

Trabajo Fin de Grado

ARTES DE ACCIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO
Rompiendo las dramaturgias preestablecidas

PERFORMANCE ART IN PUBLIC SPACE
Breaking with pre-established dramaturgies

Autor

Pablo Perales Amador

Directora

Victoria Pérez Royo

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

27/11/2017

ÍNDICE

Introducción.....	3
El gran teatro del mundo.....	6
Cuerpo y espacio.....	19
Conclusión.....	30
Referencias bibliográficas.....	32

INTRODUCCIÓN

«El arte de acción es el arte más democrático que existe, no necesitas tener una especialidad, pero lo que sí hace falta es tener la voluntad de hacerlo, el deseo, y a partir de ahí inventas, inventas todo, incluida la definición de lo que es la performance si crees necesario tener una.»

ESTHER FERRER

El presente trabajo tiene como fin reflexionar sobre un arte específico, como lo es el arte de acción realizado en el espacio público —más concretamente dos obras a las cuales me referiré y que servirán como ejemplo práctico de mis planteamientos teóricos: *Grabado a fuego* (2012), de Hilando Las Sierras y *Carryng* (1992), de Pepe Espaliú—. Mi intención es indagar acerca de la dimensión política que encuentro en este tipo de arte; para este propósito, me sirvo tanto del crítico de arte Hal Foster como del filósofo Michel de Certeau, articulando los conceptos de sus teorías como pilar fundamental de mi planteamiento. Para ello, mi análisis parte del concepto de *uso* que Certeau expone

en su obra *La invención de lo cotidiano*. Según el autor francés, el *uso* es lo que el consumidor cultural¹ “fabrica” a través de unas representaciones y un determinado comportamiento frente a ellas. De esta forma, un usuario hace un uso determinado de un producto cultural, es decir, tiene una manera de emplear los productos “impuestos por el orden social dominante”² diferente a otro usuario; esto es lo que de Certeau llama “artes de hacer”. Esto me interesa por la potencialidad de diferir del uso hegemónico previsto, que es justamente lo que se hace con las artes de acción que aquí defiendo. En relación con de Certeau, me parece muy oportuno el pensamiento de Foster en su artículo “Recodificaciones. Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” principalmente por un motivo: el concepto de *resistencia*. Según el crítico estadounidense, el arte político contemporáneo —él escribía pensando en el arte apropiacionista de los años ochenta, como el realizado por Jeff Koons, Sherry Levine, Dan Graham, etc., aunque yo aquí defiendo y creo que es pertinente aplicarlo también al arte de acción como el de Hilando Las Sierras o Pepe Espaliú— sólo puede tomar una posición: operar desde dentro del sistema cultural y de producción para reinterpretar, redirigir, reevaluar los signos y símbolos a través de operaciones de resignificación y recodificación. En este sentido, aunque Foster —como crítico de arte— hable desde una perspectiva más artística y de Certeau —como filósofo, historiador y próximo a la sociología— hable más desde una perspectiva cotidiana en relación con los hábitos, lo cierto es que ambos autores articulan en su discurso una resistencia, una herramienta que utilizo en el presente trabajo capaz de poner en jaque al sistema. ¿Cómo? Haciendo un uso creativo y artístico en el espacio urbano; justamente lo que hace el arte de acción de los artistas antes mencionados. Para ello, y enfocando mi planteamiento directamente al arte de acción en el espacio urbano, hago una lectura tanto de Foster como de de Certeau desde una perspectiva teatral, utilizando conceptos y terminología de José A. Sánchez en su artículo “Dramaturgias en el campo expandido”.

Autores como Guy Debord, —el cual nombro para definir la sociedad del espectáculo en la cual estamos inmersos— aunque iban encaminados hacia estas prácticas artísticas, lo cierto es que no tenían en cuenta el concepto de *uso* (o por lo menos no teorizaron sobre él), el cual me parece importantísimo a la hora de

¹ En este trabajo, el consumidor cultural es el artista.

² DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 2000, p. XLIII.

profundizar sobre el arte de acción de los dos artistas que expongo, ya que ofrece un lugar desde el cual pensar la disidencia.

En el primer capítulo me centro en definir y relacionar todas las herramientas conceptuales para dar forma a mi marco teórico. De este modo, vinculo las afinidades entre las formas políticas de Foster y de de Certeau, sentando las bases y el objetivo del arte de acción que defiendo. Aquí la tarea fundamental es desarrollar los conceptos de *código cultural dramatúrgico* y *resistencia*.

En el segundo capítulo investigo el papel que juega el *cuerpo* y el *espacio* en las obras de los artistas escogidos, teniendo en cuenta y trayendo a colación todo el análisis abordado en el capítulo anterior. Mediante estos dos ejemplos, se ve la función de la *resistencia* haciendo un *uso* particular del *espacio* público (mediante el *cuerpo*), resignificando y recodificando, por tanto, dichos elementos.

Aunque a primera vista pudiera parecer un gran salto el paso del primer al segundo capítulo, lo cierto es que en este trabajo defiendo la existencia de un gran territorio dentro de las “maneras de emplear” de las que habla de Certeau. (Incluso el autor francés las llama “*artes de hacer*”). Aquí demostraré que dentro de dicho territorio es posible un uso artístico, un uso donde la creatividad y la imaginación juegan un papel esencial, y que el arte de acción de Hilando Las Sierras o Pepe Espaliú se vale de dicho uso para la creación de sus obras.

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

«Si éste [arte político] ya no se puede concebir como representativo de una clase, ni como materialmente productivo, ni como culturalmente vanguardista, ¿cómo y dónde puede situarse el arte político?»

HAL FOSTER

«Quiero un arte más libre, hecho con el corazón, capaz de hacer que la gente viva con nosotros el espectáculo. [...] El teatro como la vida, la vida como el teatro.»

ALFREDO BAEZA³

Si mi material de análisis son dos obras de arte de acción en el espacio público, este texto tiene que proponer, por necesidad, también, un análisis político. Pero habiendo llegado a un punto en la historia caracterizado por permanente bombardeo de imágenes previamente configuradas a través de los medios de comunicación; y dentro del arte vemos gran abundancia de imitación y repetición...⁴ ¿Dónde queda el arte político? ¿Tiene cabida dentro de esta sociedad del espectáculo? Por sociedad del espectáculo entiendo precisamente la definición que da Guy Debord:

“La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo directamente experimentado se ha convertido en una *representación*. [La última cursiva es mía].”⁵

Para empezar a articular la respuesta, primero —en términos marxistas— uno se debe preguntar por el papel del obrero en el tiempo que nos toca. De hecho, es algo obvio que aquél obrero de la fábrica cuya aspiración revolucionaria era tomar los medios de producción para conseguir el cambio social ha quedado como una limitación

³ Protagonista de la película *Noviembre*, interpretado por Óscar Jaenada y dirigida por Achero Mañas.

⁴ Cf. *Ibidem*.

⁵ DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Ed. Pre-textos, 2012, p. 37.

histórica. El agente y las condiciones de la historia han cambiado y el concepto hay que renovarlo o, abandonarlo, por uno más amplio,⁶ con más fuerza, capaz de explicar la realidad social del capitalismo inmaterial, siendo el protagonista de dicho capitalismo no sólo el trabajador de la fábrica sino también el encargado del servicio de la cultura. Sería iluso no tener en cuenta, en este sentido, a las mujeres, los negros, el movimiento LGHBTQ+, el ecologista, el estudiantil, etc. Es decir, el nuevo concepto tiene que tener cabida para acoger en su definición conceptos tales como el género, la diferencia sexual, la raza, el ecologismo y, también, la relación entre poder y conocimiento,⁷ (entre muchos otros). Como propone Foster, prescindiremos del término obrero y lo llamaremos *sujeto político*.

Según Foster se ha producido un cambio de paradigma, y en vez de trabajar directamente sobre el sujeto de la historia (directamente sobre el sujeto político), propone, en cambio, indagar sobre las formas de construcción social de la subjetividad. Es decir, lo importante ahora no es centrarse tanto en la identidad económica y en los medios de producción, sino en la diferencia; ya sea sexual, racial, económica, etc.⁸ En este sentido, se tiene en cuenta lo anterior pero no gira toda teoría en torno a ello, sino que está incluido dentro del análisis que propone Foster. En resumen: “la lucha política se ve ahora ante todo como un proceso de articulación diferencial”⁹, mostrando las relaciones existentes (y las relaciones nuevas que se construyen) en la sociedad que permiten tales diferencias. En este sentido, es preciso indagar en la construcción de la subjetividad para poder explicar las relaciones sociales que existen en nuestra sociedad.

