

INSTITUTO DE ESTUDIOS DE OCIO

**Doctorado en Ocio, Cultura y Comunicación
para el Desarrollo Humano**

La permanencia de lo efímero
Hacia una nueva comprensión de la
performance a partir de su
materialización

Nerea Ayerbe Elola

2017
Bilbao

INSTITUTO DE ESTUDIOS DE OCIO

**Doctorado en Ocio, Cultura y Comunicación
para el Desarrollo Humano**

La permanencia de lo efímero
Hacia una nueva comprensión de la
performance a partir de su
materialización

Investigación presentada por D^a Nerea Ayerbe Elola
Dirigida por el Dr. Fernando Bayón

El director:

La investigadora:

Deusto - Bilbao, a 20 de marzo de 2017

A Cosme y Jaime

Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de un gran número de personas e instituciones. En primer lugar quisiera agradecer a mi director, Fernando Bayón, sus sabios consejos y constante ayuda y dedicación. Así como al Instituto de Estudios de Ocio por ser una gran fuente de conocimiento y, en especial, a las personas que lo componen por sus ánimos y palabras de cariño. También quisiera agradecer a mis compañeros de doctorado esos enriquecedores momentos compartidos en las clases y, en especial, a Miren, la mejor compañera de *carrel*. Además, quiero mostrar mi agradecimiento por su tiempo y esfuerzo a todas aquellas personas que se han prestado a ser entrevistadas.

El Gobierno Alemán me concedió la beca DAAD (German Academic Exchange Service) para realizar la estancia de investigación en Leipzig, y The Tokyo Foundation, la Sylff Fellowship para continuar con la investigación. Gracias a ambas becas he podido realizar esta investigación con cierta tranquilidad. En este sentido, quiero agradecer a Barbara Büscher, mi tutora durante la estancia internacional, las enriquecedoras conversaciones que tuvimos aquellos meses.

En lo más personal, quisiera agradecer a mis padres, Jone y Felipe, por ser un ejemplo de vida, un apoyo incondicional y una fuente de inspiración. No quiero dejar de agradecer a nadie de la familia la importancia de su sola presencia desde Bilbao, Tolosa y Londres. Quisiera destacar el apoyo recibido por Marisa y Manuel, gracias de veras. A mis amigas, queridas ministras, les agradezco su ilusión sin fin, y, en especial, a Mónica sus sabios consejos de doctora. Y a Jaime, gracias por ser la materialización de lo que nunca podía haber llegado ni a imaginar.

Índice de contenido

INTRODUCCIÓN

Presentación del tema objeto de estudio.....	22
<i>Performance y performance art</i>	22
El arte de <i>performance</i> y su permanencia	25
Justificación de la elección del tema	27
Objetivos de la tesis	31
Metodología y fuentes utilizadas	32
Estructura de la tesis	33

CAPÍTULO 1: Historia de la *performance*: comienzos de la *performance* como medio artístico

1.1. Introducción	37
1.2. El salto a la acción.....	38
1.3. Surgimiento de la escena neoyorkina.....	50
1.3.1. La cantera de la Nueva Escuela de Investigación Social.....	51
1.3.2. Influencia de la danza: <i>performance</i> escultórica de los años 60.....	57
1.4. Primeras manifestaciones en Europa.....	62
1.4.1. Nuevo realismo	62
1.4.2. Reacción al pop art y minimalismo: <i>arte povera</i>	64
1.5. Fluxus: hacia una internacionalización	66
1.6. Recapitulación	76

CAPÍTULO 2: Historia de la *performance*: desarrollo y establecimiento

2.1. Introducción	81
2.2. La violencia como motor hasta finales de los 70	82
2.2.1. Accionismo vienés (1965-1971)	82
2.2.2. El cuerpo como objeto.....	85
2.2.3. <i>Performance</i> expresionista.....	89
2.3. Paso a la <i>performance</i> narrativa feminista	92
2.3.1. <i>Performance</i> autobiográfica	94
2.4. La influencia de los medios de comunicación en los años 80	97
2.5. La introducción de la tecnología en la <i>performance</i>	99
2.6. Arte vivo: una reacción estética.....	108
2.7. La museización de la <i>performance</i> , de los 90 en adelante	111
2.8. Recapitulación	118

CAPÍTULO 3: La definición asentada de *performance* y sus contradicciones

3.1. Introducción	123
3.2. La naturaleza efímera de la <i>performance</i>	123
3.2.1. La definición de <i>performance</i> como arte efímero.....	124
3.2.2. La <i>performance</i> y la desmaterialización de la obra de arte.....	127
3.2.3. Peggy Phelan y la documentación imposible.....	130
3.3. La persistente huella de lo efímero.....	135
3.3.1. La desobjetualización fallida	135
3.3.2. La documentación en la historia de la <i>performance</i>	137
3.3.3. Objeciones a la definición asentada.....	141
a) Sobre lo efímero	142
b) Sobre la irreproducibilidad	146
c) El fracaso del objeto.....	149
3.4. Recapitulación	154

CAPÍTULO 4: Vías de materialización de la *performance*

4.1. Introducción	159
4.2. La supervivencia de objetos	161
4.2.1. Uso de objeto existentes	163
4.2.2. Objetos creados durante la <i>performance</i>	169
4.3. Producción de documentación	174
4.3.1. Instrucciones o “partituras acontecimiento”	176
4.3.2. Registro de la producción efímera.....	178
a) Registro al uso	179
b) Registro como testigo único	183
4.4. <i>Performance</i> sin huella: la ausencia de objetos y documentación	186
4.5. Huella sin <i>performance</i> : la materialización falsa	189
4.6. Recapitulación	196

CAPÍTULO 5: La *performance* en el museo: entrevistas en profundidad a tres responsables de colección

