



*Álvaro Terrones

Investigador y candidato a doctor en el Laboratorio de Creaciones Intermedia,
 Departamento de Escultura, Universidad Politécnica de Valencia, España.
 Correo electrónico: contact@alvaroterrones.com

De las instrucciones de Allan Kaprow a las partituras de Felipe Ehrenberg: La influencia de la planificación en la acción artística participativa y la práctica teatral

From Allan Kaprow's instructions to Felipe Ehrenberg's scores: Influence of planning in participatory artistic action and practice on theatre

RESUMEN

En el presente artículo presentamos una reflexión sobre la acción participativa, que es un suceso artístico de carácter multidisciplinar que se manifiesta en escena. Analizaremos algunas de estas prácticas como el happening, la confrontación teatral o la reinterpretación de partituras visuales. Para ello destacaremos dos fases básicas: la ideación del acontecimiento que corresponde al autor, y el desarrollo del suceso, que pertenece a las personas participantes. Insistiremos en que para la ideación de la acción es de extrema importancia la planificación, como elemento de intermediación entre el autor y el público tipificando, con ello, un nuevo tránsito entre lo planeado durante el proceso de creación y lo imprevisible durante la ejecución de la acción, que todavía no ha sido contemplado bajo este punto de vista.

Palabras Clave: Arte de Acción, Arte Contemporáneo, Artes Escénicas, Planificación, Proceso creativo

ABSTRACT

In the present paper we try to show a reflection on participatory action which is a multidisciplinary art event that happens on stage. We will discuss some of those practices, such as happenings, theatrical confrontation or reinterpretation of visual scores. In order to achieve our aims, we highlight two basic phases: first, ideation of events by the author; second, development of particular events, that belongs to the participants. We will observe that planning is extremely important in the ideation process as an element of mediation between the author and the public. According to that, we will typify a new transit between planning during the creation and unpredictability during execution of an action. This has not yet been contemplated under this point of view.

Key words: Action Art, Contemporary art, Creative Processes, Performing arts, Planification

*Álvaro Terrones • Graduado en Diseño Gráfico en la ESADC (2004). Licenciado en Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia (2010). Posgraduado en Grafik - Malerei en la University of Art and Design Burg Giebichenstein, Halle, Alemania (2012) y Maestría en Producción Artística en la UPV (2013). Actualmente es

Investigador y candidato a doctor en el Laboratorio de Creaciones Intermedia, Departamento de Escultura UPV. Su línea de investigación se centra en el arte de la performance y el uso de la planificación mediante recursos gráficos en los procedimientos creativos para la acción.



Reinterpretación Evento Hilado.
Álvaro Terrones, Madrid, 2015.
Fotografía: Galería de Arte Freijo.

Introducción

La planificación en acciones artísticas colaborativas y participativas.

El *happening* es una manifestación artística multidisciplinar de carácter escénico que generalmente se desarro-

lla por la intervención o participación de sujetos externos a su planificación. Por ello, en el proceso artístico del *happening* diferenciamos dos fases básicas. La primera es la ideación del acontecimiento, donde el autor planifica el *happening*, y la segunda es el desarrollo del suceso, donde el público o sujetos participantes llevan a cabo la puesta en escena e intervienen activamente en la resolución de la misma, unas veces de forma espontánea y otras mediante las indicaciones del autor.



Felipe Ehrenberg y Álvaro Terrones, Madrid, 2015. Fotografía: Galería de Arte Freijo.

Nuestro análisis parte del *happening* a finales de los años 50 y de su pionero en el ámbito norteamericano, Allan Kaprow. A través de su práctica artística veremos la importancia de la planificación gráfica como estímulo de la obra, registrada mediante procedimientos de creación sobre el papel (Terrones, 2014, pp. 4-8). El registro del proceso creativo en su obra nos posibilitará descubrir la relevancia del elemento de lo cotidiano en sus acciones.

