaron a experimentar formas de arte que se situaban deliberadamente fuera de los espacios acotados por las instituciones artísticas, reivindicando una mayor espontaneidad y libertad en las producciones. No obstante, y como indica Navarro (2017), hoy en día los organismos oficiales del arte han acabado adoptando estas emergencias provenientes del *underground*, integrándolas en sus discursos institucionales para reformularse y asegurar su supervivencia. Bajo esta tesitura, Navarro (2017) plantea el fin de un tipo de práctica que pueda situarse completamente fuera del contexto de las artes y crear a su vez un doble poder en la cultura, sin embargo, considera que existen determinados espacios de actuación interesantes para poder seguir produciendo efectos reales en la sociedad a través del arte.

Este capítulo pertenece a la investigación: *Taxonomía del arte de “Acción” (1998-2018), El documental como metodología de investigación*, realizada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. En él se reúnen una serie de ejemplos de arte de acción que coincidirán metodológicamente con las ideas planteadas por Escif (2017) y Navarro (2018) sobre el arte, en tanto que experiencias, cercanas a la realidad, capaces de alterar el entorno cotidiano. En los distintos trabajos que componen este apartado serán cuestionadas una serie de políticas locales que regulan las lógicas tanto del espacio público como el privado. Por ello, estos ejemplos también serán abordados como estrategias artísticas que tratan de establecer relaciones de coherencia entre el concepto de la obra y el contexto en el que se desarrolla, independientemente de si estas acciones son o no apoyadas por alguna institución oficial.

“Todas las prácticas artísticas son prácticas políticas. Hay dos opciones: o cuestionas el *statu quo* o lo reafirmas y lo consolidas” (Güell 2017).

## **Antecedentes**

Para comprender mejor el hilo conductor que une los distintos trabajos que se exponen a continuación es conveniente recordar brevemente el ideario que motivó a los precursores del arte de acción.

Aunque el arte de acción y sus variantes artísticas no empiezan a manifestarse plenamente hasta la segunda mitad del siglo XX, se pueden encontrar casos de artistas que ya muestran conductas similares a principios de siglo, aunque fuese fuera del ámbito artístico de aquella época, y desamparados totalmente de cualquier institución que les avalara. Es aquí cuando realmente se empieza a gestar el conjunto de ideas que terminará por transformar, años más tarde, la concepción misma del arte en museos e instituciones artísticas. Estos pioneros, pertenecientes a movimientos como el Dadaísmo alemán o el Surrealismo francés; en su mayor parte pintores, escultores, poetas y músicos, realizaron algunas acciones, en catedrales y contextos militares, que hoy podrían ser referencias directas del arte de acción, pero que por aquel entonces suponían verdaderos riesgos para el artista. Estos autores encenderían la mecha de lo que, después de medio siglo, se conocerá como arte de acción, y que muchas veces se identificará como una forma de actitud en el arte o “estado de ánimo” (Martel 2004, 13).

Este tipo de conducta o postura en el arte supuso la creación de una ideología muy concreta marcada por la acción y los procesos, el anti-mercantilismo, la des-objetualización de la obra de arte y el abandono de los espacios protegidos y restrictivos del arte.

A principios de siglo, el escultor, pintor y poeta franco-alemán Hans Arp, cofundador del Dadaísmo, fue llamado a saludar la bandera como soldado y este procedió sonándose los mocos con la enseña. (Lebel 1966, 28). El 17 de noviembre de 1918, su compañero Johannes Baader consiguió acceder al púlpito de la catedral de Berlín durante una misa para declarar que la iglesia había desprestigiado la palabra de Cristo y que el Dadá salvaría al mundo. Años más tarde, en el contexto parisino de 1950, fue llevada a cabo la acción conocida como el escándalo de Notre Dame, realizada por el movimiento letrista. Este acto fue liderado por Michel Mourre (22 años), quien, vestido de monje dominico, consiguió acceder también al púlpito de la catedral de Notre Dame, durante la gran misa de Pascua, para declarar ante 10.000 personas que Dios estaba muerto (Marcus 1999, 42-44).

Este tipo de gestos irreverentes, realizados por artistas de las vanguardias, se situaban fuera de cualquier ámbito reconocible del arte y suponían un peligro evidente para la reputación de sus autores. A veces estas acciones libertarias suponían, incluso, valga la paradoja, la pérdida de libertad individual, como en el caso del poeta francés Jean Pierre Duprey, quien fue encerrado y golpeado en la cárcel tras haber apagado con su orina la llama del Monumento al Soldado Desconocido bajo el Arco de Triunfo en París. Más tarde, este artista; quien fuera admirado por el principal ideólogo del Surrealismo, André Bretón, fue ingresado en un centro psiquiátrico, y acabaría suicidándose años más tarde (Versovia 2015).

“Los movimientos vanguardistas se definirían como un ataque al *statu quo* del arte en la sociedad burguesa” (Bürger 2010, 70). Para ello, comienzan a crearse nuevas tipologías en el arte que atentaban contra los modos de entender la propia producción artística.

Los movimientos de vanguardia no negarían un estilo artístico anterior, sino la propia institución artística como algo separado de la praxis cotidiana. La meta vanguardista de devolver el arte a la praxis vital, lo que venía a revelar es la conexión entre la autonomía del arte y su carencia de función social (España 2015, 28).

Como apunta Baena en su tesis doctoral sobre el arte de acción, las vanguardias podrían haber supuesto el caldo de cultivo de una actitud que poco a poco se iría desarrollando hasta llegar a lo que se conoce hoy como “Acción” artística. (Baena 2013, 22) Pero “no será hasta los años 60 cuando se empiece a desarrollar tal y como la entendemos hoy, y hasta los 70 cuando sea plenamente aceptada como un medio artístico con derecho propio” (Aznar 2006, 7).

