

## ARTE DE ACCIÓN PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL: SU SITUACIÓN EN EL MERCADO DEL ARTE

**Marta Rey-García**

*(Universidad de A Coruña, España)*

**Rita Rodríguez García**

### Resumen

El arte de acción es una forma de expresión artística y social que desborda los límites clásicos establecidos desde lo escultórico hasta lo pictórico. Este punto de partida hace que el arte de acción proponga distintas formas de interacción social, o de implicación del contexto social con el mundo del arte. Asimismo, la acción artística mantiene una relación y una presencia diferente a otras formas de arte con el propio mercado del arte, tanto a nivel de trabajo con instituciones públicas o semi-públicas, como los museos, como a nivel de espacios privados, como las galerías de arte. Es interesante como aquellos elementos que hacen del arte de acción un medio artístico con mayores dificultades a la hora de introducirse en el mercado del arte se convierten en una ventaja a la hora de lograr una mayor y mejor promoción. Esta capacidad para tener una mayor visibilidad se utiliza tanto como medio de autopromoción, como tradicionalmente ha servido a sectores minoritarios o desfavorecidos para lanzar sus proclamas, de manera más efectiva y de forma cercana o en colaboración con parámetros artísticos. En esta ponencia exploramos casos en que el arte de acción se sitúa fuera del mercado del arte, en una posición contestataria, y casos en que, por el contrario, se inserta en él desde una posición de conformismo.

### Abstract

Performance art is a means of artistic and social expression that goes beyond the classical boundaries, established from the sculptural to the pictorial. From this point of departure, performance art proposes different forms of social interaction involving the social context with the world of art. Likewise, performance art maintains a different relationship with, and presence within, the market itself in terms of working with public or semi-public institutions such as museums or private spaces, such as art galleries. It is interesting that those elements that make performance art face greater difficulties when entering the art market turn into an advantage for achieving greater and better promotion. This capacity for greater visibility is used as a means of self-promotion, as well as traditionally serving minority or disadvantaged sectors to launch their manifestos more effectively, make them more accessible, or interact with artistic parameters. In this paper two types of performance art cases are explored: some located outside the art market, in a controversial position, and others belonging to it from a position of conformism.

## 1. Introducción

El devenir del arte de acción ilustra a la perfección la controversia que agita al marketing de las artes desde finales del siglo pasado: ¿pertenece a la lógica del mercado y al ámbito de las convenciones sociales y el conformismo con el statu quo o bien, por el contrario, se posiciona extramuros del mercado del arte para intentar transformar el sistema sociopolítico imperante desde una lógica contestataria, reivindicativa y marginal? Si Hirschman (1983) ejemplifica la postura contraria a la orientación al mercado aplicada a las artes y la cultura, otra corriente promueve la orientación al mercado y el enfoque de valor para el consumidor del arte, siempre que sea aplicado desde el respeto por la integridad artística, esto es, desde la libre creación de la obra por el autor y su independencia respecto a los consumidores (Kolb, 2000; Kotler & Kotler, 2001; Kotler y Scheff 2004). Otros académicos, por el contrario, adoptan una perspectiva relacional del arte y consideran que el marketing puede aplicarse durante el proceso creativo sin atentar contra la manifestación artística. El arte sería el producto derivado del trabajo artístico y la interacción social, donde la retroalimentación del consumidor/público activo juega un papel crucial como cocreador en el proceso total del arte (Boorsma 2006). En definitiva, “el proceso creativo... se nutre del marketing... en tanto que, siguiendo la línea del pensamiento postmoderno, todos somos creadores y, como tales podemos retroalimentar al autor” (Azuela Flores et al. p. 34). En esta cercanía al marketing que se postula, sin embargo, restaría por dirimir si es el marketing propio de las empresas comerciales o bien el marketing social el más próximo al marketing de las artes.

La práctica del arte de acción se remonta a, aproximadamente, mediados de los 60, momento en el que se estaría produciendo una de las grandes transformaciones en el mundo del arte. Es curioso que una de las primeras formas de expresión dentro de los parámetros del arte de acción, como es el *happening* o *décollage*<sup>1</sup>, surgiese paralelamente en puntos tan alejados del planeta como Europa y América, solo que con distintos nombres.