La disolución entre arte y vida tendrá un profundo impacto en el teatro experimental. El *happening* será asimilado por las agrupaciones del “nuevo teatro” norteamericano (1945-1975) como el Teatro de Guerrilla, Bread and Puppet, Open Theatre, Living Theatre o autores como Ken Dewey. Durante los años 60, este movimiento incidirá en la investigación teatral, donde a diferencia de la obra de Kaprow, el ensayo será un recurso relevante como medio de “confrontación”, transforman-

do la práctica teatral e incluyendo la participación e improvisación del público como un elemento de provocación y cuestionamiento social.

Este aspecto de “confrontación” lo podremos ver en la práctica artística del movimiento Fluxus, el cual está también fuertemente influenciado por la práctica del *happening*, aunque como sucederá con el “nuevo teatro” durante los años 60, Fluxus desarrollará los eventos y sucesos con algunas diferencias de procedimiento y ejecución, evolucionando desde sus inicios más politizados hacia propuestas lúdicas donde la simplicidad de lo cotidiano y el factor humorístico se identificarán con el ámbito Fluxus.

Para concluir este análisis sobre la influencia de la planificación en la acción artística participativa veremos las acciones de Felipe Ehrenberg. Al igual que las instrucciones en Kaprow o las propuestas en Fluxus, para Ehrenberg la planificación de la acción por medio de sus



Reinterpretación Evento Hilado.
Álvaro Terrones, Madrid, 2015.
Fotografía: Galería de Arte Freijo.

“partituras visuales” ha permitido redefinir el concepto de interpretación y definir el concepto del *metalenguaje* en el arte de acción. Respecto a esto, describiremos nuestra reinterpretación *Sing Sing Sing (with a swing)* a partir de la partitura *Evento Hilado* de Felipe Ehrenberg en el espacio de creación contemporánea *Nadie, Nunca, Nada, No* de Madrid.

Instrucciones para un happening: de Allan Kaprow

En sus inicios, tal y como indica el artista Fernando Millán respecto al fenómeno emergente del *happening*, lo verdaderamente nuevo era “esa conciencia de enfrentarse a un acontecimiento más o menos cotidiano, en todo caso no “espectacular”, que no se puede repetir en todos sus términos” (Millán, 1998, p. 23).

Desde un *análisis ejecutivo* que consiste en valorar el momento de la actuación, Millán sostiene que la acción o el *happening* tienen que ver con cuestiones percepti-

vas en las que “es el propio artista quien las realiza, y por lo tanto no existe partitura a interpretar”, y añade que a diferencia de los acontecimientos de carácter ritual, “se continúan y repiten indefinidamente, como la misa, el concierto, la obra teatral, que tienen normas mínimas que deben cumplirse” (Millán, 1998, p. 22). Sin embargo, partiendo de un *análisis procedimental*, en el que se valora el proceso de creación, pese a que el “momento” ejecutivo es irreplicable, no sucede lo mismo con la idea o la intención del autor, pudiendo reinterpretarse por medio de instrucciones o partituras a través de pautas anotadas durante el proceso, y expandiendo así tanto las posibilidades creativas como las vivenciales -como evento- por medio de su reinterpretación.

Respecto al elemento arte y vida, el hecho de que una acción se encuentre en los términos de lo cotidiano no es motivo suficiente para garantizar la ausencia del factor espectacular en el *happening*. Entendemos la ausencia de especta-



Reinterpretación Evento Hilado.
 Álvaro Terrones, Madrid, 2015.
 Fotografía: Active Archive_Performance Action Art

cularidad de acuerdo con el artista Robert Filliou, donde “el arte es una función de la vida mas ficción y la ficción tiende a cero” (Filliou, 2003, p. 9), y es precisamente en ese tránsito de reducción donde para Richard Martel, “la vida misma se hace objeto de arte cuando cada minuto conscientemente vivido se transforma en energía” (Martel, 2008, p. 29).

Por tanto, esta ausencia de espectacularidad vendrá marcada más bien por los procedimientos de creación y el ámbito de desarrollo, es decir, la intención del creativo respecto a su obra y el contenido de teatralidad que contenga su manifestación, ya que una acción cotidiana puede manifestarse de múltiples maneras, algunas de ellas espectaculares.