Este cambio, por ende, implica tomar una nueva posición, así como una nueva función, como artista. Según Foster, el arte político ya no tiene la necesidad de representar cómo debería ser un proletariado capaz de llevar a cabo una revolución,¹⁰ sino mostrar, poner en evidencia, toda la problemática intrínseca existente en nuestra sociedad, relativa a la construcción de la subjetividad. Solamente así es posible “dar cuenta del significado cultural del consumo (o del consumo de significado), o de la

⁶ Debemos tener en cuenta que el papel del obrero se cuestiona mucho y, precisamente esto quiero mostrar. Ya no se habla de clases, sino del 99%; es decir, obreros, parados, ociosos..., los cuales tienen todos en común que están insatisfechos con el sistema.

⁷ Cf. FOSTER, Op. Cit., pp. 96-97.

⁸ Recordemos que estamos en un momento de la historia caracterizado por una amplia gama de ideologías. Por tanto, es preciso un análisis teórico que incluya todas ellas.

⁹ FOSTER, Op. Cit., p. 97.

¹⁰ Podría hacerlo, pero su función no sería la misma que antes, que no digo que sea más o menos efectiva. Seguro que hay artistas que realizan este tipo de arte, pero yo me centro en el arte de acción.

diferencia histórica, social y sexual (en relación a otras culturas o en el interior de la nuestra).”¹¹ Se desplaza, por tanto, el terreno de juego: el arte político pasa de centrarse en los medios de producción a centrarse en el *código cultural de representación*. Pero... ¿A qué se refiere Foster con código cultural de representación? Tanto Michel de Certeau como el crítico estadounidense hablan de dicho código, pero cada uno desde un análisis distinto y, a mi parecer, limitado para el análisis que quiero proponer. Foster se centra en las imágenes que desprende dicho código como valor de intercambio sígnico. En este sentido, un ejemplo de *representación del código* sería la *imagen* del cowboy del anuncio publicitario de la empresa de tabaco Marlboro y, por tanto, la imagen de masculinidad que ello fabrica. De Certeau, por otro lado, se centra más en el papel activo de los usuarios, los cuales se apropian de las representaciones de dicho código, que no tienen por qué ser sólo imágenes (entendiendo éstas en el sentido literal del término), sino todo un entramado de prácticas sociales, costumbres, hábitos, etc., encargado de perpetuar la cultura dominante, configurando, por ende, nuestra perspectiva del mundo (nuestra subjetividad). De acuerdo con esto, de Certeau va más lejos que Foster, pues no sólo se centra en las imágenes, sino en todo tipo de representación; aquí, representación sería entendido como casi escena teatral cotidiana. Con esto no quiere decir que de Certeau piense desde una perspectiva del teatro, sino que mi interpretación del autor francés asume esa posición en función de su enorme utilidad, ya que abarca no solo productos sino su uso y los comportamientos a los que dan lugar. Por este motivo, el autor se centra en todas operaciones de los usuarios, que supuestamente, estarían prefijadas de antemano por dicho código, condenados éstos a la pasividad y a la disciplina.

Mi planteamiento parte, por tanto, de un código cultural encargado de crear unas operaciones prefijadas encargadas de condicionar a los usuarios de la sociedad. Este código determina tanto las representaciones a las que se refiere Foster (TV, el teatro, los anuncios, los libros de texto, los productos del supermercado, etc.), como las representaciones teatrales, entendidas tal y como las plantea el sociólogo Erving Goffman con el término “actuación del yo”, con el cual describe las diversas formas de teatralidad a las que recurrimos de manera inconsciente en la vida cotidiana. Este concepto me servirá para profundizar más en mi perspectiva política de las situaciones de teatralidad cotidianas, relaciones prediseñadas que hacen que actuemos de

¹¹FOSTER Op. Cit., p. 98.

determinada forma. En el presente trabajo me interesan ambas representaciones. Para reunir las en un solo concepto y poderlas pensar conjuntamente, me referiré con *código cultural dramático* al código por el que se rigen y que determina a ambos tipos de representación, encargado de perpetuar una serie de patrones de relaciones sociales. Será éste nuestro objetivo.

Para entender mejor todo esto, de Certeau dice al respecto que

la presencia y la circulación de una representación (enseñada como el código de la promoción socioeconómica por predicadores, educadores o vulgarizadores) para nada indican lo que esa representación es para los usuarios. Hace falta analizar su manipulación por parte de los practicantes que no son sus fabricantes. Solamente entonces se puede apreciar la diferencia o similitud entre la producción de la imagen y la producción secundaria que se esconde detrás de los procesos de su utilización.¹²

Para profundizar más y ver el alcance de dicho código:

Muchos trabajos, a menudo sobresalientes, se ocupan de estudiar sea las representaciones, sea los comportamientos de una sociedad. Gracias al conocimiento de estos objetos sociales, parece posible y necesario identificar el *uso* que hacen de ellos grupos e individuos. Por ejemplo, el análisis de las imágenes difundidas por la televisión (representaciones) y del tiempo transcurrido en la inmovilidad frente al receptor (un comportamiento) debe completarse con el estudio de lo que el consumidor cultural “*fabrica*” durante estas horas y con estas imágenes. Ocurre lo mismo con lo que se refiere al uso del *espacio urbano*, los productos adquiridos en el supermercado, o los relatos y leyendas que distribuye el periódico. [La última cursiva es mía.]¹³

De Certeau dice que “ocurre lo mismo con lo que se refiere al uso del espacio urbano”; de acuerdo con esto, dicho espacio, tal y como indica el autor francés, es responsable también de la fabricación de una actividad teatral cotidiana que preestablece dramaturgias sociales o que provee modelos de comportamiento. El espacio urbano, compuesto por anchas avenidas, puestos de compra, plazas en determinados lugares, parques cada x distancia, etc., hace que el usuario cultural camine de determinada forma, se pare cada x minutos, etc., estableciendo así un código cultural dramático, dentro del cual, no obstante, cabe una contestación. La clave está en lo

¹² DE CERTEAU, Michel, Op. Cit., p. XLII

¹³ *Ibidem*, p. XLII.

que el usuario/ciudadano cultural “fabrica” a partir de los diseños urbanísticos con un determinado uso.

Gerard Vilar explica en su libro *Desartización. Paradojas del arte sin fin* que el planteamiento de Foster está basado en los análisis foucaultianos del poder, en lo que se persigue “una estrategia deconstructiva basada en nuestro posicionamiento aquí y ahora como sujetos integrados en un entorno de significados culturales y disciplinas sociales.”¹⁴ Recordemos que Foucault

sustituye el análisis de los sistemas que ejercen el poder (es decir, las instituciones localizables, expansionistas, represivas y legales) con el análisis de los “dispositivos” que han “vampirizado” las instituciones y reorganizado en secreto el funcionamiento del poder: procedimientos técnicos “minúsculos” que, al jugar con los detalles, han redistribuido el espacio para hacerlo el operador de una “vigilancia” generalizada.¹⁵

En términos de de Certeau —de hecho su análisis sociológico está basado en el análisis de Foucault teniendo en cuenta las posibilidades de resistencia que éste no contempló—, un *espacio* organizado por los técnicos de la producción sociocultural. Foster, limitando su análisis a los signos y símbolos, también hace una crítica a la cultura capitalista en general. En este sentido, ningún ámbito cultural está exento de crítica, pues a partir de todos ellos es como se configura nuestra subjetividad y, por ende, la reproducimos. La escuela, el trabajo, los medios de comunicación e incluso el *espacio público*. Si, por ejemplo, como bien apunta Foster, existe el machismo en el ámbito laboral es porque, desde otro ámbito —como puede ser el instituto, una extraescolar, un deporte— el patriarcado existe y se ha interiorizado debido a representaciones que vemos día a día, como rutina, como norma. La columna vertebral es la producción de una sociedad desigual, por eso es de vital importancia practicar la resistencia justamente en todos ámbitos culturales. En términos de de Certeau y tomando como ejemplo el machismo en la escuela: el docente divulgando un texto (representación), las horas del alumno en clase (comportamiento) y lo que dicho alumno “fabrica”, que sería el “uso” que le daría a dichas representaciones. A través de dichas representaciones (la imagen del cowboy, el porno en Internet, cine, T.V, el texto de clase, etc.) nosotros, como usuarios culturales, estamos representado (actuación del yo)

¹⁴VILAR, Gerard, *Desartización. Paradojas de un arte sin fin*, Salamanca, Ediciones Ciudad de Salamanca, 2010, p. 180.

¹⁵ DE CERTEAU, Michel, Op. Cit., p. XLIV.

un rol preestablecido por el código: superioridad del hombre respecto a la mujer en todos ámbitos sociales, competitividad, violencia doméstica, etc.