El *happening* consistía en realizar prácticas artísticas performativas de manera espontánea, generalmente en el espacio público; de manera que la gente se viese sorprendida, en medio de su rutina, por tal acción. Como el *happening* nos demuestra, esta forma de expresión apareció porque era necesaria en un mundo convulso después de grandes conflictos bélicos. La acción artística, además de como *happening*, se presentaría, posteriormente, de muchas otras formas, entre las que cabe destacar el *performance art*. El *performance art* es la variante principal que normalmente define el género artístico; se diferencia del *happening* principalmente en que las *performances* suelen ser programadas. También es importante señalar el *body art* puesto que la mayoría de *performers* lo trabajan en sus piezas y en su práctica el eje central siempre es el cuerpo, generalmente el del propio *performer*. Al hilo de esta cuestión, en la figura 1 podemos ver a la artista alemana Rebeca Horn en una de sus *performances* con objetos, que funcionan como extensiones de su cuerpo.

Los precedentes inmediatos del arte de acción los encontramos, precisamente en los -ismos de vanguardia, surgidos a principios del siglo XX en el caldo de cultivo de la segunda Guerra Mundial. Con los -ismos de vanguardia nos referimos en este caso al Futurismo, al Dadaísmo y al Surrealismo. Cada uno de estos -ismos se diferenciará de las anteriores vanguardias precisamente en que trasciende el soporte que hasta el momento se contemplaba dentro de lo artístico. La gran diferencia estriba en que, por primera vez, hablamos de algo más que pintura o escultura, rompiendo el binomio clásico dentro del que se había jugado hasta entonces, desde el arte clásico hasta las vanguardias clásicas más conocidas (cubismo, puntillismo, fauvismo...). Por ejemplo, el cubismo pretende romper con la visión clásica del arte establecido al plantear la representación de distintos puntos de vista a la vez, pero siempre apoyándose en el soporte escultórico o pictórico.

---

<sup>1</sup>Término acuñado por Wolf Vostell, finalmente se impuso el término inglés *happening*, como lo llamaba Allan Kaprow, otro de los artistas.

**Figura 1.** Portada del libro *Arte de Acción*, en la que se muestra la fotografía de una acción de Rebeca Horn.



Fuente: Aznar (2000)

**Figura 2.** Fotografía de un instante de la performance *Loving Care* de Janinne Antoni en la Galería Anthony d'Offay.



Fuente: [<http://www.artnet.com>], a fecha 20/10/2017.

A diferencia de estos artistas, que se plantearon la necesidad de modificar la forma de representación dentro de un medio conocido, en las últimas vanguardias el planteamiento será romper con ese medio e incluso, a veces, asociada a esta ruptura con el medio, vendrá la ruptura con la noción de representación, yendo un paso atrás para acercarse a la noción de realidad al pasar de esta a la presentación directa, de representar a presentar. Esta ruptura se hace literal en el ejemplo que tenemos en la figura 2, donde Janinne Antoni realiza una performance en la que utiliza su pelo como una brocha y el tinte como pintura sobre el suelo de la galería.

La presentación directa de un gesto artístico supone un acercamiento aún mayor: es como una bajada de la peana o una salida del marco. Ello conlleva una forma directa de relación con el espectador, pero también supone un cambio en cuanto a la relación con el mercado del arte. Esta conexión a veces sería tormentosa por la propia intención de los artistas que trabajan dentro del terreno performativo que, de forma intencionada, huirían de una profesionalización para, precisamente, marcar esa oposición al arte establecido. Pronto, diferentes sectores de la sociedad se darán cuenta del potencial de los

comportamientos performativos como herramienta a la hora de denunciar o reclamar algún derecho. Esto dará lugar a un uso todavía más social e incluso popular de esta forma de expresión artística. Esto es algo novedoso en el mundo artístico puesto que, en un principio, el arte no ha de tener ninguna función, distinguiéndose así de la artesanía.

Por otro lado, ya una vez establecida como forma de arte, la acción llegará a un punto en el que se comience a usar, casi de forma masiva, como “reclamo” a la hora de inaugurar exposiciones e incluso cualquier otro tipo de eventos culturales (lo cual establece un doble juego que hace que se ponga “de moda” pero que también se banalice frente a otras prácticas artísticas). Todas estas vicisitudes vendrán asociadas a esa demanda de la presencia del directo a la hora de difundir y disfrutar el arte que, al fin y al cabo, estarían en concordancia con los nuevos estilos de vida, o viceversa... En todo caso se trata de una forma de arte que no deja de causar controversia y que, desde su aparición en la escena, ha abierto nuevas posibilidades no solo a los artistas, las instituciones y de más agentes artísticos, sino también a la sociedad y al mundo en general.

*No me he limitado, al rechazar la pintura o la escultura no me he limitado, al contrario, se me ha abierto el mundo a hacer cosas. Puedes hacer en cualquier espacio tal, que puedes hacerlo todo*<sup>2</sup> (Rodríguez, 2015: 526).