A partir de entonces, y desde diferentes ámbitos y contextos, comienzan a surgir numerosas personalidades como John Cage, Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel, Merce Cunningham, Joseph Beuys, Marina Abramovic o Valie Export, entre otros, que inspirarán un ambiente creativo caracterizado por la experimentación radical. Es en torno a mediados del siglo cuando se empiezan a desplazar las fronteras de las distintas categorías y géneros artísticos, suponiendo esto una amenaza para los convencionalismos formales, conceptuales, económicos y políticos del arte. Esta ideología común, en tanto que posicionamiento artístico, empezará a girar en torno a los objetivos rupturistas

anteriormente mencionados; cuestionar la materialidad de la obra de arte como objeto susceptible de ser mercantilizado, ocupar nuevos espacios, dar valor al propio acto del artista, etc. La obra de arte ya podía ser entendida como un acontecimiento creativo experiencial, efímero y único.

Tanto si se la denomina *happening*, evento, Fluxus, *performance*, poesía directa, accionismo, arte corporal u otros, una serie incalculable de prácticas artísticas investigan los datos del cuerpo físico del artista para crear una situación. (...) estas actualizaciones artísticas, inducen a estilos y características formales o intervencionistas específicas, que tienen en cuenta el ambiente social, tecnológico, político... (Martel 2004, 11).

Hoy en día el arte de acción conforma un mapa muy amplio de ejemplos lleno de variaciones, y la situación es radicalmente distinta.

### **En la institución: Cabello/Carceller (2013), Santiago Sierra (2000) y Núria Güell (2013)**

Tal y como se ha remarcado en este capítulo, una de las ideas fundamentales que perseguía el arte de acción en sus inicios fue el rechazo general a la institución artística y al mercado de objetos de lujo. Se buscaba dar valor a un tipo de obra efímera fundamentada en el acto del artista, creando acontecimientos pasajeros que no se pudieran vender ni almacenar. Pero el panorama actual ha cambiado enormemente y, tal y como apuntaba Navarro, los museos y las galerías de todo el mundo ya incluyen en sus programas expositivos y estrategias comerciales proyectos de este tipo. La institución comercial del arte ha sabido rescatar los procedimientos creativos más radicales que atentaban contra ellos, desnaturalizando su sentido inicial y reduciéndolos a un producto mercantil más sujeto a la especulación (Navarro 2017).

En su tesis doctoral, Pablo España refuerza esta idea planteando cómo el mercado del arte ha acabado incorporado en sus lógicas de consumo las provocaciones vanguardistas expropiándolas de su significado original. Para ello, España habla de lo que ocurre cuando se repiten hoy estrategias vanguardistas que supusieron cambios concretos en otros momentos de la historia. En su día, la obra de Duchamp supuso una ruptura importante

sobre algunas concepciones básicas del arte. A través de la descontextualización de objetos cotidianos en el museo, atacaba intencionadamente conceptos como el del autor-genio romántico y singular, el hecho de que la firma del artista creara valor por encima del objeto en sí mismo, y cuestionaba los criterios de calidad artística. “Este gesto repetido hasta la saciedad nos resulta ahora lo opuesto a aquello, nada hay hoy, al volver a escenificar el gesto duchampiano de enfrentamiento al mercado del arte sino de acatamiento de este” (España 2015, 40).

A la adaptación necesaria, por parte de las instituciones, en el desarrollo y la proyección de las nuevas prácticas del arte contemporáneo se le suma el progreso tecnológico, que permite documentar cualquier proceso artístico a través de vídeos y fotografías. Por lo tanto, también se plantean nuevas formas de abordar este tipo de prácticas, experienciales y perecederas, en exposiciones y ferias. Ya sea bajo intenciones declaradamente comerciales o como medio de creación, difusión y estudio del arte de acción la nueva tecnología abre una serie de posibilidades técnicas que no habían sido contempladas por los pioneros de esta corriente. El paradigma es pues completamente diferente al inicial, y comienzan a surgir, por lo tanto, un buen número de contradicciones conceptuales.

En *Performer*, las artistas Cabello/Carceller ironizan sobre el absurdo de determinadas problemáticas que surgen al tratar de incluir las prácticas performativas en los museos. Esta pieza, formalizada a través de un vídeo, representa una situación en la cual el Museo Artium de Vitoria contrata a una performer para que permanezca encerrada en los almacenes del museo, como si se tratase de un objeto más. Cabello/Carceller hablan de “la dificultad de someter a las lógicas del mercado del arte y de la conservación proyectos intencionadamente desmaterializados y efímeros, que en sus orígenes transgredían esas mismas lógicas” (Cabello/Carceller 2013).



*Performer* en los almacenes del Museo Artium de Vitoria. Cabello/Carceller. 2013.

<http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/performer/>

La obra *Performer* se presenta en distintas exposiciones a través del vídeo, que a veces puede ir acompañado de una acción realizada *in situ* por la misma performer que aparece en el vídeo. En ella, la protagonista se pasea entre el público de la sala repartiendo tarjetas o susurrándoles al oído: la performance soy yo, la performance eres tú.

En este caso, el museo colabora con las artistas para establecer una autocrítica satírica sobre el consumo de la *performance* como producto museístico. ¿Existen alternativas en el arte contemporáneo para vincular la acción artística a la institución sin que se produzcan incoherencias en los discursos? A continuación, se exponen varios ejemplos concretos en los que para el desarrollo conceptual de la obra es incluso necesaria esta vinculación. Sin embargo, estos no dejan de ser ejemplos excepcionales en los que se cuida que la ubicación en dicho marco esté justificada.