El objetivo de ataque es, por tanto, lo que yo llamo código cultural dramático y de Certeau da la pista de cómo resistir frente a él: a través del *uso* de dicho código, lo que los usuarios “fabrican” o como lo llama él, las “artes de hacer”. En este sentido, Foster se centra exclusivamente en la circulación de productos culturales, fundamentalmente imágenes, mientras que desatiende prácticas, hábitos, costumbres y ejercicios, material básico con lo que trabajan las artes en vivo como el arte de acción, y que tan bien teorizó de Certeau, pues fue precisamente quien da la clave con el concepto de *uso*, haciendo referencia a un hábito tan interiorizado, tan oculto, que se disemina en las regiones definidas y ocupadas por los sistemas de “producción” (televisada, urbanística, comercial, etcétera). Es por esta razón, tal vez, por la que muchos teóricos —como bien apuntaba de Certeau en la anterior cita— no han prestado atención a este concepto, pues la extensión de los sistemas de “producción” es cada vez mayor, más globalizada, llegando a todos ámbitos de nuestra vida y dejando a los usuarios un espacio nulo para identificar lo que *hacen* de los productos.¹⁶

Frente a esta situación, trato de mostrar en este trabajo que hay un tipo de arte político contemporáneo, como es el arte de acción antes nombrado, que se encarga de mostrar y de trabajar productivamente con toda esta problemática enraizada en lo más profundo de nuestra sociedad y de nuestra subjetividad; raíces que llegan al trabajo, a la escuela, a la calle, a los medios de producción masivos, Internet y un largo etcétera. Raíces que nos dictan cómo debemos comportarnos y qué debemos hacer en determinados momentos. Entonces, el objetivo se alcanzaría si las “maneras de hacer” de las que habla de Certeau dejaran de estar bajo el yugo normativo cultural presente en toda actividad social y se tuvieran en cuenta como lo que son: productos resultantes debidos a un comportamiento bajo una representación (dramaturgia) del código cultural. Si ya hacemos lo que él llama “jugarretas”¹⁷ de forma inconsciente¹⁸ (como tomar atajos —camino no previstos, escondidos, no planeados— por la ciudad), aquí defendemos que de forma consciente podría ser una resistencia dentro del código muy efectiva. Tanto Hilando Las Sierras como Pepe Espaliú hacen un uso del espacio urbano

¹⁶ Cf. DE CERTEAU, Michel, Op. Cit., p. XLIII.

¹⁷ *Ibidem*, p. LV.

¹⁸ Evidentemente, una persona no toma un atajo de forma inconsciente. Aquí me refiero a que el “consumidor cultural” no ve que está resignificando el código cultural.

no “programado”, saltándose el convencionalismo, creando una resistencia dentro del código. Con ello, resignifican, recodifican, su propio cuerpo y el espacio a través de un *uso* específico (una performance). En este sentido, está muy acertada Eleonora Fabião cuando define “la acción performativa”:

Trata justamente de suspender hábitos de conducta y modos usuales de percepción, relación y cognición para crear un estado-extraño-de-cosas; o mejor aún, para revelar lo extraño-de-todas-las-cosas. El cuerpo performativo arranca la rutina de las situaciones, lugares y cosas, volviéndonos delirantemente lúcidos y lúcidamente delirantes.¹⁹

Si el arte de acción se centra principalmente en mostrar y subvertir el funcionamiento del código cultural dramático —tomando para ello un papel importante las relaciones sociales (para visibilizarlas, denunciarlas, etc., dejando al descubierto, por ende, el código) — es lógico que se centren, por tanto, en acciones cotidianas para crear su obra, pues éstas pasan inadvertidas por su carácter habitual. “Para leer y escribir la cultura ordinaria, hay que reaprender operaciones comunes y hacer del análisis una variante de su objeto.”²⁰ Esta cita de de Certeau explica a la perfección el objeto de dicho arte, pues éste no tiene otro fin que una relectura y reescritura de lo más cotidiano de la sociedad, pues ahí es justamente el lugar donde se da y se perpetúa el código. No es casualidad que una de las máximas del arte contemporáneo (hablando en términos más generales) —teniendo en cuenta las vanguardias históricas que ya comenzaban a engendrarla— sea el de fusionar arte-vida. Pero esto no significa que se deba introducir la realidad cotidiana en un espacio especializado, como el museo o la galería, sino más bien descubrir las posibilidades del arte y de sus estrategias para hacer la vida más interesante, intensa, digna de ser vivida. En este sentido, un aspecto irrenunciable de la vida cotidiana que se abstrae y neutraliza en el marco estético del museo, son las relaciones sociales. Si el arte de acción que analizo en este trabajo se centra, por tanto, en lo cotidiano, en las relaciones sociales del día a día, el análisis no se debe centrar exclusivamente en el individuo, sino en la relación social, pues es ésta quien determina sus términos y no a la inversa. Por eso es preciso tener presente que dentro de cada individualidad existe una pluralidad

¹⁹ FABIÃO, Eleonora “Una acción llamada *Línea*: encuentros con el encuentro.” en Pérez Royo, Victoria; Agulló, Diego (eds.): *Componer el plural. Cuerpo, escena, política*, Barcelona Mercat de les Flors; Institut del teatre, 2016, p. 291.

²⁰ DE CERTEAU, Michel Op. Cit., p. XXXIX.

incoherente —y en muchos aspectos, contradictoria— de sus determinaciones relacionales.²¹ En este sentido, en el arte de acción propiamente dicho, la cuestión radica en los modos de operar o esquemas de acción, y no tanto en el sujeto pues éste no es más que el autor encargado de poner en evidencia el código.²² Entonces, el arte de acción tiene el mismo objeto que De Certeau, o sea, poner sobre la mesa las dramaturgias preestablecidas que forman una cultura, así como desenterrar los modelos de acción propios de los usuarios de quienes se oculta (bajo el apelativo de consumidores) la condición de *dominados*.

Si, por tanto, el arte de acción se vale de tácticas y de la observación de detalles, es lógico que no vea a la sociedad como un sistema total y homogéneo, sino como un conjunto de relaciones sociales creadas por el código cultural dramático, un código al que es necesario responder²³ y crear una resistencia, basada ésta en nuestro posicionamiento aquí y ahora, pues somos sujetos integrados en un entorno de significados culturales y disciplinas sociales.²⁴ Una *resistencia*, una “práctica que de algún modo exceda las pretensiones del capital,”²⁵ una resistencia en la que los usuarios, de forma *artesanal* trabajen con la cultura dominante y dentro de ella, creando, por ende, infinitas y múltiples creaciones que ponen en evidencia y muestran la autoridad del sistema, transformándola a sus propios intereses. Si, según de Certeau, esto ya lo hacemos día a día, nos reapropiamos del “espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural,”²⁶ mediante “tácticas” creadas a partir de la observación de “detalles” de lo cotidiano, es precisamente allí donde articular la respuesta por parte del arte de acción. No hablo de una verdad trascendente; tampoco de una liberación.²⁷ Hablo de una *resistencia* desde el interior, siendo el objetivo el código cultural dramático, creador de representaciones (teatro cotidiano) y, por tanto, creador de determinadas relaciones sociales a partir de dichas representaciones culturales. En vez de reproducir dichas representaciones, el arte político de acción al que me refiero investiga cómo han llegado a darse, quién las controla, cómo, etc. Esta resistencia, se podría decir, está al

²¹ La idea de centrarse en la relación y no en el sujeto está presente en el arte de acción, ya que esta práctica artística por definición es siempre relacional, suele exigir copresencia, como todas las artes en vivo.

²² DE CERTEAU, Michel, Op. Cit., p. XXXIX.

²³ Cf., FOSTER, Hal, Op. Cit., 108.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ FOSTER, Hal, Op. Cit., p. 106.

²⁶ DE CERTEAU, Michel, Op. Cit., p. XLIV.

²⁷ Foster veía estos fines en las vanguardias.

margen de la cuadrícula de consumidores, pues como bien apunta de Certeau, “dispositivos semejantes, al aplicarse a relaciones de fuerzas desiguales, no generan efectos idénticos.”²⁸ Esto quiere decir que hay distintas respuestas, dejando al usuario una posibilidad de resistencia mediante su actividad creativa de uso. Pero al igual que el autor francés propone astucias capaces de surgir dentro del vocabulario del código, Foster comenta que esto no es suficiente, pues mediante estas astucias se debe poner en evidencia todas operaciones del poder político, mediante lo que él llama una “provocación terrorista”.²⁹

A modo de recopilación, tenemos, por tanto, un código cultural dramaturgico encargado de crear determinadas representaciones y relaciones sociales a partir de ellas, y el público —la gente— representan dichas representaciones día a día, momento a momento, perpetuando, lo que Debord llamó *la sociedad del espectáculo*. Si el código crea ciertas representaciones y la gente representa dichas representaciones, ¿no es como decir que la sociedad entera es un gran texto con ciertos roles determinados de antemano, creadora de dramaturgias preestablecidas? ¿No sería la sociedad como el teatro? En pocas palabras: el código cultural sería el encargado de crear dramaturgias preestablecidas que cada persona acata sin ser consciente de ello: andar por la ciudad de determinada manera y por determinado sitio; cómo comportarse en una sala de espera; conductas en el colegio, etc. Si tenemos en cuenta esto, es lógico pensar que la sociedad es un gran teatro y que cada persona es un actor con un texto prefijado.