## 2. Desarrollo del caso

Es interesante analizar la relación del arte de acción con el circuito artístico y el mercado del arte en general puesto que, tanto por sus peculiares características a la hora de la presentación de la obra, como por su naturaleza contestataria, se trata de una relación muy diferente a la que se establece entre las instituciones artísticas y cualquier otra forma de arte.

En este sentido podemos analizar dos situaciones: por un lado, el arte de acción contestatario que huye de los parámetros establecidos dentro de un circuito; y, por otro, aquel que busca adaptarse al *mainstream* así como a los estándares del mercado.

### Arte de acción fuera del mercado del arte (contestatario)

La historia del *performance art* en el siglo XX es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte más establecidas, y decidieron llevar su arte directamente al público. Por esta razón su base ha sido siempre anárquica. Por su propia naturaleza, la *performance* escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas (Aznar, 2000: 8-9).

El arte de acción se presentará de esta forma naturalmente puesto que surge como un grito contra los cajones establecidos: el de la pintura y el de la escultura. El arte no transcurre ya «ante nosotros», sino que somos «nosotros» quienes oficiamos su existencia; no se trata de un espectáculo que «miramos», sino de un acto sin palabras en el que nuestros cuerpos se interrogan por el acto de contemplar. Si el espectador no pierde su pasividad, el *happening* no existe: de no modificar nuestra acción frente al espectáculo, este desaparece; es nuestro cuerpo quien habita esa carpa de circo donde el teatro y la representación, el mimo y la farsa, integran el *tableau vivant*. El museo ha muerto y nosotros somos como fantasmas que pueblan estancias vacías que solo el arte habita, aunque para ello debemos morir bajo el peso de las doctrinas (Quiñonero, p. 47)

En esta línea tendremos los *happenings* de Allan Kaprow, a quien se considera el fundador de esta práctica e incluso redactó y locutó un manifiesto en 1966 en el que se recogían las 11 reglas para que este se hiciera correctamente. Los *happenings* como forma de *performance* estarán totalmente ajenos al mercado del arte. Sus preocupaciones irán en otra dirección. Al prescindir de la producción de objetos y de la necesidad de comercial con ellos, los *happenings* resultaron muy útiles para reflexionar en torno a

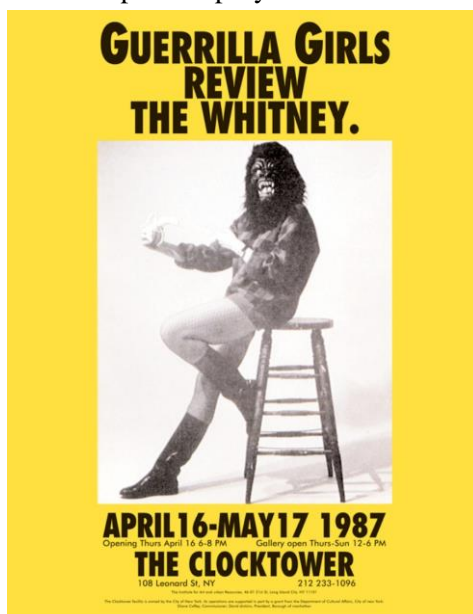
<sup>2</sup> Nelo Vilar, el que se autodenomina: “Artista collidor”, en una entrevista concedida para La Indisciplina del Arte de Acción.

problemáticas sociales. En ocasiones se hacían para sorprender, en medio de una manifestación, dentro de la cual se reclamaba algún tipo de derechos. Precisamente la preocupación por las cuestiones que tenían que ver con el uso y presencia del cuerpo en la sociedad eran tema central de las preocupaciones de este arte con tanta presencia corporal. En paralelo, en los 60, comenzarían las proclamas de la liberación de muchos colectivos como el homosexual, el de las mujeres, las minorías raciales, o simplemente el de las nuevas generaciones que renegaban de las tradiciones y requerían más libertades. Quizás sea esta una de las razones por las que el cuerpo aparece tantas veces y, en general, desnudo en los *happenings*. En muchas ocasiones se tendía a “sexualizar” las acciones, también para incidir en estas cuestiones de género.

En cuanto a los otros tipos de reivindicaciones sociales, comenzarán a prodigarse más a lo largo de los años 70 y en adelante, siendo asumida la práctica artística como herramienta para la manifestación de estos colectivos (Rodríguez, 2015: 99).

*Se tendría que llamar de otra manera. Marta Pol (...) proponía que la performance no es el arte de un cuerpo sino que es el arte de la persona*<sup>3</sup> (Rodríguez, 2015: 99).

**Figura 3.** Fotografía de un cartel creado para un proyecto de las Guerrilla Girls.



Fuente: [[http:// www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com)], a fecha 20/10/2017.