5.1. Introducción	201
5.2. Metodología.....	201
5.2.1. Las entrevistas en profundidad	201
5.2.2. La preparación de las entrevistas	202
a) Selección de las entrevistadas	202
b) Guion de las entrevistas	204
5.2.3. Realización de la entrevista	205
5.3. Presentación y análisis de los resultados.....	206
5.3.1. Presencia de la <i>performance</i> en la colección.....	206
a) Descripción del lugar de la <i>performance</i> en la colección actual del museo	206

b) Creación de un departamento específico de <i>performance</i>	207
5.3.2. El formato de la <i>performance</i> en la colección	209
a) Documentación y <i>performance</i> en vivo.....	209
b) El caso extremo de Tino Sehgal.....	214
c) La adquisición de <i>performance</i> a través de objetos.....	216
5.3.3. Estatus del objeto.....	219
5.4. Discusión e interpretación de los resultados	222
5.4.1. La definición de la <i>performance</i>	222
5.4.2. Resistencia del museo a la <i>performance</i> en vivo	229
5.4.3. La frontera entre el archivo y la colección	232
5.5. Recapitulación	236

CAPÍTULO 6: Redefinición de la *performance* desde su materialización

6.1. Introducción	241
6.2. La performatividad de la documentación de <i>performance</i>	241
6.2.1. <i>Documentary</i> y <i>theatrical</i>	242
6.2.2. En torno a la interacción y la autenticidad.....	247
6.3. El proceso de constitución de la obra de arte.....	253
6.3.1. Lo nuevo y el archivo	253
6.3.2. La obra de arte como innovación exitosa.....	257
6.4. Recapitulación	262

CONCLUSIONES

Principales aportaciones	271
<i>Performance</i> como arte efímero.....	272
Contradicciones del paradigma asentado	275
Hacia una redefinición de la <i>performance</i>	279
Limitaciones	285
Líneas de futuro.....	286

CONCLUSIONS

Main contributions	289
Performance as an ephemeral art form.....	289
Contradictions within the established paradigm	292
Towards a redefinition of performance	297
Limitations	302
Future lines of research.....	302

REFERENCIAS

Bibliografía	307
Referencias de las imágenes	320

ANEXOS

Anexo 1: Guion de entrevista en profundidad	325
Anexo 2: Transcripción de las entrevistas	327

Índice de imágenes

CAPÍTULO 1: Historia de la *performance*: comienzos de la *performance* como medio artístico

Imagen 1.1: Fotografía de Pollock pintando en su estudio.....	42
Imagen 1.2: Estructura utilizada por Shimamoto en <i>A Work to Be Walked On</i>	44
Imagen 1.3: Fotografía de <i>A Work to Be Walked On</i> de Shimamoto	45
Imagen 1.4: Fotografía de <i>Denki fuko</i> de Atsuko Tanaka.	47
Imagen 1.5: Fotografía de <i>Theater Piece No. 1</i> de Cage, Tudor y Cunningham.	49
Imagen 1.6: Fotografía de <i>18 Happenings in 6 parts</i> de Kaprow.	53
Imagen 1.7: Fotografía de <i>The Smiling Workman</i> de Dine.....	54
Imagen 1.8: Fotografía de la instalación <i>The Store</i> de Oldenburg.	56
Imagen 1.9: Fotografía de la instalación de <i>Corridor</i> de Nauman.	61
Imagen 1.10: Fotografías de <i>Sculture viventi</i> de Manzoni.....	65
Imagen 1.11: Fotografía de <i>Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt</i> de Beuys....	69
Imagen 1.12: Fotografía de <i>Cut Piece</i> de Ono.	72
Imagen 1.13: Fotografía de <i>Le magasin</i> de Vautier.	74

CAPÍTULO 2: Historia de la *performance*: desarrollo y establecimiento

Imagen 2.1: Fotografías de <i>Step Piece</i> de Acconci.....	86
Imagen 2.2: ORLAN momentos antes de comenzar la cirugía.	90
Imagen 2.3: Fotografía de <i>Duets of ice</i> de Anderson.	94
Imagen 2.4: Fotografías de <i>Mechanischer Körperfächer</i> de Horn.....	95
Imagen 2.5: Fotografía del abanico utilizado durante la <i>performance</i> de Horn.....	96
Imagen 2.6: Fotografía de <i>Cello and Videotapes</i> de Paik y Moorman.	101
Imagen 2.7: <i>Video still</i> de <i>Wind</i> de Jonas.....	102
Imagen 2.8: <i>Video still</i> de <i>Nummer acht: everything is going to be alright</i> de Werwe.107	
Imagen 2.9: Fotografía de <i>Living Paintings</i> de Woodrow.	109
Imagen 2.10: Fotografía de <i>People paid to remain inside cardboard boxes</i> de Serra.	114
Imagen 2.11: Fotografías de <i>The Romeos</i> de García.	116

CAPÍTULO 3: La definición asentada de *performance* y sus contradicciones

Imagen 3.1: Fotografía de la exposición <i>Last Seen</i> de Calle.	132
Imagen 3.2: Sobre en el que se guardaban las fotografías de una serie de <i>Pose</i> (<i>Carrying Chairs Through the City...</i>) de Kaprow.....	139