Gran parte de la obra de Santiago Sierra consiste en reproducir las lógicas del mercado capitalista y de la explotación laboral a través de acciones artísticas que muchas veces son realizadas en galerías y museos de todo el mundo. Este artista pretende establecer una crítica del sistema a partir de una sobre-identificación metodológica, evidenciando los mecanismos utilizados por las instituciones para ejercer abusos de poder.

En *68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo*, Sierra contrata a 68 personas pagándoles por horas el equivalente al doble del salario mínimo coreano (3.000 won), alrededor de 3 dólares. Las personas remuneradas permanecen sentadas frente a la puerta principal del Museo de Arte Contemporáneo de Pusan, en Corea. Algunas de ellas portan carteles que informan del precio que cobran por este trabajo. Como se informa en

la web del artista, en dicho museo se suelen incumplir los derechos básicos del trabajador, teniendo que trabajar por 12 dólares al día en jornadas que pueden llegar a las 10 horas (Sierra 2000).



*68 personas remuneradas para permanecer bloqueando*

*el acceso a un museo.* Santiago Sierra 2000. *SEQ Ilustración \\* ARABIC 3.* [http://www.santiago-sierra.com/200010\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200010_1024.php)

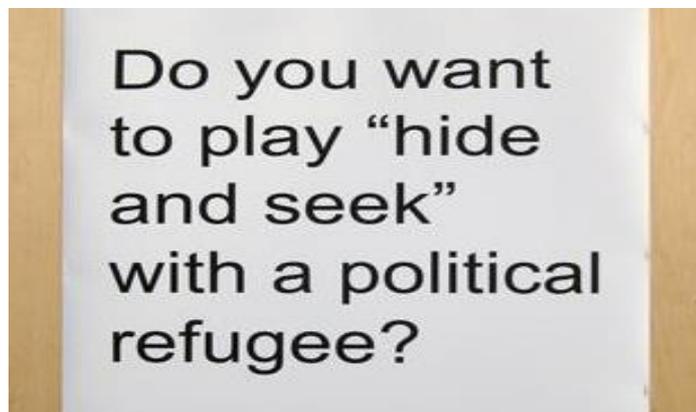
Este ejemplo muestra claramente cómo el propio museo acepta sin complejos la intervención crítica del artista como contenido en su programación. Además, habría que mencionar que la obra de este artista se cotiza con éxito en el mercado del arte, gracias a la dimensión objetual de su trabajo: fotografías, vídeos, instalaciones, etc. Es decir, la situación actual del arte incluye al arte de acción tanto en los museos y galerías como en el negocio de compra y venta de obras.

El gobierno sueco aprobó en 2009 el programa de repatriación REVA, que consiste en bonificar económicamente a los agentes de policía por cada inmigrante ilegal detenido, gracias a las subvenciones del Fondo Social Europeo.

En 2013, Núria Güell es invitada a participar en la Bienal de Gotemburgo. La artista negocia con los directores del evento para que a través de su obra *Too much melanin* se pueda contratar legalmente a María, una inmigrante ilegalizada procedente de Kosovo que solicitó, sin éxito, varias veces el asilo político debido a la guerra que había en su país. Hasta entonces, María, quien fuera agente de policía especializada en el tráfico de mujeres en Kosovo, había vivido durante 9 años de manera ilegal en Suecia, teniendo que esconderse con su familia de la policía.

La acción artística que plantea Núria Güell consiste en ofrecerle al público de la Bienal la posibilidad de jugar al escondite con María en una de las plazas públicas de la ciudad.

Gracias a esta irónica intervención, María consiguió el permiso de residencia que le permite vivir tranquilamente en Suecia, sin tener que ocultarse más.



Cartel situado en la plaza pública de Gotemburgo donde se realiza la acción. *Too much melanin*. Núria Güell, 2013.

<http://www.nuriaguell.net/>

A través de esta acción, Núria no solo denuncia las “políticas de criminalización racista al colectivo migrante. (...) esta lógica represiva xenófoba instaurada desde el marco institucional”, (Güell 2013) también interactúa, a través del arte, con una parte de la realidad local, modificándola. Este ejemplo se diferencia claramente de aquellos trabajos en los que, muchas veces a modo de repertorio, el artista realiza una acción determinada, indistintamente, sin tener en cuenta el entorno en el que se presenta.

Ya sea fuera o dentro del marco de la institución, el artista tiene la posibilidad de actuar estableciendo un vínculo entre el concepto de su obra y el contexto específico de cada proyecto, responsabilizándose de la presencia que su acto pueda tener en él.

### **En la calle: Democracia (2009-2010), Belén Cueto (1997) y Joaquín Ivars (1994-1998)**

El proyecto *Subtextos*, del colectivo Democracia, parte de un contexto muy concreto; las ciudades españolas de Cartagena y Manresa, en las que la población migrante magrebí ocupa gran parte del porcentaje de la sociedad civil. El colectivo pretende, en este caso, integrar su intervención en los espacios reservados a la publicidad de la calle. Marquesinas, mupis, vallas publicitarias, etc. se convierten en los soportes donde instalan varios mensajes revolucionarios occidentales traducidos al árabe.

El espacio público se presenta de manera habitual como un espacio homogéneo donde el consenso se hace presente a través del tipo de mensajes que habitualmente se insertan en él, los que provienen del poder político que se expresan en la arquitectura institucional y en la monumentalidad y los que provienen del poder económico expresados por medio del sistema publicitario. La ciudadanía por su parte es heterogénea, constituida por distintos grupos de intereses, por comunidades diferentes (Democracia 2009).