Desde siempre, también en el arte ha existido y existe el machismo y la acción se convirtió en una importante herramienta para las mujeres a la hora de poder expresarse libremente sin depender de un estatuto legitimador. Una significativa aportación desde la protesta y el feminismo, pero a la vez desde dentro del arte, será la de las *Guerrilla Girls*, de las cuales podemos ver un poster relativo a un proyecto realizado en los años ochenta en la figura 3. Este fue un activo colectivo de importantes e influyentes artistas que, siempre con máscaras de gorila, realizaban acciones e incluso presentaban enormes carteles denunciando la situación degradante de las mujeres artistas. Este grupo se empeñó en ser escuchado por la discriminación de género existente en el arte, tanto a nivel de mercado como de trascendencia histórica. Además, también profundizó en la situación discriminatoria de las artistas negras, o de las de mayor edad.

Una de las componentes del grupo, “Frida Khalo”, explicaba así en qué consistía su aportación:

*En N.Y., sencillamente nadie hace caso a una mujer cuando habla, incluso hablando directamente a la gente, por lo que se decidió hacer algo que obligara a la gente a pararse y escuchar. Decidimos llamarnos a nosotras mismas “las chicas”, “las nenas”, adoptando en nombre típico que se usa para*

<sup>3</sup> Nelo Vilar, en entrevista concedida para La indisciplina del arte de acción.

*dirigirse a las mujeres; si nosotras lo adoptamos, difícilmente alguien puede utilizar la palabra para insultar; de la misma manera que los gays se llaman a sí mismos maricones. Y lo de guerrilla, creo que es evidente, a parte de su parecida fonética con “gorila” en inglés. (Marzo y Ribalta, 1994: 82-98).*

En España tenemos el caso de Isidoro Valcárcel Medina, pionero del arte de vanguardia y conceptual español, que trabajó mucho en la calle de manera espontánea y reivindicativa. En algunos artículos han llegado a denominarle como el artista sin obra, puesto que en ocasiones ha llegado a un grado máximo de desmaterialización. Una de sus reivindicaciones es precisamente el uso del espacio público:

*Y quiero hacer una salvedad importantísima, el espacio público ahora ha caído en gracia y todas las instituciones de lo público utilizan el espacio público como si fuera una cosa a la que tienen derecho y que ceden generosamente y, ¡tururú! El espacio público es, lo dice su nombre, no es el espacio del alcalde que lo cede para no sé qué. Es el espacio por donde yo voy caminando de un sitio a otro, ¿no? Y el espacio público es todo aquello que está disponible. Yo siempre digo que el silencio es un espacio público, en el momento que yo lo rompo, hablando, estoy usando el espacio público<sup>4</sup> (Rodríguez, 2015: 222).*

En este caso se produce la paradoja que de Isidoro llegaría a tener una exposición retrospectiva en el Museo Reina Sofía en 2009, tras ser distinguido desde el gobierno español con el Premio Nacional de las Artes Plásticas 2007, concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En la propia página del Ministerio se recoge como motivación: “Por la coherencia y rigor de su trabajo desarrollado durante cuatro décadas. Valcárcel Medina ha realizado películas, piezas sonoras, acciones, proyectos de arquitectura y libros que funcionan como ejemplos y marcas de situaciones. Tanto su trayectoria histórica como sus intervenciones más recientes revelan una actitud comprometida y ajena a la dinámica del mercado del arte.”<sup>5</sup> A este seguirían muchos premios más como el, también trascendente, Premio Velázquez de Artes Plásticas 2015, concedido por el mismo Ministerio.

Es interesante recalcar este caso, puesto que en más de una ocasión el artista jugó del otro lado y llegó a ser censurado. En una entrevista comentaba precisamente cual fue su primer contacto con ARCO, la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid, que es el evento artístico comercial en que se mueve más dinero cada año en el país:

*Yo repartía unas tarjetas en las que ponía “ASCO con el esquema de ARCO” y ¡ya está! Ya he participado en ARCO (Rodríguez, 2015: 228).*

Para Isidoro, por aquel entonces habría sido imposible, a parte de su interés o no en hacerlo, acceder a presentar algo como artista, puesto que para empezar tendría que hacerlo al amparo de una galería. Así podríamos remontarnos en el tiempo hasta topar con la censura en plena dictadura. A pesar de esta trayectoria, a día de hoy, las galerías se pelean por su trabajo y sus obras no son difíciles de encontrar en los stands de ARCO.