CAPÍTULO 4: Vías de materialización de la *performance*

Imagen 4.1: Fotografía de la exposición <i>Block Beuys</i>	164
Imagen 4.2: Bola de periódico y alambre de Pistoletto.....	166
Imagen 4.3: Pedestal utilizado por Manzoni en la <i>performance Base Magica</i>	166
Imagen 4.4: <i>Bedspring</i> de Jim Dine para <i>The House</i> de Dine y Oldenburg.....	167
Imagen 4.5: Fotografía de la exposición con la mesa con los objetos de la <i>performance Rhythm 0</i>	168
Imagen 4.6: Fotografía de <i>Photo Piece</i> de Acconci.	170
Imagen 4.7: Fotografía de <i>Following Piece</i> de Acconci.....	171
Imagen 4.8: Imagen de la portada de <i>Journal of the Identical Lunch</i> de Knowles.	172
Imagen 4.9: Dibujo sobre papel de Brouwn.....	173
Imagen 4.10: Instalación del diario de Piper en el MOCA.....	174
Imagen 4.11: Extracto del libro <i>Pomelo</i> de Ono.....	178
Imagen 4.12: Fotografía de <i>Shoot</i> de Burden.	181
Imagen 4.13: Fotografía posterior a la <i>performance</i> de Burden.....	181
Imagen 4.14: Fotografía de <i>Eye Body</i> de Schneemann.....	184
Imagen 4.15: Imagen de la exposición de las fotografías y los papeles impresos de <i>Trademarks</i> de Acconci.....	185
Imagen 4.16: Fotografía de la exposición de la obra de Schwarzkogler.....	192
Imagen 4.17: Fotografía que supuestamente registra el salto de Yves Klein.	193
Imagen 4.18: Fotografía <i>You Blew My Mind</i> de la serie de <i>Connotations</i> de Newman.	195

CAPÍTULO 5: La *performance* en el museo: entrevistas en profundidad a tres responsables de colección

Imagen 5.1: Sección "colección" en la web del MACBA (20/10/16).....	226
Imagen 5.2: Sección "colección" en la web del Reina Sofía (20/10/16).....	227
Imagen 5.3: Sección "colección" en la web del Guggenheim Bilbao (20/10/16).....	228

Índice de figuras

CAPÍTULO 4: Vías de materialización de la *performance*

Figura 4.1: Esquema de posibles vías de supervivencia de la *performance*..... 161

CAPÍTULO 5: La *performance* en el museo: entrevistas en profundidad a tres responsables de colección

Figura 5.1: Ficha de las entrevistas realizadas 205

Figura 5.2: Resumen de la interpretación..... 236

CAPÍTULO 6: Redefinición de la *performance* desde su materialización

Figura 6.1: Actualización de las vías de materialización de la *performance*.....265

Resumen

Desde su surgimiento a finales de los 50, la *performance* se ha definido como una acción efímera que transcurre en co-presencia física del artista y el espectador en un lugar y tiempo determinados. De esta definición ontológica de la *performance* se ha derivado con frecuencia la imposibilidad de su documentación, con el argumento de que esta resultaría infiel a su propia razón de ser. Pero lo cierto es que este paradigma asentado en la comprensión de la relación entre la *performance* y su documentación se ha visto desmentido en la práctica en dos sentidos: de un lado, por la propia historia de la *performance*, que no obedece a una constante desaparición, y, de otro, por el trato que recibe la *performance* en los museos de arte contemporáneo. Tomando conciencia de esta situación y recogiendo el debate generado por la permanencia de la *performance*, esta investigación propone una nueva comprensión de la *performance* que tenga en cuenta la relevancia de su materialización.

Palabras clave: *performance*, materialización, arte contemporáneo, documentación

Abstract

Since its inception at the end of the 1950s, performance has been defined as an ephemeral action that takes place in the physical co-presence of both the artist and the spectator in a certain place and at a specific time. This ontological definition of performance has often resulted in it being impossible to document, on the grounds that this would be contrary to its own *raison d'être*. But the truth is that this paradigm, based as it is on the understanding of the relationship between the performance and its documentation, has been debunked in practice in two ways: firstly, by the history of performance art itself, which has resisted permanent disappearance, and secondly, by the treatment afforded to performance art in contemporary art museums. By raising awareness of this situation and acknowledging the debate generated by the permanence of performance, this study proposes a new understanding of performance that takes into account the importance of its materialisation.

Keywords: performance, materialisation, contemporary art, documentation

INTRODUCCIÓN

El arte del siglo XX se ha caracterizado por una constante renovación de las propuestas artísticas. Sus diferentes tendencias han configurado nuevos modos de realización del arte y de su comprensión estética. Desde los inicios de siglo los diferentes movimientos que configuraron las vanguardias clásicas modificaron la concepción del arte. Las nuevas estructuraciones llevaban consigo la ruptura de modelos tradicionales, la fragmentación y disgregación de la forma, en aras de una nueva representación del espacio, del color o de la autoexpresión del artista. La experimentación fue una constante en los movimientos de las vanguardias. Ahora bien, esta reiterada novedad se puede concretar, sobre todo, en el ámbito de la forma y, consecuentemente, en el sentido de la obra. Son las formas las que muestran estos cambios radicales. En los años cincuenta comienzan a surgir acciones en el panorama artístico que van a aportar cambios en otra dirección, incorporando nuevos sujetos de esteticidad y ampliando con ello el concepto de arte. Tal es el caso de la *performance*, objeto de estudio de este trabajo de investigación titulado “La permanencia de lo efímero. Hacia una nueva comprensión de la *performance* a partir de su materialización”. En ella trazaremos una historia de la *performance* desde sus comienzos a finales de los años 50, estudiaremos cómo se ha definido la *performance* concretamente en relación a su permanencia en el tiempo, analizaremos cuáles han sido las posibles vías de materialización que ha tenido la *performance* y el debate teórico que ello ha generado. Además, exploraremos las opiniones de tres responsables de colección acerca de la presencia de la *performance* en las colecciones de los museos de arte contemporáneo donde desarrollan su carrera profesional. Finalmente, haremos una propuesta de redefinición de la *performance* tomando en serio su materialización.