España (2017), uno de los integrantes del colectivo, subraya la importancia que tiene para esta obra el hecho de que esta no sea identificada como arte, y añade: “Si tú estás ocupando un soporte en el que habitualmente se ve un mensaje, y la gente está acostumbrada a interpretarlo, y de repente eso se lo cambias, pues eso va a generar, bueno, pues movimiento, reflexión...” (España 2017).

El colectivo no está colocando una serie de carteles sin más, si no que pretende generar con ello una coyuntura de extrañeza en la ciudadanía, un estado de confrontación simbólica en el espacio público que invita a la reinterpretación de los códigos de la calle. Es una llamada a la acción, y por ello, al ser más relevante la creación de la situación que la instalación objetual misma, esta obra es incluida en la presente investigación. Tal fue el efecto que tanto la comunidad magrebí como la española tuvo que llamar a la policía para preguntar qué estaba ocurriendo en la ciudad.



*Subtextos* en Manresa. Democracia, 2009. Archivo del artista.

Las frases elegidas para este proyecto, únicamente escritas en árabe y en blanco sobre negro, fueron extraídas de diversos contextos políticos como el mayo del 68; y de autores como Bakunin, Bretch u Orwell. Libertad ¿para qué?, arriba los de abajo, la esclavitud crece sin medida cuando se le da la apariencia de libertad, la libertad debe de ser para todos o para nadie, o la política está en la calle, son algunos ejemplos.

No es fácil que desde un proyecto artístico se movilice un considerable grupo de personas a que tomen partido en alguna determinada temática “sensible” en el contexto sociopolítico. No es fácil que un proyecto artístico abra una brecha de crispación sobre una cuestión latente en la realidad cotidiana y que por ello fuerce a un numeroso grupo de personas a utilizar una de las redes sociales de Internet para expresar y publicar sus opiniones. No es fácil que desde un proyecto artístico se llame la atención del principal medio de comunicación local e incite a expresar la opinión de su director, dotando a la situación creada de una importancia tal que justifique al mismo periódico a ir publicando a diario noticias relativas al tema.

Todo esto no es fácil porque los proyectos artísticos gozan de una determinada venia social y políticamente aceptada que, respondiendo a la reclamada y conseguida libertad creadora del artista, permite que los proyectos artísticos puedan incidir de manera directa en temas que, desde otras ópticas o circunstancias, podrían ser consideradas ofensivas o políticamente incorrectas. Este logro, que remite a una mezcla entre la libertad de expresión y la libertad creadora, constituye a la vez un arma de doble filo que hace que los proyectos artísticos de carácter subversivo puedan quedar automáticamente desactivados. Para que esto no pase, el proyecto artístico debe camuflarse de tal manera que abandone su condición artística y se muestre como un elemento más de la realidad compartida en un determinado contexto (Parramon 2010).

Cuando Democracia realiza este proyecto en la ciudad de Cartagena lo hace en el marco del festival La Mar de Músicas 2009, cuyo país invitado ese año era Marruecos. Si comparamos este caso con el del grafitero Escif, mencionado al comienzo de la exposición, se observa claramente que las instituciones artísticas tienen un margen de actuación muy amplio, que dependerá de las políticas culturales que impulsen los gobiernos en cada momento y lugar. Mientras que en 2017 en Francia se censuran las frases de corte político del mural callejero

de Escif para evitar problemas, en 2009 en España se facilita que Democracia desarrolle su proyecto tal y como ellos lo han diseñado, llenando el espacio público de mensajes revolucionarios.

Varios años antes, haciendo uso de la misma táctica que en el proyecto anterior, los trabajos *Área de descanso* de Belén Cueto (1997) y *Mi silencio y mi espacio* (1994) de Joaquín Ivars pretenden ocupar también los canales reservados a la publicidad. Estos dos artistas también trastocan el uso cotidiano de los espacios de difusión comerciales sin desvelarle al público las motivaciones artísticas que subyacen. Esta vez, el medio utilizado en ambos casos para realizar la acción es el panfleto informativo, aunque en la obra de Cueto también se interviene en los carteles de metro. Al estar en la calle, sin un marco oficial que condicione la percepción del viandante, queda anulada cualquier tipo de expectativa especializada, y las distintas interpretaciones del público dependerán exclusivamente de los prejuicios y el bagaje de cada cual.



*Mi silencio y mi espacio*. Joaquín Ivars, 1994-98. Archivo del artista.



*Área de descanso*. Belén Cueto, 1997. Archivo de la artista

Los dos artistas reparten octavillas en la calle, pero estas no aportan ningún tipo de mensaje. Belén Cueto reparte cartulinas en negro a dos caras -los carteles del metro también en negro- y Joaquín Ivars en blanco. Ivars añade segmentos negros para enmarcar las octavillas, de modo similar al rectángulo que previamente delimita el artista en el suelo para repartir las cartulinas. Tanto en una acción como en la otra los artistas pretenden generar espacios liberados de información en entornos saturados de publicidad.

Lo que pretendía era, bueno, pues una publicidad que en vez de generarte ruido fuera un hueco para entrar en... ¡Andal!, mira. No me dicen nada, no me cuentan nada, no tengo que comprar nada, no tengo que hacer nada. (...) Te doy un espacio en blanco. En negro (Cueto 2014).

Cueto realiza su intervención únicamente en la ciudad de Hamburgo, mientras que Ivars plantea variaciones del trabajo en Nueva York, Osaka, Málaga y Madrid.