En idéntica línea, tenemos el caso de la mayoría de los artistas ZAJ. Este grupo artístico performativo español, muy influenciado por John Cage, trabajaría de manera marginal e incluso en el exilio, para luego acabar convirtiéndose en un grupo de cotizados artistas en el mercado español. El caso más destacado es el de Esther Ferrer, que en este año inaugura su exposición retrospectiva en el Reina Sofía. Ella también ha sido reconocida con los más importantes premios nacionales, pero al igual que cuando tuvo que marcharse forzosamente del país, aún hoy día, vive y trabaja en París.

En cuanto a los artistas emergentes, ya sumergidos en un mundo plenamente performativo, tenemos casos de jóvenes que son críticos con los huecos con que se encuentran en el ámbito institucional para este tipo de propuestas “no normativas”. Rafa Marcos es un artista que trabaja con su cuerpo como transmisor de realidades sexuales y sociales diferentes. Su presentación corporal día a día acompaña a su trabajo como un “work in progress” que lo presenta y representa tal y como un *statement* total. A pesar de que su obra

<sup>4</sup> Isidoro Valcárcel en una entrevista para La indisciplina del arte de acción.

<sup>5</sup> ([<http://www.mecd.gob.es>], a 20/10/2017)

es incómoda, ha trabajado en espacios de arte públicos y privados, pero ha llegado a cuestionarse la eficacia y necesidad de hacer uso de estos espacios cuando se puede optar por la autogestión:

*Veo puntos peligrosos sobre todo con la institución, con tener una euforia institucional. Yo he pasado también por varios puntos de esta euforia institucional y me puedo considerar como partícipe de este mal. Como una institución puede alimentarse de cosas de una manera bastante efímera y frágil puede ser peligroso. Como puede centrarse de repente en trabajar sobre performance, en trabajar sobre feminismos. No digo que no lo tenga que hacer, claro que lo tiene que hacer pero me preocupa que algo tan rígido y sólido como una institución de repente sea como lo que lo haga, y que pensemos que como ya lo está haciendo tenemos que quedarnos tranquilas con que ya está hecho<sup>6</sup> (Rodríguez, 2015: 591).*

En el caso de este artista, afincado en Barcelona, terminaría montando su propio espacio autogestionado, El Palomar, junto con otro artista. Desde este lugar comenzarían a verter sus propuestas, ofertar el espacio, a proponer actividades y lanzar convocatorias para convertirse en agentes dinamizadores culturales alternativos e independientes.

### **Arte de acción dentro del mercado del arte (conformista)**

A pesar de la preeminencia de la acción como una forma de arte casi marginal, existen casos de artistas que han crecido casi al abrigo de las galerías e instituciones artísticas en general. Es el caso de Marina Abramović que, desde muy joven, comenzó a desarrollar su trabajo como *performer*. En la carrera se Abramović se podrían distinguir dos etapas claramente diferenciadas: por un lado, su trabajo junto con Ulay y, por otro, su trabajo después de Ulay.

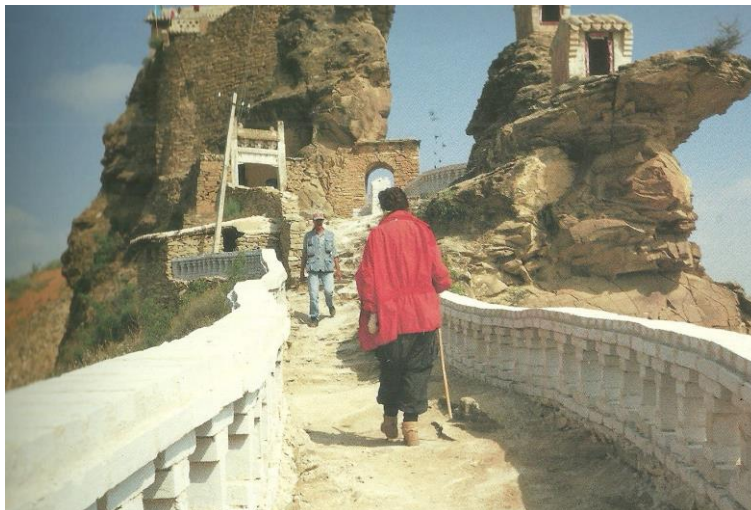
En su primera etapa creativa, junto con Ulay, su pareja, desarrollaría todo tipo de acciones muy vinculadas con el body art, las acciones FLUXUS y en general los movimientos de vanguardia. Estas acciones muchas veces se desarrollaban en exteriores y no existía un uso de materiales ni localizaciones complicadas, incluso trabajando desde la galería sorprendían a los visitantes con acciones no esperadas (Imponderabilia, 1997). Generalmente estas piezas se movían en torno a la temática de la relación de pareja entre ambos, como una extensión de las relaciones de pareja en general. Estas acciones tendrán su culmen precisamente en una *performance* desarrollada en el espacio público, concretamente a lo largo de kilómetros y kilómetros de la Muralla China. La acción consistió en hacer el recorrido, cada uno partiendo desde un punto contrario en la muralla, hasta encontrarse en un punto, en el que se fundirían en un abrazo y después proseguirían sus caminos independientemente. Esta acción supuso el final de su relación y de su trabajo en conjunto como artistas.