Para ello, en este apartado introductorio expondremos con detalle el ámbito de estudio en el que vamos a centrarnos, revisaremos las razones que nos han encaminado a seleccionar este tema y posteriormente definiremos los objetivos de la investigación. Para finalizar, abordaremos la metodología utilizada y la estructura de la tesis.

Presentación del tema objeto de estudio

Para presentar el tema de estudio primero realizaremos una aclaración del término *performance*, luego se acotará al contexto del arte contemporáneo y se determinará su uso en esta investigación. A continuación, delimitaremos el campo de estudio concreto dentro de los *performances studies* (estudios de *performance*).

Performance y performance art

La palabra *performance* deriva del verbo inglés *to perform*, que existe como verbo desde el año 1300 con el significado ‘cumplir, liberar’ (“*carry to effect, fulfill, discharge*”), pero desde 1600 se vincula concretamente a las artes escénicas y a la música con el significado de “hacer, construir: producir,” (“*to make, construct; produce, bring about*”) y también “hacerse realidad” (“*come true*”) (“Online Etymology Dictionary,” n.d.). En la actualidad, el término *performance* tiene un amplio significado en la lengua inglesa, ya que puede incluir acciones artísticas, obras de teatro, eventos deportivos, eventos sociales, políticos y religiosos, y ciertos tipos de uso del lenguaje, entre otros (Schechner, 2002). Por consiguiente, es un término utilizado en estudios de teoría de arte, antropología, sociología, teoría literaria, drama, filosofía, psicología, música y literatura comparada (Kirshenblatt-Gimblett, 2002). Richard Schechner diferencia dos posibles categorías dentro de los estudios de *performance*: la artística y la cultural. En el primer caso, la *performance* es entendida como una forma de arte, y en el segundo caso, en cambio, se incluyen eventos cotidianos con un valor cultural como pueden ser los eventos sociales, las ceremonias religiosas y los festivales o las manifestaciones individuales como la raza, género, sexualidad y clase (Schechner, 2002). De este modo, *performance* se ha convertido en un término técnico que se ha utilizado en diversos campos desempeñando un papel clave en ciertas teorías como la teoría performativa del género de Judith Butler o la teoría de los actos de habla de J.L. Austin.

Pero el estudio de la *performance* en cualquiera de sus diversas formas ha estado centrado concretamente en el campo académico de los *performance studies* (Carlson, 1996; Jackson, 2004; D. Taylor & Steuernagel, 2012). Marvin Carlson apunta que la *performance* como concepto se ha convertido en una metáfora central para los estudios culturales y ha dirigido el foco desde el “qué” de la cultura al “cómo” (Borggreen & Gade, 2013, p. 13). En la misma línea, Jon McKenzie afirma que la

performance ha asimilado nuevos significados y funciones: “Lo que ha ocurrido ha sido la articulación y la rápida extensión de los conceptos de *performance* en el sistema formal de discursos y prácticas, en los sistemas socio-técnicos que han sido institucionalizados” (McKenzie, 2001, p. 13).¹

Pero en esta investigación nos centraremos en el campo de estudio que concierne a la *performance* como forma de arte (Goldberg, 1996). Así, el uso que se hará en la tesis de la *performance* está basado en una manifestación artística que tiene sus raíces en las artes visuales. No debe confundirse, por lo tanto, con las artes performativas (*performing arts*), que incluyen teatro, danza, música o diferentes tipos de actos de directo. A diferencia de estas disciplinas, la *performance* tiene en el museo de arte contemporáneo su institución de referencia, aspecto este que alcanzará gran relevancia a lo largo de la tesis. Con todo, la *performance* también puede contener elementos de la danza, el teatro o la música sin que pierda por ello su especificidad en cuanto a su producción, circulación y permanencia.

Dada la complejidad y multifuncionalidad del término *performance* en las artes visuales, a continuación haremos una aclaración para así determinar cuál será su uso en el marco de nuestro estudio. El rango de términos que se ha utilizado para denominar las acciones realizadas por artistas ha sido muy amplio: arte concreto, happening, Fluxus, acción, arte directo, ceremonias, demostraciones, teatro cinético, arte de proceso, arte interactivo, teatro guerrillero, arte de acción guerrillera, teatro callejero, arte vivo, arte de eventos, eventoestructura, elevación de conciencia, búsqueda de supervivencia, entre tantos otros (Stiles, 2012, p. 19). Pero, en la actualidad, la palabra *performance* es la que designa y maneja genéricamente una amplia variedad de acciones artísticas.

En lo que respecta a su uso en el contexto de arte contemporáneo, el término *performance* surgió en la década de 1960 para describir los distintos rasgos de presentaciones en vivo de artistas (MoMA, n.d.-d). Pero el término ganó actualidad en los años 70 para expresar nuevas maneras de llevar a cabo acciones artísticas; hasta entonces se había denominado *action art*. Aunque, como señala Kristine Stiles, “muchos artistas lo rechazaron [el término *performance*] por las connotaciones del término y la asociación con el entretenimiento y el teatro tradicionales. Esto ocurrió

¹ Salvo que se indique lo contrario, las traducciones de las fuentes en inglés son propias. El texto original se adjunta siempre como nota al pie. “What has occurred has been the articulation and rapid extension of performance concepts into formalized systems of discourses and practices, into sociotechnical systems that have themselves become institutionalized.”

especialmente en Europa” (Stiles, 2012, pp. 44–45). En esta línea, Marvin Carlson resume de la siguiente manera el proceso de adaptación del término:

Aunque se habla de algunas de estas acciones como “performances”, este no era el término comúnmente utilizado para describirlas; de hecho, algunos experimentadores, como Kaprow, específicamente rechazaban el término por estar demasiado asociado al teatro tradicional. Los términos “performance” y “arte de performance” solo empezaron a utilizarse ampliamente después de 1970 para describir buena parte del trabajo experimental de esa nueva década, que, aunque expresaba nuevas preocupaciones, tomaba direcciones nuevas, tomaba mucho de inspiración y de sus métodos de la compleja mezcla experimental de los 60 (Carlson, 1996, p. 99).²

Como se puede leer en el libro del propio Allan Kaprow *Assemblages, Enviroments and Happenings*, al artista le molestaba enormemente esa aura teatral que se estaba atribuyendo a las acciones que estaba llevando a cabo, por aquel entonces denominadas *happening* (Kaprow, 1966, p. 188). Para mostrar esta lejanía el artista publicó una serie de directrices, siete concretamente, entre las cuales se sugería mantener la línea entre la vida y el arte fluida, o incluso inexistente; buscar temas fuera del teatro y las artes; usar multitud de espacios diferentes para las acciones y un uso temporal discontinuo dispar del teatral; realizar las acciones solo en una ocasión; y acabar con la actitud tradicional pasiva del público (Kaprow, 1966, pp. 188–196).

Concretamente, el término *performance art* apareció por primera vez en *Art Index*, la base de datos de referencia para las publicaciones periódicas de bellas artes, en 1973 de la mano de Bruce Barber (Barber, 1979, p. 185). Como describe Robyn Brentano, desde entonces ha ido englobando una creciente variedad de prácticas:

El término “*performance*” apareció por primera vez en torno a 1970 para describir el trabajo efímero y procesual, basado en el tiempo de artistas conceptuales (del body art) y feministas que estaba surgiendo en aquel momento. También se aplicó retrospectivamente a los Happenings, los eventos Fluxus y otras performances intermedia de los 60. En los últimos 35 años, se han desarrollado muchos estilos y

² “Although some such activities were spoken of as “performances”, that was not commonly used as a term to describe them; indeed some experimenters, such as Kaprow, specifically rejected the term as too closely associated with traditional theatre. The terms “performance” and “performance art” only began to be widely utilized after 1970 to describe much of the experimental work of that new decade, which, although it expressed new concerns and took new directions, drew much of its inspiration and methods from the complex experimental mix of the 1960s.”

modos de performance, desde investigaciones privadas e introspectivas a rutinas diarias de la vida cotidiana, rituales catárticos y pruebas de resistencia, transformaciones site-specific de un contexto, producciones multimedia técnicamente sofisticadas, performance de base autobiográfica al estilo del cabaret, y proyectos comunitarios a gran escala diseñados para servir como fuente de empoderamiento social y político (Brentano, 1994, p. 32).³

Parece pertinente aclarar también que en España durante décadas comúnmente se ha denominado a la *performance* como “arte de acción” (Herrerías & Pérez, 2011). El equivalente inglés, *action art*, sin embargo, fue más utilizado para denominar las primeras *performances* de los años 60 muy cargadas políticamente (Goldberg, 1996), aunque como hemos visto enseguida pasarían a denominarse *performances*. De la misma manera, en España, en publicaciones recientes, como puede ser *Llámallo performance: historia, disciplina y recepción* (2015), el término utilizado ha sido *performance*. Por tanto, durante la investigación se utilizará el término *performance* de manera genérica ya que, como vemos, es la denominación actual más común en los estudios sobre *performance*. En las líneas que continúan, la *performance* se presenta como una práctica artística expandida que rehúye definiciones estáticas y reductivas y tiene la acción efímera como núcleo central. Por ahora se han aportado los suficientes elementos como para partir de una definición operativa que evite confusiones. Ahora bien, al término de esta tesis se volverá sobre la cuestión de la definición de la *performance* para plantear una revisión de la misma a la luz de los hallazgos de la investigación.

El arte de *performance* y su permanencia

La *performance* se ha definido como una acción artística, habitualmente con un importante factor de improvisación, en la que la provocación o el asombro, así como el sentido de la estética, juegan un papel principal. Aunque ya empezó a desarrollarse a comienzos del siglo XX, en el contexto de los movimientos de vanguardia de la mano

³ “The term “performance art” first appeared around 1970 to describe the ephemeral, time-based, and process-oriented work of conceptual (“body”) and feminist artist that was emerging at the time. It was also applied retrospectively to Happenings, Fluxus events, and other intermedia performances from the 1960s. Over the past thirty-five years, many styles and modes of performance have evolved, from private, introspective investigations to ordinary routines of everyday life, cathartic rituals and the trials of endurance, site-specific environment transformations, technically sophisticated multimedia productions, autobiographically based cabaret-style performance, and large-scale, community-based projects designed to serve as a source of social and political empowerment.”

de artistas como Oskar Schlemmer o Man Ray, fue propiamente con artistas como Yoko Ono, Vito Acconci o Marina Abramović cuando la *performance* empezó a entrar en espacios específicamente artísticos en los años 60 y 70. En dichas “actuaciones”, que pasarían a denominarse *performance*, como veremos en los capítulos 1 y 2, se valoraba la propia presencia del artista; usaban su propio cuerpo como medio y material de producción habitualmente con un alto componente de transgresión física y psicológica.

Desde el punto de vista de la teoría estética, la *performance* supuso una ruptura con la experiencia estética tal y como se había entendido desde la Ilustración (Amigo, 2014) donde la creación del artista estaba moldeada por formatos estancos, que resultaban muy limitados para el deseo de expresión de los artistas de la segunda mitad del siglo XX. Se huía de la pulcritud, de la experiencia en solitario y de lo establecido hasta entonces en el sistema del arte, como las paredes blancas, los perfectos enmarcados, iluminación impecable y la glorificación del ego del creador. Perseguían la provocación, el rupturismo y la transgresión (Goñi Seco & Pérez Herreras, 2011). Esto supuso un cambio en la experiencia estética del espectador. Despertó una nueva demanda de funciones y actitudes en el espectador, dejando atrás un tipo de conducta más pasiva.