A continuación, partiremos del origen del mismo término de *happening*, para mostrar sus características principales por medio de la obra de su promotor Allan Kaprow, a través de la “declaración de intenciones” que

desarrolla para su primer evento.

En 1959 el público de la Reuben Gallery de Nueva York y otras personas elegidas recibieron una carta firmada como “Sociedad Reuben y Kaprow”, en la que se indicaban algunas apreciaciones sobre la disposición que deberían de tener como asistentes al evento. En la invitación podía leerse:

Tendrán lugar 18 sucesos (*happenings*) y por tanto se invita a colaborar con el artista, señor Allan Kaprow, en la realización de estos acontecimientos [...] no se debe de buscar en esta obra pintura, danza o música. El artista no tiene intenciones de ocuparse de eso. Cree en cambio que podrá dar vida a una situación nueva y convincente.(Sociedad Reuben y Kaprow,1959).

En este saludo se indicaba por primera vez el término *happening* para anunciar un evento artístico concertado, aunque ya apareció por primera vez en un artículo de la



Álvaro Terrones, Breve Historia del Arte de S. XX, Collage, 50x70 cm, 2015.

revista de vanguardia *Anthologist* unos meses antes. A medida que proliferaba el uso de este tipo de manifestaciones la palabra *happening* se incorporaba a la terminología artística y también a la teatral, aunque manteniendo algunas de las diferencias propias del proceso de creación de ambos campos.

Si desde el ámbito cercano a las artes plásticas se asimilaba la incorporación de las instrucciones en el *happening* y se obviaba el ensayo de la acción, no sucedería lo mismo desde un ámbito cercano a las prácticas teatrales, tal y como veremos más adelante en algunos de los procesos creativos para *happenings* realizados por grupos experimentales. Precisamente, respecto al ensayo, destacamos la entrevista que Richard Schechner -promotor del concepto de *Teatro de Guerrilla*- realizó a Allan Kaprow en la revista *Dilataciones en el tiempo y en el espacio* publicada en 1968:

En mis *happenings* no recuerdo partes de primer actor (tam-

bién porque no existen), y generalmente hago yo lo que los demás no quieren hacer. Y esto únicamente por cortesía. En cuanto a los ensayos, los he eliminado no tanto para demostrar que los actores improvisados son mejores que los profesionales, sino porque únicamente los ensayos son inútiles para el tipo de trabajo que he elegido. [...] En tal caso tus nociones técnicas te servirán ni más ni menos como podrían servirte si tuvieras que tomar parte en un picnic (Schechner y Kaprow, 1973, pp. 83-84).

Concedor del uso del ensayo en el teatro, para Kaprow no es relevante cómo sucede su obra, sino lo que sucede en ella; por eso, aunque manifiesta explícitamente su respeto por la práctica del ensayo en el teatro admite, en lo referente a sus *happenings*, que el uso del ensayo es irrelevante. Es importante destacar que Kaprow solo reniega del ensayo en relación a cómo la acción podría desarrollarse, ya que el *happening*, cuando está teniendo lugar, es imprevisible; no obstante, de lo que no prescinde

Kaprow es de la planificación, pues a pesar de que el *happening* no sea previsible en su desarrollo, sí que es cierto que la acción ha de disponerse mediante unas pautas para que esta comience a desarrollarse. La práctica artística de Kaprow reivindica nuevamente la disolución de los límites entre arte y vida.

Arte y Vida entre el teatro experimental norteamericano (1945-1970) por medio del *happening*

Respecto a la influencia del *happening* en el teatro experimental, al igual que en Kaprow, la disolución de los límites entre arte y vida tiene un profundo impacto en la premisa conceptual del *Teatro de Guerrilla*, una idea que fue sugerida por Peter Berg, miembro de la San Francisco Mime Troupe (Schechner, 1973, p.83).