Se evidencia en esta primera fase, aunque la galería ya tiene cierta presencia, que su foco no está puesto en introducirse a toda costa en el mercado del arte. A partir de la separación de Ulay, la obra de Marina tomará otra dirección, al menos a nivel de producción; y decimos al menos a nivel de producción, puesto que de alguna manera seguirá bebiendo, durante toda su vida posterior como artista, de esa primera fase “naif”.

---

<sup>6</sup> *Ibíd.* Rafa Marcos

**Figura 3.** Fotografía del momento de encuentro entre Marina y Ulay en la acción *The Lovers*.



Fuente: [<http://inkultmagazine.com>], a fecha 20/10/2017.

Esta segunda fase se caracterizará por el aumento del uso de la fotografía como pieza. El recurso a la fotografía será, desde un principio, de los más utilizados para rentabilizar el trabajo de los performers dentro del mercado artístico. Y que además nos da pie a entrar en otro de los formatos que supondrán una revolución en el mercado: estamos hablando de la aparición de los múltiples. Estos surgirían precisamente como una forma de crítica a la mercantilización del arte, pero finalmente terminarían convirtiéndose en una herramienta que precisamente propiciaría una mayor facilidad para comerciar con el arte y transformarlo así en más dinero.

Los traídos y llevados múltiples que tienen una de sus razones de ser en la protesta contra la comercialización del arte y que por otra parte a ojos de muchos caen precisamente en la comercialización más declarada. (...) Así el múltiple ha de ser concebido por su autor especial y exclusivamente para ser reproducido en serie (...) Como objetivos inmediatos el múltiple se propone hacer el arte asequible a la mayoría y sacarlo de los canales de distribución y difusión habituales (Borràs, p. 33). Estos múltiples son muy conocidos en el caso del pop art y sobretodo en la obra de Andy Warhol o de Roy Lichtenstein. Lo vemos tanto a través de serigrafías como del uso directo de un producto de mercado producido en serie, tal es el caso de la reflexión que nos traslada Warhol con el uso de latas de sopa Campbell's. Pero volviendo a Abramović veremos ese importante uso de los múltiples que se hará en fotografía, de las que un artista decide la serie que va a sacar y según esto establece el precio de su obra en el mercado. A más amplia tirada menor precio el trabajo. Pero también es cierto que, en cualquier momento, el artista podría decidir hacer otra tirada con cualquier pequeña variación, dependiendo del contrato establecido y de la rentabilidad que se espere obtener.

Este uso de la fotografía progresivamente va prevaleciendo sobre la acción en los trabajos de Marina Abramović. Estos reflejarán que son acciones fijadas para fotografiar, como escenografías, más que fotografías de instantes de acciones realizadas en directo. En estas fotos la artista aparece perfectamente maquillada y situada sobre un fondo a veces, incluso, simétrico. Los colores suelen ser muy vivos, tanto que semejan artificiales y muy post-producidos. En definitiva, su trabajo se desplaza desde los “servicios culturales” -puestas en acción únicas a caballo entre las artes plásticas y escénicas donde “el consumidor las contempla o consume en el momento de su exhibición o ejecución y su nivel de reproducción es bajo”- hacia los “bienes culturales, productos de creación masiva y alto grado de reproducción integrado por las artes audiovisuales, artes gráficas y artes aplicadas” (Gómez Ramírez, p. 134).

Pero la capacidad de explotar su producción y su trayectoria no queda ahí. Ella, ya transformada en un icono del arte, llega a posar en la portada de revistas de moda como *Vogue* y a dejarse ver con actores y cantantes de fama internacional. La propia Lady Gaga llegó a asistir a un taller con Marina Abramović y se proclama como una gran seguidora de su persona o el mismo James Franco se dejó cubrir el cuerpo por Marina con hojas de pan de oro y miel en medio de una especie de ritual sanador performativo.

El summum de la proyección como artista es probablemente tener una exposición en el MOMA, cosa que Marina Abramović consiguió en 2010, con la celebración de una gran exposición retrospectiva que recogía con especial empeño toda su primera producción. En esta muestra podemos ver una inteligente estrategia de marketing dentro de un gran museo, facilitada por el uso del arte de acción. La muestra recoge, además, esta clave en su título: THE ARTIST IS PRESENT. Durante la duración de la exposición la artista pasó cada día en el museo realizando una acción consistente en permanecer sentada en una silla con una mesa de por medio y otra silla vacía enfrente. En esta silla vacía podía sentarse cualquier persona asistente a la exposición y pasar un rato mirando a la artista a los ojos. Esta situación provocó el colapso del museo por las visitas en masa.