Veo necesario acudir a José A. Sánchez y su concepto de dramaturgia para poder entender mejor esto y poder explicar de una forma más clara que el arte que definiendo en el presente trabajo se puede analizar y comprender mejor bajo la noción de teatro. Según Sánchez el concepto de dramaturgia tiene que dar un giro y redefinirse; reinventando algo antiguo pero con la pretensión de crear nuevos espacios para la acción y la reflexión. Según él, dicho concepto estaría a caballo entre los tres elementos que componen el fenómeno escénico: la actuación («performance»), el lugar de los actores (espacio expresivo) y el drama, lugar de la acción, codificable o no en un texto

²⁸ DE CERTEAU, Michel, Op. Cit., p. XLVIII.

²⁹ FOSTER, Hal, Op. Cit., 112. Es curioso (o tal vez no lo sea) que precisamente este término sea utilizado por un grupo de arte de acción autodenominado *Terrorismo Artístico*. En palabras de los propios artistas: “Salimos a la calle a reafirmar nuestra naturaleza, la de seres libres y con una necesidad de expresarnos a través del arte, un arte sublime. Nuestra revolución nace del origen, es inherente al ser humano, nuestra revolución es el arte, que es la vida... nos afirmamos totalmente legitimados para llevarlo a cabo por medio de nuestras armas estéticas, visuales, sonoras, olfativas, sexuales, táctiles e interpretativas sin contemplar entre ellas ninguna de carácter estrictamente violento.” (<http://arterrorista.blogspot.com.es/>) [Último acceso: 24/11/2017].

(espacio formal). No se trata de que la dramaturgia sea un lugar entre ellos, sino más bien un espacio de mediación. Para el propio autor, por tanto, dramaturgia sería “una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo/el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (la acción que construye el discurso). Una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera.”³⁰ Como vemos, al reinventarse dicho concepto acoge dentro de sí a múltiples artes escénicas —como el arte de acción—, abriendo un abanico de posibilidades y alejándose de la concepción puramente representacional de una obra de teatro en una sala específica para ello. A propósito de esto, el teatro occidental (siglos XVIII-XX) estuvo bajo el yugo de la literatura dramática, siendo incluso más importante ésta que la propia representación escénica. Pero nuevas inquietudes y aspiraciones (las vanguardias de principios de siglo comenzaron a plantear propuestas ya performativas y no literario-dramáticas) produjeron a principios del siglo pasado que esta subordinación se quebrara, produciéndose una autonomía y, en los casos más radicales, el abandono de la institución teatro, buscando nuevos espacios para la representación, como circos, iglesias o la calle.³¹

Pero, si estamos de acuerdo en que el comportamiento social de los individuos se entiende como una “actuación” y las agrupaciones como una actuación con acuerdos prefijados —estando este pensamiento no muy alejado del de Michel de Certeau— no es extraño que, haciendo hincapié en la idea, todo parezca un gran teatro, un cúmulo de espectáculos con acuerdos prefijados e interiorizado tan adentro siendo incapaz de ver los roles de cada persona. Si se tiene en cuenta, por tanto, que una “actuación” (una performance) es “la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes”,³² no es extraño pensar pues, que en el día a día, cada usuario se vea obligado a la aceptación de dramaturgias prefijadas o, por otro lado, obligado a la toma de decisiones dramáticas.³³

Tomando otra vez a Debord: “el espectáculo se presenta como la sociedad misma y, a la vez, como una parte de la sociedad y como un instrumento de

³⁰ SÁNCHEZ, José A., “Dramaturgia en el campo expandido”, en *Repensar la dramaturgia*, Edición y coordinación: Manuel Bellisco y María José Cifuentes, Murcia, Cendeac, 2010, p. 19.

³¹ *Ibidem*, p. 20.

³² GOFFMAN, Erving, citado en SÁNCHEZ, p. 21.

³³ SÁNCHEZ, José A., Op. Cit., p. 21.

unificación”³⁴. Hasta aquí, de acuerdo; pero esta teoría (recordando lo que de decía de Certeau anteriormente) se caracteriza por generalizar y tener en cuenta únicamente las representaciones culturales de la sociedad. Por eso es esencial de Certeau, pues él se centra en el *uso* que hace el consumidor cultural con dichas representaciones según un determinado comportamiento. Por otro lado, si dicha sociedad del espectáculo es un gran teatro con dramaturgias preestablecidas que los consumidores han de acatar... ¿Qué ocurriría si los mismos ciudadanos fueran conscientes del simulacro? El descubrimiento sería aceptar que no tiene sentido la duplicación en el mundo del arte de esta misma estructura. La vida sería arte. Y es así como surgieron prácticas escénicas no dramáticas, eventos efímeros, happenings, artes del cuerpo y lo que hoy conocemos como artes de acción. De esta forma, nosotros, en nuestro “arte de hacer”, resistiendo dentro del código cultural dramático (seguiríamos estando dentro de él, de la cuadrícula de acción), dejaríamos de ser meros actores que representan algo determinado para convertirnos en artistas. Por esta razón no es de extrañar que el propio John Cage, refiriéndose a sus obras, las llamara explícitamente “teatro”.³⁵

El código cultural dramático, por tanto, está formado por unas dramaturgias preestablecidas que cada usuario realiza sin ser consciente de ello. De ahí el nombre del capítulo: “el gran teatro del mundo.” Hablo de dramaturgias preestablecidas porque el código, mediante unas representaciones bien definidas, crea relaciones sociales y no otras. Pero he mostrado que cada usuario, a través de dichas representaciones “fabrica” comportamientos, actitudes, hábitos, no programados por el código. De esta forma, cada usuario tiene una infinita posibilidad de “artes de hacer” con cada producto. El problema radica en que el usuario ha sido adoctrinado para no darse cuenta de esto.

En este trabajo defiendo que el arte de acción sí tiene en cuenta el uso de los productos, haciendo una resistencia al código. En este caso, por tanto, no hay que considerar el *sujeto político* como sujeto de la historia, sino que se debe articular como una indagación de la construcción social de la subjetividad, dando cabida tanto a artistas, voluntarios, activistas, etc. Y si he comentado antes que el arte político “no se concibe ya tanto como representación del sujeto de clase sino como crítica de los sistemas de representación social”³⁶ (su posicionamiento respecto al género, los

³⁴ DEBORD, Guy, Op. Cit., p. 38.

³⁵ SÁNCHEZ, José A., Op. Cit., p. 24.

³⁶ FOSTER, Hal, Op. Cit., p. 98.

estereotipos étnicos, etc.), se puede ver, por ende, como tanto en el sujeto político como en el arte ha habido un cambio (no ha sido constante ni se daba en todas épocas), de querer representar la realidad (o como debería ser –idealizada-) a buscar los métodos de subjetivación de ésta (mostrar cómo funciona el código cultural dramático). Si se tiene en cuenta, además, que somos actores interpretando dramaturgias prefijadas, dichos desplazamientos se podrían condensar en uno: un tránsito de lo teatral a lo performativo. Para entender mejor este tránsito, y a modo de corolario para profundizar más, las definiciones que hace Sánchez al respecto son muy esclarecedoras:

La teatralidad se caracteriza por una acentuación de la observación, de la consciencia de observación, y por tanto de la representación y su construcción. La tensión extrema hacia la fijación produjo la alegoría del mundo como teatro y del teatro como mundo. En este modelo los cambios están preestablecidos y en cualquier caso no afectan a la estructura misma del universo cerrado. El cambio existe, constituye la esencia de lo dramático, pero queda clausurado por los límites de la teatralidad. La realidad social se impone al sueño individual.³⁷

Por otro lado, la performatividad

enfatisa la acción, el dinamismo, y por tanto huye de la representación en busca de la manifestación de un mundo permanentemente cambiante. Los cambios no son para ocupar otro lugar, sino para seguir socialmente vivos. La vida del sistema depende de la vida de los individuos que lo componen. No existe clausura, o al menos no existe modo de visualizar esa clausura. Los límites entre realidad y ficción son móviles y dependen de acuerdos permanentes y de las transformaciones que la situación experimenta.³⁸

Esta transformación supone un cambio de paradigma en todos los ámbitos sociales, siendo de vital importancia a la hora de entender el arte de acción. La realidad, según este cambio, se ha transformado en más compleja, en constante mutación, dejando a un lado la totalidad y acogiendo la pluralidad; aceptando que la multitud no tiene por qué convertirse en un masa bajo una teoría con tendencia a generalizar (como ocurría con el concepto marxista de obrero o con la teoría del espectáculo de Debord). En cambio, sí que tienen en cuenta este cambio Foster (como hemos visto) y de Certeau con su concepto de *uso*, pues dicho concepto es propio de cada persona, pues cada

³⁷ SÁNCHEZ, José A., Op. Cit., p. 25.