El escritor Franck Jotterand aglutina en su estudio teatral tanto la práctica del *happening* como otros movimientos escénicos, conocidos como “nuevo teatro”, movimientos que se producen entre 1947 y 1974. En aquellos años el *happening* impactó en algunos de los exponentes más significativos de tales movimientos escénicos vinculando el ámbito de las artes plásticas con las prácticas teatrales: “El espíritu del *happening* inspiró al teatro el descubrimiento del espacio y una nueva actitud respecto al público, paralelamente a los esfuerzos del Living y del Open-Theatre que intentaban, a través de Brecht, Artaud o de técnicas próximas a la tradición de Cage, poner a punto la improvisación colectiva” (Jotterand, 1970, p. 118).

Jotterand, en una conversación con John Cage en el Festival de Arte Moderno de la *Colgate University* en 1968, destaca las intenciones de su interlocutor sobre el papel del autor respecto a su público:

En Europa se busca centrar la atención del público en una obra que expresa el pensamiento y la sensibilidad del autor. En los Estados Unidos, nosotros queremos indicar a los espectadores cómo pueden transformar su vida cotidiana en una serie de experiencias artísticas. Somos intermediarios”-(Jotterand, 1970, p. 88).

A pesar de que la conversación entre Jotterand y Cage señala la emancipación del espectador como un factor de innovación, podemos encontrar observaciones semejantes con mucha más antelación; de hecho en España, cuarenta y un años antes, en 1927, el escritor Antonio Espina ya contemplaba la trascendencia del concepto clásico del autor para con su público y la emancipación del espectador: “el sujeto espectador, el sujeto que /ve/ [...] tiene una

gran importancia en el nuevo organismo estético. Resulta un poco actor, también, si no protagonista o subprotagonista” (Espina, 1927, pp. 15-27).

Lejos de reivindicaciones geopolíticas, y también de reivindicaciones estilísticas, destacamos la relevancia e influencia que los artistas de vanguardia tuvieron sobre el teatro experimental.

Tal y como veremos en las “confrontaciones” de Fluxus, el *Teatro de Guerrilla* resurge de forma combativa comprometiendo a la comunidad norteamericana de los años 60 mediante acciones teatrales de reivindicación y manifestación, reaccionando a los aspectos conflictivos de su cotidianidad. Articularán sus procedimientos de creación ante un público determinado, generando así una estética de la protesta, una estética de la confrontación con cada una de sus obras. Y así, en otra entrevista que Franck Jotterand realizó en 1970, esta vez a Rony G. Davis, el actor de la San Francisco Mime Troup, manifiesta:

“Un grupo de teatro radical debe ofrecer más que el teatro comercial; [...] Mantened muy alto el nivel de vuestras performances: cualquier falta de oficio os alejará de un público que está dispuesto a oírlos, pero no por motivos caritativos” (Jotterand y Rony G. Davis, 1970, pp. 197-199).

En París Ken Dewey presentó el 8 de julio de 1963 en el marco del *Théâtre des Nations* el primer *happening* teatral: *The Gift*. Dewey fue uno de los pioneros del suceso y la acción participativa concertada en un teatro; confrontaba la naturaleza clásica y dramática del teatro mediante el *happening*. A través de un manifiesto redactado para el programa del evento Dewey indicaba lo siguiente: “El teatro sigue aceptando, por apatía, el despotismo, la monarquía, la dictadura; de hecho, lo soporta todo, todo excepto la azarosa democracia de la creación” (Jotterand, 1970, p. 106).

Años más tarde, Dewey cuestionará la efectividad comunicativa y la función social de la práctica del teatro. En 1969 el autor declara que es necesaria una evolución hacia un compromiso auténticamente reivindicativo que ha de hacerse desde el concepto y la práctica del *happening*:

A finales de los años 50 la posición de la tecnología respecto al arte era dictatorial. Los *happenings* la han domesticado para ponerla al servicio del público. Al crear entornos visuales, táctiles y acústicos, los artistas se han encontrado en una situación que, por primera vez, les permitía informar intelectual y emocionalmente a los espectadores; o sea, mostrarles al mismo tiempo el proceso y el resultado de la creación (Jo-



terrand, 1970, p. 103).