Como veremos en los capítulos referidos a la historia de la *performance*, en los 70 la *performance* se basará en el tiempo y el texto estará al servicio de la imagen. Los años 80 manifiestan un cambio en la concepción de la *performance*, influenciada por el movimiento y en la que el artista se convertirá en algo cercano a un coreógrafo. En la década de los 90, con la influencia de los medios de comunicación y la TV, se desarrollará un tipo de *performance* más mediática. Pero es también entonces cuando se produce un cambio muy significativo, cuando las *performances* evolucionaron en lo que la crítica e historiadora de arte Claire Bishop denomina *delegated performance* (Bishop, 2012). Se caracterizan por el hecho de que la presencia de un solo performer se sustituye por un colectivo subcontratado. Pero el gran cambio que supusieron estas *performances* fue la adaptación de las obras a los tiempos de las exposiciones, lo que directamente significa una presencia constante en el museo o institución, es decir, durante el tiempo que el museo esté abierto al público multiplicado por la duración temporal la exposición. Se acabaron los momentos únicos de intensidad que caracterizaban las primeras *performances*. Ello claramente supuso que la economía en la producción de estas *delegated performances* fuera de central importancia. De esta manera, este tipo de movimiento artístico comenzó a institucionalizarse, entrando en

museos y festivales, movilizando obras de *performance* y creando una nueva audiencia (Albarrán & Estella, 2015). Así, en 2005 se creó en Nueva York la primera bienal de *performance*, *Performance*, de la mano de RoseLee Goldberg. Un año después el MoMA, visibilizó el reconocimiento institucional de la *performance* mediante la apertura del departamento de Media y *Performance*.

Pero si vamos a la razón del desarrollo de la evolución de las *delegated performances* (Bal-Blanc, 2006, 2007, 2008, 2010) claramente podemos afirmar que se debe a la dificultad que históricamente ha tenido la *performance* de archivarse y comercializarse, y que todavía no está resuelta. Claro indicio de ello es la escasa presencia de *performances* en las colecciones de arte contemporáneo más importantes, bien en museos, fundaciones o, incluso, su representación en galerías de arte, muy inferior a otras disciplinas como la pintura, la escultura o el vídeo, algo que veremos en detalle en el capítulo 5 dedicado a las entrevistas.

Esta situación ha conllevado, como veremos en el capítulo 3, el desarrollo de diversas posturas teóricas en torno a la permanencia de la *performance* y sus posibles materializaciones que tratan de dar respuesta a diversas preguntas: ¿Cómo es que somos capaces de hablar de hechos que nunca presenciamos?, ¿es posible disfrutar de una *performance* tiempo después de haberse realizado?, ¿está la documentación de la *performance* capacitada para representar a la propia *performance*? En última instancia, ¿puede documentarse la *performance*?

Justificación de la elección del tema

El estudio de la *performance* dentro de las artes visuales se ha desarrollado desde diferentes ópticas. Así, desde los estudios de género se han culminado investigaciones tan interesantes como *Acting Out: Feminist Performances* de Lynda Hart y Peggy Phelan (1993) y *The Radical Gesture: Feminism and Performance Art in the 1970s* (Wark, 1997); desde la materialidad de la *performance*, *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte (2004a); desde la teatralidad, *Performing Drama/Dramatizing Performance* de Michael Vanden Heuvel (1993); o los estudios que toman el cuerpo como núcleo central de la *performance*, como *The Body Speaks* de Lorna Marshall (2008) y *The Missing Body. Performance in Absence of the Artist* (Baker, 1997).

Otra de las áreas de investigación dentro de los estudios de *performance* ha estado centrada en la relación de la *performance* con su documentación, es decir, un estudio desde la perspectiva de permanencia en el tiempo de la *performance*. Aquí encontramos investigaciones tan relevantes como *Documentation, Disappearance and the Representation* de Matthew Reason (2006), *Performing Archives/Archives of Performance* (Borggreen & Gade, 2013), *Site-specific art. Performance, place and documentation* de Nick Kaye (2000), *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* de Diana Taylor (2003) o revistas como *Performing Documentation. In the Conservation of Contemporary Art* (2010). Este último campo de estudio será desde donde avanzaremos la tesis para profundizar en cómo la *performance* resiste a su condición efímera mediante su materialización.

La relación entre la *performance* y la documentación ha sido central en los *performance studies* desde la década de los 80. Desde el comienzo su definición ha estado ligada a la ontología de la *performance*. Como veremos en el desarrollo de la investigación, concretamente en el capítulo 3, Richard Schechner afirma que “las performances son acciones”⁴, así, “lo que vaya a ser estudiado está considerado como prácticas, eventos o comportamientos, y no ‘objetos’ o ‘cosas’. Esta cualidad de ‘liveness’ es el centro de los estudios de performance” (Schechner, 2006, p. 2).⁵ En esta misma línea, pero desde una perspectiva más ligada al arte contemporáneo, en su célebre texto *Unmarked. The Politics of Performance*, Peggy Phelan defiende que “su única vida [de la *performance*] está en el presente”⁶ (Phelan, 1993, p. 146) y que por lo tanto no puede ser conservada, grabada, ni documentada. Estas posiciones teóricas han sido contestadas desde diferentes perspectivas por teóricos como Philip Auslander, Rebecca Schneider o Amelia Jones. Profundizaremos en este debate teórico especialmente en los capítulos 3, 4 y 6.