En *Mi silencio y mi espacio* se plantea una puesta en escena algo más compleja y poética que en la obra *Área de descanso*, en la cual la artista se adapta de manera más fiel a la acción original de un repartidor callejero. Sin embargo, J. Ivars lo hace dentro de un área delimitada con segmentos de cinta adhesiva negra que antes ha dispuesto en el suelo. Además, este artista sí aporta cierta información con la ayuda de una carpeta que, apoyada junto a él, dice: Mi silencio y mi espacio son tuyos, cógelos. A pesar de esta invitación, el artista trabaja claramente con la omisión de mensaje como concepto durante el acto, con el “silencio”, ya que tapa su boca con un trozo de cinta negra y en las octavillas no hay nada más que un vacío acotado.



*Mi silencio y mi espacio* en Osaka.

En general ambos trabajos provocan un efecto similar, y el público espontáneo reacciona extrañándose, pasando de largo, sonriendo, etc., excepto en dos ocasiones en las que el proyecto de Joaquín Ivars adquiere nuevas dimensiones. Cuando Ivars realiza su acción en Japón se acaba formando un círculo alrededor de él de 200 personas aproximadamente. Finalmente, la acción tuvo que ser suspendida debido a la intervención de un policía, que profirió amenazas al performer al ver que éste seguía sin quitarse la cinta de la boca cuando trataba de comunicarse con él. Cuando esta misma obra se realiza durante la jornada de reflexión de unas elecciones municipales malagueñas, la percepción de la pieza adquiere ciertas connotaciones electorales que no deben pasar desapercibidas (Ivars 1994-1998).

Este tipo de obras que se realizan en la calle dependen absolutamente de su entorno más inmediato, y la situación cambia en función de cada contexto.

Estos dos últimos artistas utilizan la desinformación como elemento principal en la obra, pero habitan lugares físicos, la calle o centros comerciales, que terminan definiendo el contexto y marcando el sentido final de la acción. Sin embargo, en las propuestas del artista Josechu Dávila el desconocimiento mismo será el propio contexto conceptual donde situar su trabajo.

### **En tierra de nadie. Josechu Dávila (2006)**

Para introducir su trabajo, el artista Josechu Dávila cuenta en su entrevista una anécdota que le sirvió de inspiración. En un programa de televisión dedicaron parte del espacio a una historia singular ocurrida en un bloque de pisos. Todos los vecinos del edificio habían estado, durante 10 años, enemistados con algún pariente cercano creyendo que este les robaba. Una madre cree que su hijo es un drogadicto mentiroso que le roba constantemente, otro cree que ha sido un amigo, etc. 10 años más tarde, se descubre que la portera del edificio entraba a robar alegremente en las viviendas con las llaves sin dejar huella. El artista reflexiona y señala:

Tú llevas 10 años odiando a tu hijo, pensando que es un drogadicto que te ha robado tu dinero, que te ha robado las joyas, y cuando te enteras que no es él, que ha sido la portera, sí, le podrás perdonar y tal, ¿pero esa emoción que tú has sentido de odio contra tu hijo dónde queda? Queda en tierra de nadie, pero es una emoción real (Dávila 2017).

En 2006, Josechu Dávila es invitado a pasar unos días de vacaciones a una casa con algunos amigos. El artista percibe durante su estancia que todas las puertas de la vivienda producen chirríos al moverse y decide engrasarlas en secreto, aprovechando un momento en el que el domicilio se quedó vacío. Después del acto, el artista se fue de allí sin saber si alguien se acabó dando cuenta o no de su intervención.



*Aportación de contenido graso.* Josechu Dávila, 2006. Archivo del artista.

Dávila subraya que el desconocimiento de doble dirección que se genera después de engrasar las puertas es su verdadera acción. El artista nunca sabrá de las reacciones que se pudieran haber producido al descubrir, en cualquier momento, que las puertas ya no hacían ruido, de llegar a conocerse tal efecto. Tampoco sabrían los habitantes de la casa qué podría haber pasado en realidad (Dávila 2014).

En general, la obra de este autor se centra en omisiones de acciones, desconocimientos, sustracciones de contenido y otras formas de vacío. Dávila, agotado del hiper-realismo que abunda en el arte, incluyendo el conceptual, se abre camino a través de una línea de trabajo muy particular en la que se habitan espacios conceptuales, abstractos e intangibles en las acciones que propone. “A mí me parecía un terreno que no sabía ni situarlo. [...] Manipular emociones para situarlas en tierra de nadie es apasionante” (Dávila 2014).

### **Dentro y fuera: *Botellón de leche* (2010) vs *Cerveza* (2011). Elgatoconmoscas**

En 2010 se aplican en España una serie de cambios políticos que influyen en uso cotidiano de las calles. En la ciudad de Granada se aprueba la nueva Ordenanza de Convivencia, en la que se restringe el derecho a la reunión de personas en espacios públicos, sin especificar el número de gente a partir del cual un grupo es considerado reunión. Es decir, la ambigüedad de esta normativa deja abierto un margen de interpretación muy amplio al agente de policía encargado de dispersar a los individuos.

Esta medida fue tomada en relación con el creciente fenómeno del botellón, en el que se aglutinan conjuntos de jóvenes en la calle para beber alcohol. Por esas fechas en esta ciudad se habilitó, apartado de la ciudad, un espacio preparado para realizar esta actividad. A este espacio se le denominó Botellódromo.

En este marco, Elgatoconmoscas propone una acción que consiste en organizar un botellón de leche en la Plaza Trinidad de Granada. El objetivo era provocar un encontronazo/debate con la policía en el que el tema rondara sobre el derecho a la reunión y el uso del espacio público. A esta cita acudieron dos policías, y se pudieron grabar con cámara oculta todas las explicaciones que les daban los agentes a los artistas. En este caso, y para no influir en el propósito del acto, en ningún momento se explicó a los guardias que la acción formaba parte de un proyecto artístico. Finalmente, el grupo tuvo que ser disuelto ante la amenaza de multas de 300 euros a cada participante.