Pese a todo ello, para el autor, en aquel momento el *happening* todavía no era más que un esbozo, un dibujo previo; pensaba que sus principios debían evolucionar y aplicarse a mayor escala: "Si se acepta la mentalidad *happening*, no se instala una estatua en la plaza pública. Se transforma la plaza" (Jotterand, 1970, p. 105).

Respecto a los aspectos resolutivos de la práctica teatral, para Dewey, los requisitos técnicos comúnmente empleados en la escena no parecen ser necesarios para que la acción se lleve a cabo. Al igual que Dewey, el Teatro de Guerrilla mantenía la misma línea logística que el Teatro Pobre: austeridad de elementos frente a las grandes escenografías, y un fuerte contenido político. Se cuestionará cualquier manifestación artística que no incorpore un contenido reivindicativo social, confrontación de la que nacerán el teatro de "guerrilla" y el teatro de "calle". En una entrevista publicada en la revista TDR en 1968, Jerzy Grotowski, pionero del Teatro Pobre, declara lo siguiente: "Nuestra intención no es reescribir el drama; queremos únicamente afrontarlo" (Schechner, 1973, pp. 15-16).

Simplemente basta con que el público que ejecute

la acción tenga la disposición de hacerlo. A medida que los distintos grupos se alejan del teatro dramático y comercial, menor es la distancia que mantienen respecto a lo cotidiano como elemento expresivo, donde ciertas manifestaciones sociales espontáneas pueden ser consideradas como una manifestación artística. Este fenómeno contribuirá a transformar la práctica teatral de forma significativa desde el plano conceptual y resolutivo del *happening*. Junto a esta influencia, se vive además el progresivo rechazo del texto dramático escrito a priori, en favor de la elaboración de la obra que nazca de los procesos de creación y los ensayos. Esta confrontación interna transformará a los intérpretes en una comunidad creativa que expresará elementos cercanos a sus realidades por medio del teatro.

La década de 1960 supone la consagración internacional de grupos como el Bread and Puppet, el Teatro Campesino y el Open Theatre, mientras en Europa, el teatro como investigación tendrá su máximo exponente en el Living Theatre y Grotowski. Respecto a la gira europea del Living Theatre en la década de los 60, tal y como recoge el historiador teatral Marco de Marinis, las críticas acerca del Living atacaban la confusión de su

trabajo dramático y de dirección. Pero tal y como indica Marinis, estas críticas estaban formuladas desde una óptica exclusivamente teatral,

demasiado ligadas a una lógica que concibe el espectáculo como un *fin*, es más, como la única finalidad de la actividad de un grupo teatral. A mí, en cambio, me parece que para el *Living*, en el transcurso de la década de 1960 el teatro es cada vez más un medio, el caballo de Troya para tomar la ciudad (Marinis, 1987, p. 249).

Como hemos visto anteriormente, en Kaprow, no es relevante *cómo sucede* su obra, sino *lo que sucede* en ella, con la diferencia de que mientras que para Kaprow, careciendo del ensayo, la planificación del *happening* marcaba las pautas a seguir, para el *Living Theatre* el ensayo en comunidad se convierte en un elemento de investigación, un acontecimiento de introspección que se manifestará en algún momento frente a un público donde una vez planteado el suceso y dispuesto en manos de los participantes, acontecerán reacciones imprevisibles al ponerse a prueba “la improvisación colectiva”.

El teatro como investigación, al igual que en la teoría de Grotowski, proyecta la confrontación del actor rompiendo las barreras que obstaculizan su acción e impiden una comunicación primitivamente sincera. Alejados también de sofisticaciones los diferentes grupos de teatro de guerrilla y *happening*, el concepto de “confrontación” será el estímulo asertivo en el que accionarán un compromiso de transformación respecto a los planos inhibitorios de su cotidianidad.

De la protesta a la propuesta: Fluxus, la confrontación con buen humor.