Concretamente sobre la *performance* en relación su permanencia en el tiempo, nos hemos topado con algunos estudios interesantes pero siempre delimitando su huella a la documentación y habitualmente en relación a uno o varios artistas en concreto: *On and Off the Streets: Photograph and Performance in Mexico 1974-84* (Birkhofer, 2013) y *Some Things Remains* (Cota, 2014). Una de las investigaciones más interesantes que hemos encontrado ha sido *Circulating the event. The Social Life*

⁴ “Performance are actions.”

⁵ “Whatever is being studied is regarded as practices, events, and behaviours, not as ‘objects’ or ‘things’. This quality of ‘liveness’ –even where dealing with media or archival materials– is at the heart of Performance Studies.”

⁶ “Its only life is in the present.”

of the Performance Documentation 1965-1975 (Santone, 2010), en la que, aunque se basa en la práctica artística de tres artistas en concreto, hace una aportación general sobre el valor social de la documentación de *performance* interesante y original.

Por tanto, detectamos que existe un vacío en el estudio de cómo la *performance* negocia con su condición efímera para permanecer en el tiempo y no desaparecer según se crea. En la presente investigación se pretende adoptar un enfoque más interesado en la teoría de arte que en la historia, tal y como hacía la mayoría de las investigaciones centradas en el estudio de artistas u obras concretas que hemos revisado. Así, aspiramos a hacer un estudio integral que tenga en cuenta todas las posibles vías de materialización de la *performance*. De este modo, la pertinencia y originalidad de la investigación parecen evidentes.

En este punto es necesario aclarar que la investigación que tenemos entre manos no pretende hacer un exhaustivo estudio de la historia de la *performance*, sino analizar la relación que esta práctica ha desarrollado en relación al archivo y su recepción. Por ello, no se trata de un recorrido detallado cronológico por todos los artistas que han estado vinculados a la *performance*. De hecho, hay países y ciudades que tuvieron actividad artística relacionada con la *performance* que no se incluyen. Tampoco se presenta un listado de los artistas clave; es más, algunos de ellos ni siquiera aparecen mencionados.

Por consiguiente, se ha realizado una selección de movimientos, artistas y obras de arte, simposios, publicaciones, que fueron clave para el desarrollo de la *performance* más allá del propio instante en el que se realizó. Elementos que han sido clave para la perdurabilidad de la acción artística permitiendo que en la actualidad también puedan ser experimentados aunque de manera diferente. El interés se centra en las modalidades en las que se materializa la *performance* y en las diferentes vías de conceptualización que se abren en cada una de las propuestas; en cómo estas interfieren en los contextos en los que se producen y cómo sobreviven más allá del momento de realización.

No quiero dar por terminado este apartado sin señalar que, a los motivos objetivos explicados hasta aquí, se une una razón personal para seleccionar este tema como trabajo de investigación. El arte contemporáneo no solo ha sido una fuente de goce y disfrute a lo largo de mi vida personal sino que también ha sido el núcleo central de mi carrera profesional. Tras la especialización mediante un Máster de Mercado de Arte y Gestión de empresas relacionadas, trabajé en una galería de arte

especializada en artistas noveles situada en Madrid. De ahí di el salto a una galería de arte contemporáneo en el centro de Londres, Sprovieri Gallery, que llevaba artistas tan reconocidos como Nan Goldin, Jannis Kounellis, Fontana o Mario Merz. Allí pude tener experiencia en itinerancia de exposiciones, presencia en ferias de arte contemporáneo y publicación de catálogos en los campos de vídeo, instalación, fotografía y obras de gran formato. El siguiente paso fue la productora de arte contemporáneo consonni, ubicada en Bilbao. Se trataba de algo totalmente complementario a lo que había desarrollado hasta el momento, ya que está especializada en la producción de arte y no en su comercialización. Además, es una empresa más cercana a los campos de arte relacional, arte en vivo o *performance*, lo que supone un complemento ideal para mi carrera profesional, puesto que la experiencia laboral en Madrid y Londres había ido más unida a formatos más tradicionales como la pintura o la escultura.

Estos años de experiencia y práctica en el ámbito del arte contemporáneo, más concretamente, en relación a la *performance*, me han llevado a explorar cómo este tipo de arte inmaterial negocia con su condición efímera para permanecer en el tiempo y hacer historia del arte. Ello me impulsó a tomar la decisión de investigar y teorizar sobre la permanencia de la *performance* en la historia del arte y el deseo de desarrollar esta investigación de un modo riguroso y científico me llevó a inscribirla como tesis dentro del programa Ocio, Cultura y Comunicación para Desarrollo Humano en la Universidad de Deusto. El programa de doctorado me ha proporcionado el marco adecuado para orientar la investigación. En él he tenido la oportunidad de reflexionar sobre el ocio, su aportación a la comprensión de este fenómeno en la actualidad, así como sobre el sentido valioso del mismo (Cuenca, 2014). Me ha aportado también un conocimiento sobre el público y la recepción de la obra, que tengo en cuenta en este trabajo.

Además, resulta indiscutible el auge que está teniendo en los últimos años la presencia de la *performance* en el contexto del arte contemporáneo. Como veremos en el capítulo 5 dedicado a la investigación empírica, la colección del museo Reina Sofía desde hace poco tiempo cuenta con un departamento de Artes Performativas e Intermedia. Asimismo, caben destacar la *Nouveau Festival* en el Centre Pompidou desde 2009, la mediática exposición de Marina Abramović en el MoMA, *The Artist is Present*, la programación BMW Tate Live, la concesión del León de Oro a Tino Sehgal en la Bienal de Venecia de 2013 y la futura sección en la Tate Modern de Londres llamada *The Tanks: Art in Action*. Estas iniciativas ponen de manifiesto la voluntad de

encontrar a la *performance* un espacio concreto en la investigación y en el desarrollo expositivo, reforzando así el impulso institucional de la *performance* en la actualidad.