³⁸ *Ibidem*.

usuario es receptor de la mismas representaciones sociales pero “fabrica” cosas distintas, les da un *uso* diferente. Por esta razón tanto Foster como de Certeau tienen en cuenta la pluralidad y el constante cambio de nuestra sociedad contemporánea.

CUERPO Y ESPACIO

“A lo largo de la historia los artistas han dibujado, esculpido y pintado el cuerpo humano. Sin embargo, la reciente historia del arte revela un significativo giro en la percepción del cuerpo por parte de los artistas, que ahora es usado no simplemente como el tema del trabajo, sino como lienzo, como pincel, como marco y plataforma”

TRACEY WARR y AMELIA JONES

“Mi cuerpo es mi propio laboratorio de emociones sin restricciones, es material (...) es parte de la instalación, es parte activa de ella. Es el medio por el cual reafirmo el discurso que construyo a través de la experiencia de vida en relación a la enfermedad. Este es el medio para decir sin sospecha lo que muchos otros no se atreven a decir”

GUILLERMO MOSCOSO

Hemos llegado a la última parte: después de ver quién era nuestro adversario, las representaciones que conforman el código cultural y ver cómo articular la resistencia dentro de la cuadrícula de acción, mediante el *uso*, con diversas “artes de hacer” y mostrar que el cambio de lo teatral a lo performativo estaba ligado a la transformación del sujeto político igual que en el propio teatro, queda por ver cómo los artistas (sujetos políticos) hacen lo que tanto Foster como de Certeau planteaban en sus textos de forma diversa pero que aquí las hemos centrado en un objetivo: ver cómo el cuerpo y el espacio son reinterpretados mediante operaciones de resignificación y recodificación por parte de los artistas cuando realizan su pieza artística en el espacio público.

Antes de describir las obras de Hilando las Sierras y Pepe Espaliú me gustaría añadir un último apunte de José A. Sánchez, de vital importancia y en relación al cuerpo. Mediante el giro performativo, se empezó a reflexionar sobre el papel de todo

tipo de lenguajes y no solo el lenguaje verbal, cuestionándose el papel central de éste e investigando otros campos. Así lo explica Sánchez:

Hay ocasiones en las que lo que se dice no tiene ninguna importancia, siendo decisivo el hecho mismo de hablar, de mostrarse a la mirada de los demás como fuente de enunciaciones. He aquí que, cuando se comunica que se está comunicando (o sea, cuando sólo cuenta la acción de enunciar, no el texto determinado del enunciado), entonces resulta literalmente cierto que el fin último es el ejercicio mismo de la facultad.³⁹

Esto, llevado al extremo —nos comenta Sánchez— hace la posibilidad de concebir la práctica del lenguaje simplemente como una definición de la situación,⁴⁰ produciendo, a la hora de ejecutarla, modificaciones y reconfiguraciones de las relaciones. El autor pone ejemplos, como dar visibilidad a unos sobre otros, hacer existir socialmente a unos y otro no, etc. También es cierto que esta práctica no es exclusiva de lo verbal, promoviendo otros tipos de lenguaje que, hasta hace poco, se consideraban involuntarios o subordinados al lenguaje verbal. En este sentido, podemos hablar de un lenguaje del *cuerpo*, de la imagen, etc., dejando patente que los juegos sociales verbales, poco a poco, están siendo reemplazados por juegos performativos complejos. ¿Qué quiere decir todo esto? Que se ha creado “una serie de prácticas en que la dimensión performativa del lenguaje puede ser también reconocida en actuaciones (performances) de cualquier tipo.”⁴¹ Esto es de vital importancia a la hora de entender cómo el cuerpo de un artista —y de cualquier persona, pero aquí nos centramos en los artistas del arte de acción— es capaz de, a través de procesos de recodificación, reinterpretarlo y, a su vez, a través de él y en conjunción con el espacio público —el cual también reinterpreta al estar presente en dicho espacio y a través de la obra (le da un *uso*)— visibilizar/denunciar/concienciar, etc., problemas sociales.

A continuación, pasamos a una breve presentación de los artistas y a describir sus obras: Hilando Las Sierras son un grupo de mujeres feministas que están en estrecha relación con el arte y la cultura. Sus inicios fueron en el año 2002 con el fin de promover y defender los derechos de las mujeres, creando para ello encuentro de artistas, charlas, talleres, conferencias y acciones callejeras. Para ellas, “el arte y la

³⁹ *Ibidem*, pp. 27-28.

⁴⁰ *Cf. Ibidem*, p. 28.

⁴¹ *Ibidem*.

cultura son los gestores y promotores de cambios sociales en pos de la justicia social y la igualdad de oportunidades.”⁴² Son de la Ciudad de Río Ceballos, provincia de Córdoba, Argentina.

La obra elegida para el trabajo, *Escrito a Fuego*, se llevó a cabo la tarde-noche del 9 de marzo de 2001 en la Plaza del Fundador de la Ciudad de Córdoba, siendo ese mismo día el Día Internacional de la Mujer. Bajo los pies del monumento de bronce de Don Jerónimo Luis de Cabrera⁴³ (quien se erige con su espada y brazo en alto), las mujeres han colocado previamente nueve bloques de tierra arcillosa roja, característica de la ciudad de Córdoba.⁴⁴ Nueve mujeres y una niña, descalzas y vestidas de blanco, se acercan y se paran en línea dando la espalda a los bloques de arcilla y al fundador de la ciudad. Durante unos momentos, entre ellas hay un intercambio de miradas y una sonrisa, todo en silencio. Acto seguido se giran y lentamente se dirigen donde está la arcilla, la cual empiezan a moldear. Nueve mujeres y una niña, ante la mirada expectante de transeúntes, se embarran las manos, amasan arcilla y modelan sobre el suelo de una plaza pública. Al cabo de unos minutos, aparece una forma, que poco a poco se va convirtiendo en una letra, que junto a las demás hacen una palabra: femicidio.⁴⁵ En palabras de las artistas: “del pedazo de barro surgen las letras que serán conjuro.”⁴⁶ En una superficie bastante extensa, yace en arcilla la palabra femicidio. De repente, una de ellas, recoge en sus manos aserrín llevándolo hasta las letras. Las demás repiten la acción. A la vez, desde distintos puntos, encienden una cerilla y prenden la palabra. Del barro han surgido las letras, y de las letras el fuego. El fuego, en la noche, en la plaza del fundador y bajo su monumento, escribe la palabra femicidio.

Pepe Espaliú fue un artista español nacido en Córdoba, quien cultivó con su talento diversas ramas del arte desarrollando exposiciones y performances de temática conceptual. Este artista no es un caso aislado, pues dentro del arte de acción se dan manifestaciones artísticas que abarcan una compleja y heterogénea gama de “arte vivo”

⁴² Descripción extraída de su página oficial en Facebook.

⁴³ Militar, explorador, conquistador, colonizador, comendador y gobernante español en Sudamérica. (1520-1574).

⁴⁴ La arcilla roja hace referencia a la conocida como arcilla del Palmar. Lleva dicho nombre por la fábrica de tejas “El Palmar” y es la arcilla característica del suelo cordobés.

⁴⁵ Cf. MENOYO, Sofía, “Intervenciones públicas performáticas: (des)montaje de espacios, prácticas y sujetos” en *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*, Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas, Córdoba, 2012, (no enumerada).

⁴⁶ Hilando Las Sierras en <https://colectivahilando.wordpress.com/> [Último acceso: 28/11/2017].

que cruza las fronteras artísticas y disciplinarias —podríamos llamarlo arte *intermedia*, término acuñado por el artista perteneciente al movimiento *Fluxus*, Dick Higgins— buscando nuevos lenguajes⁴⁷.