Mientras que los *happenings* de Allan Kaprow evolucionaban durante los años sesenta hacia todo tipo de *actividades*, además del ámbito teatral, la influencia que el autor tendría en Fluxus se manifestó hasta tal punto que en el concierto que Kaprow organizó para el *Hudson Hall*, durante el segundo festival de vanguardia de Nueva York, mientras Kaprow ejecutaba el *Originale*, de Stockhausen, George Maciunas y otros Fluxus (A-Yo, Takako Saito y Ben Vautier) “organizaron un piquete en las puertas del concierto bajo los auspicios de Acción contra el Imperialismo Cultural. Otros miembros de Fluxus decidieron ignorar el piquete e ir al concierto” (Stewart, 2002, p. 118).

Las actividades *Festum Fluxorum* pondrían en evidencia lo que Maciunas llamaría el “flux-evento neo-haiku monomórfico” frente al “happening neobarroco multimedia”.

Pese a que las acciones de fluxus eran multimedia en el sentido de que mezclaban distintas disciplinas, cada composición se centraba en un evento sencillo. A diferencia del *happening* ambiental o multimedia, “Fluxus focalizaba la atención en la simplicidad estructural, siendo enmarcado por sus protagonistas en la tradición del evento natural, Marcel Duchamp, bromas, gags, Dadá, John Cage y el funcionalismo de la Bauhaus” (Stewart, 2002, p. 114).

De las instrucciones con Kaprow y el ensayo de la protesta con el “nuevo teatro” pasamos a la propuesta de acción. Para entender de qué forma esta sintetización estructural del evento afectaba al papel del autor respecto al público, destacaremos las reflexiones de Jotterand y después Cage, donde la participación del público permite que el autor consciente de su papel como “intermediario” del evento, diluya su relevancia respecto a la obra “poniendo a punto la improvisación colectiva”. En el caso de muchas de las acciones Fluxus, podemos decir que además se pone a punto la “disposición” colectiva, sobre todo en lo que respecta al humorismo, donde esta “sintetización estructural” permite al autor convertirse en el director de una orquesta dispuesta a trascender los límites de lo reverente. El factor lúdico contribuirá también a diluir la relevancia del autor respecto a la obra.

Para Jotterand, las actividades de Fluxus procedían de las prácticas musicales, pictóricas, filmicas y las prácticas teatrales, “todas ellas dirigidas como muchos *happenings* en el sentido de despertar los sentidos, el reconocimiento de los demás y del entorno, para poner de nuevo en juego al individuo y la sociedad”. A continuación veremos dos propuestas de “confrontación”:

“confrontación nº 2: viajar en tren sin billete”

“confrontación nº 3: permanecer en silencio todo un día”

Algunas confrontaciones más comprometidas con la causa recomiendan “vender un teatro, aserrar un violín, o llamar a la policía por teléfono” (Jotterand, 1970, p. 99).

En este caso, las propuestas de la acción ponían a disposición del público *las reglas del juego*. En la obra de Home Stewart *El asalto a la cultura* se recopilan algunas de las prácticas artísticas de Fluxus planificadas desde su vertiente más politizada. George Maciunas proponía interrumpir el sistema de transporte con averías preparadas en puntos estratégicos en horas punta, la propagación de noticias falsas en los sistemas de comunicación o la saturación del sistema postal mediante el envío de objetos pesados. Obviamente, esta planificación de guerrilla urbana requería algo más que unas instrucciones.

Se requería de toda una logística y coordinación para que la planificación de tales acciones se llevara a cabo. Finalmente Maciunas no obtuvo el requerimiento fundamental, que era la colaboración de sus cómplices. El movimiento Fluxus cuestionaba su motivación política y evolucionaba al mismo tiempo hacia un temperamento lúdico. Se distanciaba progresivamente de sus acciones politizadas, aunque tal vez no en vano, así como señala Richard Martel: “es en la confrontación ideológica donde nace el cambio” (Martel, 2008, pp. 25-27).