*Botellón de leche*. Elgatoconmoscas. 2010. Archivo del colectivo.

Javier Cruz comenta: “Si no nos hubiese visto la policía, no habría habido proyecto. Porque lo que queríamos visibilizar era la reacción de la policía ante nuestra acción, que era beber leche en la calle” (Cruz 2014).

Como ellos mismos expresan, uno de los intereses prioritarios que tiene este colectivo es la actuación directa en las ciudades.

Entrar en la ciudad partiendo del situacionismo, que tenía modelos distintos, pero en el fondo era investigar la ciudad y vivirla de una manera nueva, porque la ciudad necesita eso. La ciudad está evolucionando en un sentido muy peligroso. Cada vez los espacios públicos más controlados, los espacios públicos comercializados, las plazas se van reduciendo, es decir; buscar fórmulas para poner en evidencia lo que está pasando con la ciudad. Realmente está evolucionando en un sentido muy negativo (Vilaltella 2014).

La mayoría de los trabajos de Elgatoconmoscas se ubican fuera del ámbito institucional. En los 10 años que el grupo lleva operando han desarrollado un sistema autogestionado y autofinanciado por ellos mismos que les permite tener una organización totalmente autónoma de los proyectos. Gracias a los casi más de 30 miembros que han pasado por la agrupación Elgatoconmoscas no ha tenido que depender nunca ni de las ayudas oficiales ni de los circuitos establecidos del arte (Elgatoconmoscas 2014). Sin embargo, por otro lado, el colectivo también se ha prestado a vincular algunas de sus ideas con determinados espacios institucionales, siempre y cuando, por una cuestión de necesidad, el concepto de la obra lo requiriera.



*Cerveza*. Elgatoconmoscas, 2011. Archivo del colectivo.

En el proyecto *Cerveza*, Elgatoconmoscas colabora con la galería de arte José Robles de Madrid. La acción consistió en organizar una inauguración en esta sala en la que única y exclusivamente se convocaría al público para beber cerveza, eximiendo al público de la tarea de ver una exposición. Los artistas vendieron 800 tercios de cerveza en 3 horas. El producto había sido fabricando durante un año de manera artesanal en garajes, y no contaba con los correspondientes certificados de sanidad ni estaba inscrito en el Registro Mercantil.

El proyecto *Cerveza* de Elgatoconmoscas en principio se nos presenta como una deriva perversa del Do It Yourself. El HázteLo tú mismo del punk, aplicado aquí a la producción artesanal de cerveza, pensado para salirse de la lógica de consumo, es reinscrito en un ámbito comercial tan específico y tan dado a la plusvalía como el medio artístico, que no solo hace legal (la venta) lo ilegal (cerveza producida de manera clandestina) sino que además lo legitima como acto artístico, y aún más convierte la botella de cerveza en fetiche artístico, en una “escultura fría”, como ellos mismos señalan.

Pero más allá de la discusión sobre los espacios “protegidos” del arte contemporáneo y sus posibilidades para regatear leyes y ordenanzas, tendríamos que considerar otras cuestiones adyacentes como la de la búsqueda de la equiparación de arte y vida tan grata a las vanguardias y su actual devaluación en lo relacional. Aquella ambición de diluir lo artístico en la vida parece haber dado paso a la creación de eventos sociales para el encuentro de los agentes del mundo del arte. [...] Y es justo en este punto donde el proyecto de Elgatoconmoscas adquiere su mayor coherencia, desde una postura cínica pero transparente, carente de la hipocresía que caracteriza la feria de las vanidades del arte contemporáneo en la que el acto social lo es todo. Aquí, el único contenido es el propio evento que convocará a distintas de las (ahora) llamadas “comunidades emocionales” que constituyen la escena del arte de la ciudad, que, liberadas de la obligación de emitir cualquier juicio crítico, liberadas incluso de la fatigosa labor del espectador de arte contemporáneo para acceder a determinadas experiencias estéticas, se puede abandonar desde el primer momento a la fiesta alcohólica. El espectador que no esté en el evento simplemente va a encontrar los restos de la fiesta, la basura, la prueba irrefutable de que no había nada que ver. La coartada de lo relacional se desmonta exhibiendo su superflua función de momento de reconocimiento y pertenencia a un grupo que se reúne con la excusa del arte y sin otro objetivo que el pasar unas horas de diversión (España 2011).

### **En los juzgados: Isidoro Valcárcel Medina y Comando 28**

Del museo al tribunal de justicia. Valcárcel cuenta cómo una obra que tenía expuesta en un museo adquiere una dimensión artística mucho mayor cuando es convertida en el centro de debate de un caso judicial. La pieza, físicamente compuesta de cartón, fue dañada mientras era expuesta en un museo a causa de una gotera. Los responsables del espacio, junto a los abogados de la empresa de seguros correspondiente, le ofrecieron al artista una cantidad económica X y la restauración total del objeto. Pero el artista tuvo una idea mejor: llevarles a juicio alegando la imposibilidad de restauración de la obra debido a que esta era de carácter conceptual. De este modo, el artista reclamó el 100% del valor económico de la obra. Como él mismo indica, el tema de debate en el juicio consistió en defender que el cartón no podía ser restaurado porque formaba parte de una obra conceptual. Esta pieza, que acabó convirtiéndose en una acción artística, supuso el primer precedente judicial de estas características en el país (Valcárcel 2012).