*El principal interés está en el proceso de estar inmóvil, sentado inmóvil, durante... un largo periodo de tiempo... permanecer sentado después de una hora, después de dos horas o tres empieza a ser interesante y tú consigues, realmente, estar por encima de ti mismo... (Abramovic, p. 36).*

Pero aún se podía rizar más el rizo porque un día, aparentemente “por sorpresa”, se presentó Ulay en la sala y se sentó frente a Marina, momento en el cual esta empezó a llorar. Sin embargo, como estaba establecido en la performance, no mediaron palabra, tan solo se tocaron las manos, y transcurrido un corto periodo de tiempo él se levantó y se marchó. Supuestamente no se habían vuelto a ver desde que se cruzaron en la Muralla China en 1988. Todo esto se recogió en un vídeo que se distribuyó a través de las redes y que gira entorno a la preparación de la visita y la llegada de Ulay; en torno a la acción, a la persona de Marina Abramović y la exposición en el MOMA.

Como de esta artista, podríamos hablar de muchos y muchas otras que desarrollan su trabajo performativo desde una vinculación estrecha con el Museo y que en muchos casos utilizan el vídeo como soporte principal a la hora de exponer sus piezas en estos espacios. Sería el caso de La Ribot, Orlan o el del propio Stelarc que trabaja el *body art* de manera muy extrema pero siempre con la máxima difusión.

### 3. Preguntas/cuestiones para la discusión

Cuestión 1. ¿Cuánto hay de cierto en la sensación de que los artistas de acción se sitúan mayoritariamente al margen del mercado y cuánto de que en realidad no son capaces de entrar o directamente no tienen un lugar real en ese mercado? Ante la evidencia de que muchos de los artistas que comenzaron a desarrollar su carrera al margen del mercado terminaron aupados por el mismo una vez legitimados por el Estado, se puede suponer que en algún caso la situación de marginalidad fuese obligada más que buscada; lo cual no quiere decir que esta resultase negativa. Dando la vuelta a la cuestión, también podríamos plantearnos el hecho de que quizás, sin esta marginalidad, no se habrían llegado a desarrollar este tipo de prácticas artísticas contestatarias y por tanto no se habría llegado a extender un arte performativo que en estas condiciones sí se haría necesario.

Cuestión 2. ¿De qué manera se puede articular la transformación social sin el amparo del establishment y haciendo uso de la performatividad? Observamos que se produce la paradoja de que el hecho legitimador hace, en general, que las propuestas de esta índole pierdan su fuerza. Sin embargo, se entiende que las instituciones, y por tanto el factor económico, se presentan como una vía más adecuada para dar mayor alcance a nuestras proclamas performativas.

Cuestión 3. De acuerdo con el entorno político, social y medioambiental ¿de qué modo afecta a la carrera de un artista de performance el contexto en que trabaja, o su lugar de origen? Es evidente que el lugar de origen de una artista marca sus principios en el arte y que las condiciones sociopolíticas pueden llegar a hacer que este termine desarrollando un tipo de obra u otro muy distinto, puesto que esta circunstancia también podría derivar en la necesidad de salir del país y terminar desarrollando el trabajo desde la distancia con respecto al origen, lo cual siempre aporta otro valor al trabajo y en muchos casos, observándolo desde dentro, una mirada fresca.

Cuestión 4. ¿Qué nuevas aplicaciones hace vislumbrar esta forma de expresión artística de cara al marketing utópico? En este contexto, ¿qué tipo de transformaciones sociales se pueden articular de manera realista desde el uso de arte de acción como herramienta de protesta y movilización? La transformación

digital está ampliando las fronteras de este género artístico, tanto en la fase de co-creación como en la fase de difusión y socialización. Dichas transformaciones, ¿sitúan al arte de acción más cerca del marketing propio de las empresas comerciales o del marketing social?

#### 4. Conclusiones

Tenemos, por tanto, que el arte de acción ha transformado definitivamente la relación del arte con el público, haciendo que, a veces, este deje de serlo y se meta en la obra. También ha transformado el propio mundo del arte con la inclusión de una nueva forma de manifestación artística que no ha hecho más que borrar los límites, haciendo del arte el espacio de libertad de tendría que ser.