Carryng fue realizada por el artista en San Sebastián el 26 de septiembre y en Madrid el 1 de diciembre de 1992. La descripción de la performance el mismo Espaliú la explica:

Es una acción de un artista relacionada con la idea de escultura. El Carryng se ha hecho ya en San Sebastián el pasado 26 de septiembre. El trayecto en Madrid va desde las Cortes al Reina Sofía. En él, una serie de parejas transportan a un enfermo de Sida, en este caso, yo mismo. El enfermo va pasando de una pareja a la siguiente, como en relevo, sin que nunca toque el suelo. El enfermo va descalzo y en ningún momento toca el suelo durante todo el recorrido: al llegar al Reina Sofía —que fue un antiguo hospital de tuberculosos—, las puertas estarán cerradas, y es el enfermo mismo con sus pies el que abre esas puertas pesadísimas. Ahí hay un elemento simbólico también importante que es el del esfuerzo desde el estado de absoluta debilidad, y que lo logra.⁴⁸

La primera acción, en San Sebastián, el trayecto se inició en la avenida República Argentina, en el hotel María Cristina (sede festival de cine) y continuó por la Alameda del Boulevard hasta el Ayuntamiento. Las parejas estaban separadas entre sí unos doce metros y daban cuerpo a un recorrido a lo largo del cual se habían fijado cuarenta y seis puntos de intercambio. El paso del “actuante” (término utilizado por el propio Espaliú) de una pareja a otra es rápido y simple. Durante la performance, todas las parejas entrecruzan las manos de una misma manera, y una vez completada su participación, las parejas marchan detrás, formando un grupo que acompaña la acción a cierta distancia. Al llegar al final del recorrido, entre todos extienden una gran tela blanca, sobre la cual cada quien escribe el o los nombres de las personas queridas que el sida se ha llevado.

Una vez descritas las obras, voy con su análisis: ninguno de los dos artistas realiza una representación, sino que mediante su *performance* —cogiendo elementos de la vida cotidiana— buscan provocar en el espectador una respuesta, un cambio de

⁴⁷Recordemos que, a través de la definición de *performatividad* se abrió la posibilidad de buscar el lenguaje no sólo en lo verbal, sino también, por ejemplo, en el cuerpo.

⁴⁸PEREA, María Cecilia, *Performance y espacio público*, Vela al viento Ediciones Patagónicas, Comodoro Rivadavia (Argentina), 2014, p. 91.

percepción para de la realidad social. Utilizando elementos de nuestro día a día (espacio público, barro, tela blanca, etc.), crean una *resistencia* dentro del código cultural dramaturgico, pues le dan un *uso* no preestablecido de antemano (dramaturgias preestablecidas), lo que de Certeau llama “artes de hacer”.

Ambos autores hacen mediante su actuación una denuncia clara: Hilando las Sierras denuncian todos los femicidios llevados a cabo por el patriarcado; Pepe Espaliú, por otro lado, denuncia la invisibilización de la homosexualidad y, todavía más, si estás contagiado por el VIH. Ambos artistas, por tanto, utilizan lo que tanto José A. Sánchez como Erika Fischer-Lichte llaman el enmascaramiento. El teatro antes del giro performativo era el territorio de la *máscara*, es decir, en él, los espectadores pasivos sólo debían percibir al personaje. Sólo a través de su actuación podían sentir algo, y no a través de la propia persona. Siguiendo a Fischer-Lichte: “si, por el contrario, centraban su atención en el cuerpo del actor como cuerpo fenoménico, como su físico estar-en-el-mundo, de tal manera que no lo percibiera como signo del estado anímico o psíquico del personaje, entonces empezaba a tener sentimientos por él, o por ella, lo cual le arrancaba inevitablemente de la ilusión.”⁴⁹ En este sentido, cualquier actor que interpretara a un personaje de un texto valdría de ejemplo, pues la actuación de los actores se basaría en una representación aprendida previamente. Por el contrario, la performatividad se aproxima al cuerpo de una manera diferente. En este sentido, se metaforiza con el *enmascaramiento*, “el tránsito constante de la sinceridad a la máscara y de la máscara a la sinceridad.”⁵⁰ Y es que, en este sentido, no se representa algo, sino que se busca provocar un *acontecimiento*, romper en lo cotidiano y, de esta forma, todo lo previsto, todo lo calculado, se desfigura en violento, como una bofetada que llega hasta lo más profundo de nuestro ser. Aquí tenemos precisamente de ejemplo a los dos autores que nos ocupa. De esta forma, tanto los artistas como los transeúntes, se vuelven parte de la misma escena (quieran estos últimos o no). Este hecho provoca un choque, un choque que según el código cultural, dentro de la cuadrícula de acción, no debería darse, lo que provoca que la mirada por parte del espectador se reacomode, “asistiendo a un desdibujamiento de los límites entre realidad y ficción [...] La teatralidad que

⁴⁹ FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Abada, Madrid, 2011, p. 161.

⁵⁰ SÁNCHEZ, José A., *Op. Cit.*, p. 28.

irrumpe en lo cotidiano modifica el anonimato habitual, tensiona lo público con lo privado y propone un juego de presencias alternas.”⁵¹

Tanto los artistas como los espectadores se encuentran en el momento de la actuación en un espacio, en una ciudad. Pero, ¿qué implicaciones tiene este aspecto? ¿Por qué los artistas buscan este espacio y no otro? Primero, hay que dejar claro que, un nuevo lenguaje (el cuerpo), busca un nuevo lugar que no esté neutralizado por una institución. Un museo, por ejemplo, está concebido para darse una obra artística en un momento dado. El efecto de shock, de irrupción, de alterar lo cotidiano sin previo aviso, se evaporaría en el mismo momento en que determinado público accediera a verla. Esto no quiere decir que no existan artes de acción que se den en los museos, pero están pensadas previamente para ese propósito. En cambio, la ciudad tiene una particularidad: el acceso gratuito y de forma instantánea a una función.

Si se para uno a pensar, la ciudad es una construcción social que, además de presentarse como una materialidad arquitectónica, ha sido construida configurando determinadas maneras de ser, mirar y practicar sus espacios por parte de quienes la habitan (dramaturgias preestablecidas). Lo que ocurre es que la expansión totalitaria del código subsume estas prácticas, estas maneras de ser, de mirar, etc., neutralizando su poder subversivo.

Centrándonos en el espacio público, por tanto, podemos entender que éste

acepta la heterogeneidad y la posibilidad de la copresencia con los ‘otros’ a condición de someterse a ciertas reglas, a un ‘orden’ que implica una visión dominante de los ‘modos legítimos de uso’ y el disciplinamiento del público con base en dichas reglas. [Proceso que] ha sido denominado ‘domesticación de la calle’.⁵²

Esto quiere decir que se produce una distracción, una homogenización, queriendo convertir, por parte del código, a la multitud en masa, creando, por ende, un orden social formado por conductas casi predecibles, siendo cualquier actitud y comportamiento “esperado”, pues todos los parámetros son reconocidos de forma colectiva y social por parte de todos ciudadanos. “Parecería ser que en este espacio

⁵¹ GONZÁLEZ, María Laura, “Intervenciones en el Espacio Público: performance, mirada y ciudad”, en *Revista Brasileira de Estudos de presença*, Porto Alegre, 2013, p. 728.

⁵² GONZÁLEZ, María Laura, Op. Cit., p. 729.

urbano nada es predecible y, al mismo tiempo, todo se supone en un ordenamiento esperable, homogéneo.”⁵³

Siguiendo con este análisis, para Lefebvre “el espacio social es producido y reproducido en conexión con las fuerzas de producción a la vez que con las relaciones de producción.”⁵⁴ Esto quiere decir que existe una conexión clara entre la hegemonía del capitalismo y la producción de un espacio abstracto, el cual ha creado, como hemos comentado, homogenización, jerarquización y fragmentación social.⁵⁵

No es extraño, por tanto, que sea precisamente en el espacio público — espacios, como hemos comentado, sin ninguna vinculación institucional— en donde los artistas del arte de acción realicen la mayoría de sus intervenciones. Normalmente no buscan un lugar cualquiera, sino que buscan localizaciones con cierta carga simbólica. Según Araújo:

son espacios reales, concretos, que preservan los vestigios del uso público y colocan al espectador en una zona fronteriza entre la ciudad y el teatro,⁵⁶ provocando en última instancia, una inversión de la geografía humana.⁵⁷

En Hilando Las Sierras vemos claramente que el lugar, la plaza del fundador de la ciudad, fue elegido deliberadamente para mostrar que, a la vez que Don Jerónimo Luis de Cabrera “descubrió” y colonizó su tierra (arcilla y barro) trajo consigo el patriarcado propio europeo. Por otro lado, también es la plaza central de la ciudad, en dónde se reúne la mayoría de gente y, por tanto, la más visitada tanto por habitantes de la ciudad como por turistas. Es la plaza simbólica por excelencia (como aquí podría ser la del Pilar), siendo la expectativa de visualizar la obra mucho mayor. Por otro lado, al estar la estatua del fundador, y habiendo colocado la tierra a sus pies, el simbolismo es todavía mayor, pues es como el “padre” de la ciudad y las mujeres sus “hijas”, quien le muestra que gracias a él, el femicidio está presente.