Con ayuda de su mujer abogada en la defensa, consiguieron ganar el juicio en dos ocasiones, ya que los acusados reclamaron una segunda apertura del caso al no poder creer la deriva de los acontecimientos.

En 2015, el artista Fiacha O'Donnell (alias Fi Ocho) fue condenado a 6 meses de prisión por realizar una acción artística en la iglesia de Quijorna. Este municipio de Madrid había sido objeto de polémica debido a varios casos de exaltación del fascismo y el nazismo apoyados por el ayuntamiento, gobernado por el grupo político de derechas Partido Popular. El 12 de octubre de 2013, día Nacional de España, Fi Ocho entra en la misa dedicada a esta fiesta y oculta entre la multitud una bolsa de papel con un radiocasete en su interior. El altavoz estaba preparado para reproducir una remezcla musical entre la sintonía oficial del partido político antes mencionado y el himno del *Cara al sol*, vinculado al franquismo.

A priori, esta obra recuerda aquellos comienzos del arte de acción, en los que artistas dadaístas de primera mitad del siglo XIX irrumpían en iglesias y catedrales europeas. Pero esta obra tuvo un desarrollo más complejo, ya que el plan inicial del artista fue truncado debido a una interpretación espontánea del público. El casete nunca llegó a sonar porque un hombre, al descubrirlo, pensó que podía ser una bomba. La iglesia fue desalojada y el pueblo acordonado, pero el artista ya se encontraba lejos de Quijorna. A pesar de que los especialistas antiexplosivos verificaran que se trataba de un aparato musical, el grupo de información de la Guardia Civil (destinado exclusivamente a asuntos de corte terrorista) comenzó una investigación que duraría 9 meses.

El arte debería producir cosas o conceptos que se te escapen de las manos. [...] Acción lo entiendo justamente al contrario de lo que entiende como *performance* el sistema de las artes, ¿no? Para mí, acción, efectivamente, es una producción de una realidad que no estaba presente, pero que produce efectos. [...] Si no, no es una acción, no sé, es una representación que se queda en el puro plano de la representación (Navarro 2017).

La acción de la iglesia de Quijorna podría haber sido solo un gesto poético, muy similar al de los dadaístas. Pero el proyecto acabó adoptando una dimensión mucho mayor cuando,

gracias a la cultura de las redes sociales, la Guardia Civil enlaza su investigación con una serie de trabajos de ficción del artista. Es entonces cuando el juez de instrucción que dirigía el caso se confunde, y vincula la autoría de los hechos a un grupo activista inexistente llamado Comando 28.

El supuesto líder de esta banda es directamente ya una creación de la instrucción judicial, que descarga por error un fotomontaje de una de las páginas web del artista creyendo que el rostro era del acusado. Sin embargo, la imagen que descargan los agentes era una mezcla facial entre dos personas distintas. Esta foto acaba siendo puesta en los archivos oficiales de búsqueda y captura junto a terroristas reales.



Fotomontaje del líder de la banda *Comando 28*. Fiacha O'Donnell, 2015. Archivo del artista

El juez de instrucción llegó a dar permisos oficiales para que, desde Google, en E.E.UU., se diera información de los movimientos que hacía el acusado en internet, se hicieron seguimientos telefónicos con GPS y se analizaron las cámaras de seguridad de establecimientos comerciales hasta dar con el artista, que por aquel entonces vivía en México.

La pieza termina formalizándose en un documental cinematográfico que recoge todo lo ocurrido. En él se puede ver la dimensión que adquiere la historia y las diferentes esferas de la realidad pública en las que el proyecto acaba penetrando (*Comando 28* 2017).

Dadá no ha intentado destruir el arte y la literatura sino la idea que nos habíamos hecho de ellos... Dadá preconizaba la confusión de las categorías estéticas como

una de las maneras más eficaces de dar flexibilidad a este rígido edificio del arte (Tzara 2004, 42).

## **Conclusiones**

El objetivo de este capítulo es señalar la importancia que tiene para algunos artistas y colectivos contemporáneos establecer relaciones de coherencia entre sus trabajos y los distintos entornos donde se presentan sus obras. En la actualidad, una obra de arte de acción puede ser realizada tanto en el espacio público como en los espacios especializados del arte, ya sea fuera o dentro de la programación oficial de algún organismo institucional. El cambio de paradigma que se ha producido en este tipo de prácticas ha generado una nueva manera de abordar las acciones y su documentación por parte de las instituciones y de los propios artistas. Pero aún es posible rescatar algunas de las ideas iniciales más críticas y rupturistas que potenciaron el desarrollo de esta tipología del arte, a pesar de que la productividad y la comercialización capitalista domine en el sistema de las artes actual. Existen infinidad de estrategias, formas de actuación y diferentes tipos de organizaciones con las que vincular una obra de arte. A demás, la autogestión aún sigue siendo una opción para conseguir la independencia artística. Siempre habrá límites, ya sean impuestos por el organismo artístico de turno o el jurídico-social. Pero resulta evidente, después de comprender el potencial de las metodologías aquí expuestas, que aún existen alternativas capaces de tensionar y desplazar los márgenes impuestos por las instituciones.

Es conveniente destacar, como táctica, la infiltración de lo artístico en otros ámbitos, como el publicitario o cualquier actividad cotidiana. Esta ocupación, denominada por Navarro (2017) como “arte furtivo”, es capaz de preservar el efecto transformador de la obra ocultando su vinculación al arte. Aunque posteriormente al acto principal se trabaje en sentido opuesto con la documentación, durante el proceso de acción se evita que el público identifique lo que está ocurriendo como arte para evitar expectativas y prejuicios que puedan surgir en el público.