De esencia humorística, algunas de las acciones Fluxus se proyectaban como pautas de acción. Es evidente que no se requerían habilidades escénicas para desarrollar estas actividades, pero el hecho significativo que aquí nos interesa es la planificación, en este caso redactada, de la idea de acción. La influencia musical de muchos de los componentes Fluxus tenía mucho que ver con el uso del guión a modo de partitura. Esta traslación de la idea y la disposición instructiva de la acción puede ser fácilmente desarrollada por una tercera persona:

Acción Fluxus:

Cada performer elige un número de un rollo de papel usado de calculadora. El performer actúa cada vez que su número sale en una tira, cada tira indica el ritmo del metrónomo. Posibles acciones a realizar a cada aparición del número:

- 1) Se quita o se pone el sombrero de bongo.
- 2) Sonidos con lengua, boca o labios.
- 3) Abrir o cerrar paraguas, etc.

Según Stewart, para Fluxus no era relevante conocer con exactitud el público al que se dirigían estas acciones. En ocasiones “el performer ejecutaba el guión para su propia diversión, más que para la de nadie más”. Sin embargo, también es relevante que el hecho de que se realizaran sesiones públicas de las acciones indicaba que “el público previsto era algo más amplio que uno mismo” (Stewart, 2002, p. 114).

Conclusiones

La planificación como intermediación. Interpretación de la Partitura Visual de Felipe Ehrenberg en la práctica artística contemporánea.

Felipe Ehrenberg (Tlacopac, Mexico, 1943) es un artista con lenguajes muy diversos: dibujo, pintura, arte de acción, mail art y destacando en lo referente a las artes gráficas como pionero con la técnica de la *mimeografía* durante

los años 60, normalizando así el uso creativo -y en ocasiones la invención- de medios económicos de reproducción en el ámbito artístico, factor de capital comunitario que crecería al mismo ritmo que sus colaboradores.

Felipe Ehrenberg se declara a sí mismo como “neólogo”. Si bien sus intenciones artísticas huyen de la especialización expresiva como límite creativo, el término con el que se autodefine Ehrenberg concreta y reduce a lo esencial su compromiso con la experimentación artística, los nuevos medios, la multiplicidad de lenguajes y su flexibilidad divulgativa. Ehrenberg no solo es multifacético respecto a su práctica artística, si no que además lo es en su proyección, haciendo que su producción alcance múltiples contextos, donde además de su relevancia como referente creativo y teórico, su obra adquiere al mismo tiempo un compromiso cívico, que se incrementa entre las décadas de los 70 y 80 cuando “se centra en la creación de instrumentos y estrategias activas de compromiso social y involucramiento con la comunidad [...] en el campo extendido de la gestión cultural y política” (Yzquierdo, 2015, p.4).

Las complicidades colaborativas que el artista ha estimulado también han sido un factor determinante en su trabajo de acción. Para Ehrenberg, así como en la música y en la danza el uso de partituras y anotaciones han logrado traspasar los límites del tiempo y de la geografía, en el arte de acción se ha generado también un metalenguaje, un lenguaje usado para hacer referencia a otros lenguajes -partituras visuales- que le permiten a otros intérpretes recrear obras concebidas en el pasado y en lugares distantes: “Con la invención de estos metalenguajes, la obra de arte gana una dimensión inesperada: la capacidad para resignificar una idea (poiesis) en contextos y circunstancias diferentes” (Ehrenberg, 2015, p.11).

Esta visión cooperativa del uso de la planificación para la acción, tal y como dice el artista Carlos Tejo, “deja entonces de ser exclusivamente territorio presente para cultivar mecanismos de comunicación y dejar una huella que permanece viva entre nosotros” (Tejo, 2013, p. 52).

En 1973 Ehrenberg viaja a Ámsterdam donde realiza su primera interpretación de *Evento Hilado* en el *In-Out Center* de Ulises Carrión y después en el Festival Internacional de Teatro al Aire Libre. Ehrenberg describe su acción de la siguiente forma:

El/la asistente irá cortando tramos de hilo para amarrarlos a cualquier parte del (de la) intérprete [...] y llevando la otra punta hasta las manos de cualquiera de los espectadores.