⁵³ *Ibidem.* p. 730.

⁵⁴ LEFEBVRE, Henri, “La producción del espacio”, en *Papers: revista de sociologia*, 1974, p. 219.

⁵⁵ *Cf. Ibidem*, pp. 220-222.

⁵⁶ Aunque hablen de teatro, debemos recordar la definición de José A. Sánchez de dramaturgia y de los pioneros de las artes de acción que llamaban teatro a sus intervenciones.

⁵⁷ ARAÚJO, Antônio, “Dramaturgia en el colectivo: Intervenciones en espacios urbanos y «proceso colaborativo» en el Teatro Da Vertigem” en *Repensar la dramaturgia*, Edición y coordinación: Manuel Bellisco y María José Cifuentes (Artea), Cendeac, Murcia, 2010, p 220.

Por otro lado, Pepe Espaliú pensó también muy bien los lugares por lo que iba a pasar en su performance, pues también tienen mucha carga simbólica. Recordémoslo: en San Sebastián, *Carryng* tuvo lugar durante el Festival de Cine —el evento cultural más importante de la ciudad— mientras que, en Madrid, se eligió el 1 de diciembre, Día Internacional de la Lucha contra el sida. En el primer caso, el itinerario se fijó desde el hotel María Cristina hasta el Parque Alderdi Eder, esto es, desde la sede del festival de cine hasta el Ayuntamiento. En el segundo caso, entre las Cortes —sede del Congreso de los Diputados— y el Museo Reina Sofía, antiguo hospital de tuberculosos. En ambos casos se trata de itinerarios que poseen una fuerte carga simbólica, puntos neurálgicos para el desarrollo de la ciudad en la cual se realizó la acción.⁵⁸ Este recorrido mostraría un recorrido de su propia vida, siempre ayudado ya por su enfermedad ya por su orientación sexual. No tocar el suelo significaría que nunca pudo pisar, por estas mismas razones, el suelo compartido por todos los demás (no enfermos y heterosexuales).

Centrándome ahora en el cuerpo, no está de más señalar que en el arte de acción el cuerpo del artista se convierte en el principal soporte de la obra de arte;⁵⁹ en el presente trabajo, el cuerpo en el espacio público. Si se tiene en cuenta a Hilando Las Sierras, este fenómeno es todavía mayor, pues son muchos cuerpos los que conforman su colectivo artístico. Esto es muy significativo, pues muchos cuerpos, de mujer —cuerpos sexuados performativizados en femenino por el patriarcado— en el espacio público supone una ocupación y apropiación del espacio hablando en términos políticos. En este caso, la inmediatez y la confrontación directa con el público permiten a las artistas expresar libremente⁶⁰ su discurso, sin estar sometidas a los tradicionales patrones culturales (dramaturgias preestablecidas por el código). Entrando en el espacio público, el cuerpo de las mujeres se resignifica porque socialmente había sido territorializado al espacio privado, “históricamente representado y significado a través de la mirada masculina, objetualizado y visualizado bajo el deseo masculino.”⁶¹ Es evidente la problemática de reivindicar la visualidad del cuerpo femenino (o su sexo) cuando dicha visualidad ha sido construida bajo un imperativo masculino, por y para los

⁵⁸ Cf. GONZÁLEZ, María Laura, Op. Cit., pp. 98-99.

⁵⁹ MENOYO, Sofía Op. Cit., (no enumerada).

⁶⁰ Es cierto que hay censura en el espacio público. Está la policía que controla el orden en la calle, hay muchos lugares en los que están prohibidas determinadas acciones y la mayoría de las veces hay que pedir permiso para realizar acciones en la calle. Aún así, es cierto que hay artistas que pasan por alto todo esto asumiendo todas las consecuencias.

⁶¹ *Ibidem*.

hombres. Esta problemática se hace más evidente cuando sólo tienes a tu alcance la opción de disputar significados utilizando los mismos signos que de la opresión. Esto es, los signos del código cultural dramaturgico. Pero, después de toda teoría del presente trabajo, los artistas del arte de acción no pretenden representar la realidad, sino mostrar las relaciones sociales que perpetúan nuestra desigualdad y, de esta forma, mostrar el código cultural dramaturgico, para poder intervenirla a partir de acciones determinadas. Por eso mismo Hilando La Sierras —sujetos políticos (recordemos a Foster)— ocupan un espacio históricamente restringido para las mujeres: el espacio público en general, siendo la plaza del fundador un símbolo todavía mayor. Precisamente al mostrarse en dicho espacio, el cuerpo de las mujeres se transforma en herramienta política y reflejo de una re-construcción de sí mismas. De este modo la obra artística reconfigura una práctica política de apropiación y resignificación del espacio público, donde el cuerpo de todas las integrantes se devela como un recurso simbólico.⁶² Además de todo esto, a través de sus cuerpos y del espacio elegido, así como todos los materiales escogidos (todos ellos cotidianos), haciendo un *uso* específico, esto es, haciendo “artes de hacer”, Hilando Las Sierras nos explican que

La performance propone interpelar al espectador sobre la problemática de la violencia sexista en Argentina como una cuestión política, social, cultural y de Derechos Humanos. Durante el año 2010 se han contabilizado 260 femicidios de Mujeres y Niñas, 17 de ellas incineradas, modalidad que cobró fuerza a partir de la muerte de Wanda Taddei, esposa del ex baterista del Grupo *Callejeros*... Esta performance tiene un compromiso político: convertir en cenizas las voluntades que permiten seguir matando mujeres... este tema nos involucra como mujeres... Nosotras queremos dar ese grito... grito de manos, arcilla y fuego...⁶³

Por otro lado, Pepe Espaliú, a través del arte de acción y mediante su cuerpo encontró un nuevo lenguaje, pues “precisaba nuevas formas para decir lo que en ese momento no podía nombrarse: reconocerse homosexual y enfermo del sida.”⁶⁴ Además, él utiliza la performance en el sentido original del término, esto es: mediante su acción

⁶² Cf. *Ibidem*.

⁶³ Extraído de www.hilandolassierras.org [Último acceso: 26/11/2017].

⁶⁴ PEREA, María Cecilia, Op. Cit., p. 91

no sólo se describe o se expresa algo, sino que se hace algo,⁶⁵ buscando todo el potencial de su cuerpo. En palabras de Beuys y en relación con Espaliú:

Yo no digo que el cuerpo sea lo más importante como medio de comunicación si no que yo no tengo otra posibilidad de comunicar sino es a través del cuerpo. [...] No me interesa dejar actuar al cuerpo directamente, es decir, transmitir mi radiación corpórea sobre otros hombres, al contrario, me interesa que mi intención 'espiritual' impacte algo y he experimentado que cada uno queda impactado de distinta forma.⁶⁶

En la pieza de Espaliú, el cuerpo enfermo simboliza un cuerpo herido por una sociedad injusta, injusta por el abandono y la humillación que padecían los enfermos del sida y, todavía más, si eran homosexuales, ideas que se asocian —y que todavía siguen latentes— a toda una carga de símbolos, castigos y culpas. El simbolismo de los pies descalzos lo da el propio artista: “para nosotros (los enfermos del sida) el mundo es eso, un estar en él sin poder tocarlo.”⁶⁷ Esto, sin duda, también simboliza el miedo que tienen los propios enfermos así como la gente en general del contagio, así como el carácter frágil y delicado del propio enfermo. Por eso al final, a través de recorrido que podríamos llamar catártico, el paciente, habiéndose liberado de toda culpa interior, toca por fin el suelo, el mundo, y con su propio esfuerzo (ahora tiene mucha más fuerza que antes) abre la pesada puerta del Reina Sofía. Además, expone su propia salud al realizar su obra en el espacio público; pasando de la esfera privada a la pública; haciendo un *uso* no convencional del espacio público. Su cuerpo es un cuerpo político mostrando una realidad, como lo es la enfermedad del sida, y a su vez mostrándose tal y como es ante un público expectante con el calor de la gente que lo transporta. Es una muestra de la lucha contra el sida, un símbolo, un cuerpo resignificado. Al igual que Hilando Las Sierras, Espaliú, a través de elementos cotidianos y el espacio público, nos desvela una denuncia social, pues muestra relaciones sociales presentes que hay que cambiar. En este sentido, tanto Hilando Las Sierras como Pepe Espaliú —como sujetos políticos— a través de sus acciones, buscaron potenciar un activismo social y el mayor grado de concienciación posible.

Por unas horas, los artistas resignificaron tanto su cuerpos como el espacio público elegido para la acción. Buscaron la mejor forma posible para mostrar una

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ Beuys, citado en Klüser, en PEREA, Op. Cit., p. 97.