En términos generales, una de las conclusiones más importantes que se destacan aquí es que el artista ha de responsabilizarse del papel que desempeña en cada lugar que habita, ser consecuente y coherente con la imagen, artística o no, que decide proyectar, y saber que cada movimiento supone un posicionamiento ideológico y político dentro del sistema de las artes.

El gesto a menudo liberador del artista de *performance*, es una incursión en el tejido de los lenguajes y usos. [...] Activa unas relaciones normalmente conflictivas, por lo menos según las tendencias a uniformizar las actitudes, los gestos, los condicionamientos reales o supuestos (Martel 2004, 32).

## Referencias bibliográficas

- Aznar, Sagrario. 2006. *El arte de acción*. 2ª edición. Donostia: Nerea.
- Baena, Fernando. 2013. *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991 – 2011)*. Universidad de Granada. Tesis doctoral.
- Bürger, Peter. 2010. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Cueto, Belén. [Fiacha O'Donnell]. 2014. *Entrevista a Belén Cueto por Fiacha O'Donnell (2014)*. [archivo de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=9qWf1GXTOWI>
- Cruz, Javier. [Fiacha O'Donnell]. 2014. *Entrevista a Elgatoconmoscas por Fiacha O'Donnell (2014)*. [archivo de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=-187vjukKvo>
- Dávila, Josechu. [Fiacha O'Donnell]. 2014. *Entrevista a Josechu Dávila por Fiacha O'Donnell (2014)*. [archivo de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=wI62WKp6wKw>
- De Barañano, Kosme. 2004. *Presentación* en Martel, R. (Ed.) 2004. *ARTE ACCIÓN 1, 1958 – 1978*. Valencia: IVAM DOCUMENTOS 10.
- Democracia. 2009. *Subtextos*. Democracia.  
<http://www.democracia.com.es/proyectos/subtextos/>
- Elgatoconmoscas. [Fiacha O'Donnell]. 2014. *Entrevista a Elgatoconmoscas por Fiacha O'Donnell (2014)*. [archivo de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=-187vjukKvo>
- Escif. 2017. “Los límites del arte público institucional” en *Contraindicaciones*.  
<https://contraindicaciones.net/los-limites-del-arte-publico-institucional-escif/>
- España, Pablo. 2011. “Cerveza”. En *Elgatoconmoscas*. <http://elgatoconmoscas.com/cerveza>
- España, Pablo. 2015. *Didáctica, estrategias y procesos del arte colectivo. Una aplicación didáctica en la enseñanza superior del arte*. Madrid: Tesis doctoral.
- España, Pablo. [Fiacha O'Donnell]. 2017. *Entrevista a Democracia por Fiacha O'Donnell (2017)*. [archivo de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=W8-SKwDG4z8>
- Güell, Núria. 2013. “Too much melanin” en *Núria Güell*. <http://www.nuriaguell.net/>
- Ivars, Joaquín. 1994-1998. *Joaquín Ivars*. <http://www.joaquinivars.com/ver-proyecto/prueba-de-proyecto/>

- Versovia. 2015. “La eternidad en sábanas negras, de Jean-Pierre Duprey” en *Versovia*.  
<http://www.versovia.com/2015/01/la-eternidad-en-sabanas-negras-de-jean.html>
- Lebel, Jean Jacques. 1966. *Le happening*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Marcus, Greil. 1999. *Lipstick Traces, une histoire secrète du vingtième siècle*. Allia. Recuperado de  
Martel, R. (Ed.) 2004. *ARTE ACCIÓN 1, 1958 – 1978*, 42-44. Valencia: IVAM  
DOCUMENTOS 10.
- Martel, Richard. 2004. “El arte del reencuentro” en Martel, R. (Ed.) 2004. *ARTE ACCIÓN  
1: 1958 – 1978*. Valencia: IVAM DOCUMENTOS 10.
- Martel, Richard. 2004. “Los tejidos de la performance” en Martel, R. (Ed.) 2004. *ARTE  
ACCIÓN 1, 1958 – 1978*, 35-37. Valencia: IVAM DOCUMENTOS 10.
- Parramon, Ramon. 2010. “Entre la realidad aumentada y el mundo real” en *Democracia*.  
<http://www.democracia.com.es/proyectos/subtextos-manresa/>
- Sierra, Santiago. 2000. *68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo*.  
[http://www.santiago-sierra.com/200010\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200010_1024.php)
- Tzara, Tristan. 1971. Hugnet, G. *L'aventure Dada*. Seghers. Recuperado de Martel, R. (Ed.)  
2004. *ARTE ACCIÓN 1, 1958 – 1978*. Valencia: IVAM DOCUMENTOS 10.

**Fiacha O'Donnell** en la actualidad se encuentra finalizando el doctorado sobre el arte de acción en España en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. Es miembro fundador de los colectivos Elgatoconmoscas y FM, enfocados desde hace más de diez años en la rama artística que investiga en su tesis. Su carrera profesional se ha desarrollado paralelamente tanto en el ámbito del arte como en el sector audiovisual dirigiendo la productora 38 Editions. En los últimos años ha impartido talleres y conferencias sobre ambas disciplinas en instituciones como la Comisión Europea, Oxfam Intermón, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Málaga, la Universidad de Cuenca, Matadero Madrid o el Centro de Arte Joven Avenida de América. Ha sido invitado a colaborar en proyectos internacionales como Lab Latino, en las ediciones que tuvieron presencia en las bienales de Bolivia y Guatemala, o INACT Festival en Estrasburgo. En los últimos años ha comisariado proyectos de gran envergadura mediática como Parkineo en 2017 y dirigido varios documentales de investigación como Acción y Comando 28.