Cuanto más hilos se van conectando entre el intérprete y las personas, más queda el intérprete sujeto a los movimientos, hasta los más ligeros, de la gente. Mientras esto sucede, la/el intérprete le ofrecerá al público su personal y muy particular narración de lo que es, a su entender, La Historia del Arte (Ehrenberg, 2015, p.18).

En España se presentó la exposición antológica *Felipe Ehrenberg (1968-2015)*, comisariada por Marta Ramos Yzquierdo en la Galería de Arte Freijo. Además, y con la colaboración del propio artista, se programó en varias ciudades de España un circuito de conferencias junto a la reinterpretación de sus partituras visuales por parte de otros autores en diversos centros de arte.

A continuación, y a modo de cierre, describiremos el proceso de creación y la reinterpretación de *Evento Hilado* titulada *Sing Sing Sing (with a swing)*, presentada en el *Espacio de Creación Contemporánea Nadie, nunca, nada, no* de Madrid:

La particular narración de Felipe sobre la historia del arte se ha sustituido por una selección de música popular a lo largo de todo el siglo XX. Escogiendo una canción representativa de cada década, se ha dividido el siglo XX en 10 partes, dan-

do lugar a un proceso de *etnomusicología* durante la ideación de la acción. Cada canción se ha grabado en una *cassette*: 10 en total + 1 con un discurso de Felipe previamente editado en el que se repetía la frase... *y esto es importante por lo que sucede después...* El *cassette* ha sido el objeto transformado, donde la misma *cinta* magnética de su interior ha sustituido el *hilo* que usaba Felipe en su interpretación de *Evento Hilado* para conectar a las personas mientras hablaba sobre la historia del arte. El criterio de selección de las canciones ha sido intuitivo. Esto ha permitido imaginar algunos de los momentos en los que la acción podría subir de intensidad, pausar cuando fuera necesario o introducir en ella el elemento humorístico. Tanto el reproductor como las 10 *cassettes* estaban unidas a mi cuerpo. Durante la ejecución de la acción, las canciones se reproducían junto al público. Una vez reproducida la *cassette* se instalaba en una cuerda en el centro de la sala y de ella se extraía la cinta magnética para conectar a las personas. Mientras tanto, hasta la próxima década, se reproducía... *y esto es importante por lo que sucede después...* El evento resultante fue una instalación participativa, un espacio arquitectónico interconectado por las personas asistentes, unidas a su vez por los hilos de cada década del siglo XX, que habían sonado en el lugar al compás de la voz de Ehrenberg y del arte de acción. (Terrones, 2015).

Referencias Bibliográficas

- Ehrenberg, F. (2015). *Partituras Visuales Ehrenbergianas*, México: Biombo Negro Editores.
- Espina, A. (1927). *Reflexiones sobre cinematografía*, en *Los Vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, España: Alianza Editorial.
- Filliou, R. (2003). *Genio sin talento*, Barcelona, España: MACBA.
- Jotterand, F. (1970). *El nuevo Teatro Norteamericano*, Barcelona, España: Barral Editores.
- Schechner, R. (1973). *Teatro de Guerrilla y Happening*, Barcelona: Ed. Anagrama.
- Marinis, M. (1987). *El nuevo teatro, 1947-1970*, Barcelona, España: Paidós Ediciones.
- Martel, R. (2008). *Arte de Acción*, Xochimilco, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Millán, F. (1998). *Vanguardias y Vanguardismos ante el siglo XXI*, Madrid, España: Árdora Ediciones.
- Stewart, H. (2002). *El asalto a la cultura*, Barcelona, España: Lalevir SL/Virus editorial.
- Tejo, C. (2013). *No vamos a dormirnos nunca*, en *Use in Case of Performance*, Valencia, España: Editorial UPV.
- Terrones, A. (2014/09/26). *Ressources graphiques pour performeurs en création*, Inter Art Actuel nº118, pp. 81.
- Yzquierdo, M. (2015). *Felipe Ehrenberg 67-15*, Madrid, España: Galería de Arte Freijo.