⁶⁷ PEREA, María Cecilia, Op. Cit., p. 98.

realidad que estaba sucediendo. Y no encontraron mejor manera para hacerlo que con el lenguaje de su cuerpo. “El cuerpo de la propia existencia.” El cuerpo no permitido en la esfera pública, el cuerpo silenciado por la mirada heteropatriarcal. El cuerpo aprendido por las representaciones del código cultural: en la escuela (recordemos el ejemplo de Foster), en el trabajo, en la calle, etc. Todos estos elementos confluyen en un comportamiento. Recordemos que de Certeau comentaba que había teorías que sólo se preocupan bien de las representaciones, bien de los comportamientos. Pero él, en su teoría, decía que había algo que se nos escapaba: lo que el consumidor cultural “fabricaba”. Esto, evidentemente, es diferente en cada persona, pues cada una de ellas hace un *uso* distinto de las representaciones. El problema es que el código cultural cada vez se hace mayor, totalizando todos los aspectos y esferas de nuestra vida y haciendo que este rasgo pase desapercibido. En este trabajo he analizado el arte de acción de estos artistas —se puede ampliar a más, evidentemente— mediante este concepto, pues precisamente hacen un *uso* específico de unas representaciones culturales, saltándose los convencionalismos y creando, por ende, nuevos significados. Hacen lo que hemos llamado una resistencia dentro del código, reinventando de forma momentánea nuevas relaciones con la gente para mostrar precisamente la relación que todos nosotros tenemos con la sociedad debido al código cultural dramático.

Un problema evidente que nace de estas prácticas efímeras es la rápida neutralización por parte del sistema, incorporando dichas prácticas al código cultural y quedando, por ende, sin su efecto de resistencia. Un ejemplo claro es cuando un grupo de feministas en un acto institucional o reaccionario deciden enseñar sus pechos para mostrar lo que son, mujeres. Este acto, sin duda de resistencia dentro del sistema, ha quedado neutralizado e, incluso resignificado por parte del código, convirtiéndose en un acto gamberro. Pero esto no significa que haya que perder la esperanza, pues se debe resistir para poder cambiar el código cultural. Mi propuesta es ser consciente del *uso*, como lo son los artistas del arte de acción. Dichos artistas, como Espaliú e Hilando Las Sierras son conscientes que haciendo un uso determinado en el espacio público muestran realidades presentes en nuestra sociedad. El público, parte de la obra, lo ve, y, aunque en un primer momento no entienda lo que el artista quiera decir, parte de su subjetividad ha sido trastocada, pues precisamente el arte de acción es lo que hace, se centra en cómo las subjetividades han sido creadas a partir del código cultural dramático.

CONCLUSIÓN

El presente trabajo se ha centrado en mostrar la dimensión política existente en el arte de acción realizado en el espacio público, más concretamente en las obras de dos artistas: *Grabado a fuego*, de Hilando Las Sierras y *Carryng*, de Pepe Espaliú. Para ello, me he servido de las teorías tanto de Hal Foster como de Michel de Certeau, articulando sus conceptos como pilar maestro de mi planteamiento. Para ello he hecho una lectura de ambos autores desde una perspectiva teatral, apropiándome de conceptos tanto de José A. Sánchez como de Erving Goffman.

Mi análisis ha partido del concepto de *uso* de Certeau, siendo éste lo que el consumidor cultural “fabrica” a través de unas representaciones y un determinado comportamiento frente a ellas. De esta forma, existen unas “maneras de emplear” los productos “impuestos por el orden social dominante”; o lo que es lo mismo, las “artes de hacer”. En relación con de Certeau, he completado mi planteamiento con Foster principalmente por un motivo: el concepto de *resistencia*. Según el crítico estadounidense, el arte político contemporáneo sólo puede tomar una posición: operar desde dentro del sistema cultural y de producción para reinterpretar, redirigir, reevaluar los signos y símbolos a través de operaciones de resignificación y recodificación.

Mi planteamiento esencial es que los artistas del arte de acción que defienden en este trabajo son conscientes de que hacen un *uso* determinado de los productos del código cultural dramaturgico, lo que de Certeau llama las “artes de hacer”, y que, en mi opinión, éste constituye un lugar desde el cual pensar la resistencia a la sociedad del espectáculo. Si toda la sociedad es como un gran teatro con roles definidos de antemano, es justamente ahí donde pensar la disidencia. Hilando Las Sierras y Pepe Espaliú hacen un uso no convencional tanto del cuerpo como del espacio público, saltándose las reglas de las dramaturgias preestablecidas por el código y, de esta forma, muestran precisamente dichas dramaturgias: homofobia, patriarcado, etc. No representan una dramaturgia, sino que hacen un uso distinto a ella y, por tanto, subvierten el sistema. Es lo que Erika Fischer-Lichte llama el enmascaramiento, pues los artistas tienen que dirigirse al público con el lenguaje del código, pero mostrando también una realidad: de la máscara a la sinceridad y de la sinceridad a la máscara.

Tanto en *Grabado a fuego* como en *Carryng*, los artistas se apropian durante un determinado momento del espacio público, de la calle, con la intención de provocar un acontecimiento. Desde ese instante, tanto los artistas como la gente, se vuelven parte de la escena. La propia obra, la teatralidad (sigue siendo dramaturgia según José A. Sánchez), irrumpe lo cotidiano y lo modifica, creando una tensión entre lo público y lo privado, dialogando de esta forma con las reglas propias del funcionamiento de la ciudad, o lo que es lo mismo, identificando las dramaturgias preestablecidas por el código cultural representacional. Al ser un acto callejero, ambos artistas ocupan espacios consolidados por usos y hábitos cotidianos (resultado de diversas representaciones, como la arquitectura, modelos televisivos, enseñanza escolar, etc.), resignificando tanto el propio espacio como el cuerpo del artista, pues mediante un uso no convencional están haciendo un acto de resistencia.

En ambos casos (y también cualquier persona), utilizan su cuerpo como una herramienta eficaz para subvertir el sistema. El cuerpo habla, dice, siente, actúa. Es. En palabras de Javier Fuentes Feo:

Una de las cuestiones, por no decir la *cuestión* neurálgica de los anhelos, obsesiones y sufrimientos de un siglo XX cada día más lejano y, al mismo tiempo, aún hoy tan presente. Un cuerpo educado, militarizado, consumido, medicado, (des)politizado, erotizado y espectacularizado; un cuerpo también siempre, cómo no, bombardeado y torturado...una y otra vez. Un cuerpo capaz de dar testimonio y de mostrar, en un solo siglo, que de ser algo no es, bajo ningún concepto, uniformidad, sino en todo caso multiplicidades corporales en potencia y en resistencia; en permanente transformación.⁶⁸

⁶⁸ FUENTES, Javier, Introducción a *Repensar la dramaturgia*, Op. Cit., p. 13.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- ARAÚJO, Antônio, “Dramaturgia en el colectivo: Intervenciones en espacios urbanos y «proceso colaborativo» en el Teatro Da Vertigem” en *Repensar la dramaturgia*, Manuel Bellisco y María José Cifuentes (eds.), Murcia, Cendeac, 2010, pp. 219-241.
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 2000.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Ed. Pre-textos, 2012.
- Eleonora FABIÃO, “Una acción llamada *Línea*: encuentros con el encuentro.” en PÉREZ ROYO, Victoria; Agulló, Diego (eds.): *Componer el plural. Cuerpo, escena, política*, Mercat de les Flors; Institut del teatre, Barcelona, 2016.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.
- FOSTER, Hal, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en BLANCO, P. y otros (ed.): *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- GONZÁLEZ, María Laura, “Intervenciones en el Espacio Público: performance, mirada y ciudad”, en *Revista Brasileira de Estudos de presença*, Porto Alegre, 2013.
- LEFEBVRE, Henry, “La producción del espacio”, en *Papers: revista de sociologia*, 1974, pp. 219-229.
- MENOYO, Sofía, “Intervenciones públicas performáticas: (des)montaje de espacios, prácticas y sujetos” en *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*, Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas, Córdoba (Argentina), 2012, (sin enumerar).
- PEREA, María Cecilia, *Performance y espacio público*, Vela al viento Ediciones Patagónicas, Comodoro Rivadavia (Argentina), 2014.
- SÁNCHEZ, José A., “Dramaturgia en el campo expandido”, en *Repensar la dramaturgia*, Manuel Bellisco y María José Cifuentes (eds.), Murcia, Cendeac, 2010, pp. 19-56.
- VILAR, Gerard, *Desartización. Paradojas de un arte sin fin*, Salamanca, Ediciones Ciudad de Salamanca, 2010.