Podemos afirmar que, incluso, ha influenciado el cambio en la sociedad a través, principalmente, de la influencia del arte sobre la publicidad y las estrategias publicitarias que han aprendido a vehicular la información a través de canales directamente nacidos de la *performance*, como son los *flashmob* o mediante la inclusión de elementos conceptuales del arte de acción empapando los vídeos comerciales o incluso difundiendo campañas de *ambient media*.

Se concluye, en base a este caso de estudio múltiple, la eficacia que pueden llegar a tener las fórmulas del arte de acción aplicadas a la acción social dentro del campo de demandas de diferente calado. Asimismo vemos que la flexibilidad que permiten estas prácticas no hace más que favorecer en sí misma la ACCIÓN en mayúsculas. La escasa necesidad de medios y la fácil disposición a la hora de hacer uso del espacio público favorecen que se pueda actuar de forma relativamente espontánea ante cualquier situación y sin necesidad de una profesionalización.

También se evidencia que esta forma de arte ha favorecido la inclusión de las artistas mujeres en el panorama artístico, puesto que por sus características aperturistas ha logrado que el trabajo de aquéllas dentro de estos parámetros sea reconocido, además de que se aprecia que muchas mujeres han optado por este medio a la hora de expresarse artísticamente.

El estudio demuestra que, la *performance*, sin haber sido aceptada por el circuito artístico desde un primer momento, sin embargo, ha llegado a transformar el propio mercado. También ha llegado a incluir, en muchos casos, a artistas que antes no eran aceptados como tal, así como ha dado lugar a otro tipo de artista que de manera performativa juega directamente con el statu quo museístico. El circuito se ha dado cuenta de que la presencia del artista, que generalmente aporta la acción, se convierte en un reclamo.

Es de clara pertinencia el estudio de este caso, puesto que de su análisis podemos extraer las importantes ventajas que tienen el aperturismo y la innovación en el mercado del arte y por extensión en cualquier otro. Asimismo, podemos ver como el arte de acción tiene múltiples aplicaciones dentro del terreno artístico y fuera de este, pudiendo servir de referente a la hora de pronunciarse en otros ámbitos propios del marketing social, desde la igualdad de género a la diversidad racial.

#### Bibliografía

- AA.VV. (2004) *Arte acción 1. 1958 – 1978*. IVAM. Valencia. ISBN: 84-482-3714-5.
- AA.VV. (2004) *Arte acción 2. 1978 – 1998*. IVAM. Valencia. ISBN: 84-482-3714-5.
- AA.VV. (1996) “*Sin número. Arte de acción*”. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Aznar, S. (2000) *El arte de acción*. Nerea. Madrid. Arte hoy (Col.). ISBN: 84-89569-42-8.
- AA.VV. (1998) *Out of actions: between performance and the object 1949 – 1979*. Schimmel, Los Angeles. ISBN: 0-500-28050-9.
- Abramovic, M. *The bridge*. [El Puente: exposición retrospectiva, Consorci de museos, Valencia].
- Azuela Flores, J.I.; Sanzo Pérez, M.J.; y Fernández Blanco, V. (2010). El Marketing de la Cultura y las Artes: una evolución. *Revista Nacional de Administración*. Enero-junio, 1(1), pp. 23-36.
- Borràs, M. L. Decenio sesenta (III): Año 1967. Destino.
- Boorsma, M. (2006), A strategic logic for arts marketing, *International Journal of Cultural Policy*, 12, pp. 73-92.
- Golberg, R. (2002) *Performance Art*. Destino. Barcelona.
- Gómez Ramírez, C. (2007) Marketing cultural. *Revista Escuela de Administración de Negocios*, núm. 60, mayo-agosto, pp. 123-146.

- Guasch, A. M. (2005). *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. Barcelona.
- Hirschman, E. (1983), Aesthetics, ideologies and the limits of the marketing concept, *Journal of Marketing*, 47, pp. 45-55.
- Kolb, B. (2000), *Marketing cultural organisations: New strategies for attracting audiences to classical music, dance, museums, theatre and opera*. Dublin, Irlanda: Oak Tree Press.
- Kotler, N. & Kotler, P. (2001), *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Kotler, P. & Scheff, J. (2004), *Marketing de las artes escénicas*. Madrid: Colección Datautor, Fundación Autor.
- Marzo, J. L., y Ribalta, J. (1994) “Tres versiones de la práctica artística considerada como crítica cultural: Entrevistas a Group Material, Barbara Kruger y Guerrilla Girls”. *Kalías*, vol. 6, no 12, sem. II.
- Quiñonero, J. P. *Happening*”, “body- art” y la refutación de la Historia. Destino.
- Rodríguez, R. (2015) *La indisciplina del arte de acción: propuesta de una línea performativa*. [Tesis doctoral-Universidad de Vigo] A Coruña.