Objetivos de la tesis

Después de haber delimitado y justificado el tema de estudio de la tesis, a continuación se presenta el objetivo general de investigación. Asimismo, este objetivo general, a su vez, se concreta en cinco objetivos específicos que guiarán el diseño metodológico y culminarán en los resultados.

Objetivo general: Proponer una nueva comprensión de la *performance* que tenga en cuenta la relevancia de su materialización desde un punto de vista histórico y teórico

Objetivos específicos:

1. Delimitar la evolución y principales características de la *performance*, a nivel internacional, desde su surgimiento a finales de los años 50 hasta la actualidad
2. Analizar el debate teórico desarrollado en torno a la *performance* y su permanencia en el tiempo
3. Determinar las diversas vías de materialización de la *performance*, a través de las cuales ha logrado permanecer en el tiempo, integrarse en las colecciones y formar parte de la historia del arte
4. Definir los retos, dificultades y oportunidades que se le plantean actualmente a la gestión de la *performance* en las colecciones de los museos de arte contemporáneo
5. Identificar las bases teóricas que permitan revisar la comprensión predominante de la *performance* haciendo valer el sentido y la relevancia de su materialización de una manera innovadora, surgida de un diálogo crítico con las prácticas reales de gestión museística.

Metodología y fuentes utilizadas

Para el cumplimiento de estos objetivos se ha trazado una metodología que se fundamenta en una revisión de la literatura científica sobre el tema objeto de estudio y comprende también un estudio empírico que nos permitirá acercarnos a la realidad de la presencia de la *performance* en los museos de arte contemporáneo.

En primer lugar, se ha realizado la revisión de la literatura existente. Para ello se ha recopilado y estudiado la principal bibliografía encontrada sobre el tema que abordamos en esta investigación. Se puede diferenciar dos grandes bloques temáticos: el primero el que hace referencia a la historia de la *performance* que ha estado basado mayormente en catálogos de arte, webs de museos, libros de referencia como *Performance art* (Goldberg, 1996) o *Arte desde 1900* (H. Foster, Krauss, Bois, & Buchloh, 2006) y, el segundo, el que aborda la *performance* desde un punto de vista teórico para el que se han utilizado libros y estudios como críticas de arte, noticias de prensa especializada, tesis doctorales y artículos científicos. En relación a las revistas científicas ha de señalarse *PAJ: A Journal of Performance and Art*, un referente en los estudios de *performance*. En todo caso, importa señalar la escasa presencia de bibliografía en castellano.

En segundo lugar, hemos utilizado la técnica cualitativa de entrevistas semiestructuradas en profundidad para conocer cuál es la situación actual de la *performance* en las colecciones de los museos de arte contemporáneo. Su aplicación nos ha permitido analizar las opiniones de las responsables de colección de los museos nacionales que se ha considerado relevantes para ello: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Museu d'Arte Contemporani de Barcelona (Barcelona) y Museo Guggenheim Bilbao (Bilbao). En el capítulo 5, referido a la exploración empírica, se profundizará sobre esta metodología.

Además, debe destacarse que la estancia realizada en la Mendelssohn Hochschule für Musik und Theater de Leipzig ha sido clave para el desarrollo de la tesis. Las reuniones y entrevistas no estructuradas, con especialistas como Barbara Büscher, Franz Anton Cramer y Florian Feigl fueron una aportación única ya que de otra manera hubiera sido imposible llegar a reflexiones tan pertinentes para la tesis. La asistencia a festivales y conferencias especializadas en *performance* como *Berliner Festspiele*, *Month of Performance Art-Berlin MPA-B*, *Festival für Neues Musiktheater*,

Infektion!, Dreck: Ein Apparat y Curating Performance Art as an Artistic Practice supusieron un mayor conocimiento del campo de estudio.

Estructura de la tesis

Esta tesis doctoral se divide en seis capítulos, precedidos por la presente introducción y seguidos de las conclusiones. Los capítulos 1 y 2 crean el contexto que sitúa a la *performance* desde su surgimiento a finales de los años 50. Así, se arranca con algunos precedentes que se han considerado relevantes para el surgimiento de la *performance* como lenguaje propio. Posteriormente, se analiza su evolución vinculada a diferentes movimientos artísticos mediante el estudio concreto de artistas y obras específicas.

El capítulo 3 recoge y expone las teorías más relevantes delimitando la definición de *performance* en el marco de lo que puede denominarse como paradigma asentado. Se trata de ofrecer aquí cuál es la posición teórica predominante en cuanto a la permanencia de la *performance* más allá del tiempo de su realización. Como se verá, la condición efímera que ha caracterizado este punto de vista ha impedido que la *performance* pudiera pervivir en el tiempo para abocarla a la desaparición. Estudiaremos cuáles han sido las teorías que han refutado este paradigma asentado sobre la definición de la *performance*.

En el capítulo 4 pasaremos a sistematizar las vías de materialización que se han detectado durante la historia de la *performance* en los capítulos 1 y 2. Debemos recalcar que no se pretende realizar una historia exhaustiva sobre las materializaciones de la *performance*, sino que los ejemplos están tratados en cuanto sirven para construir una sistematización de los mismos.

El capítulo 5 examinará las opiniones, sobre a la presencia de la *performance* en las colecciones de los museos, de las responsables de colección de los siguientes museos de arte contemporáneo: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Museu d'Arte Contemporani de Barcelona (Barcelona) y Museo Guggenheim Bilbao (Bilbao). Para ello, en primer lugar se detallará la metodología utilizada, en segundo lugar se realizará un análisis de contenido en detalle de los resultados y, por último, se ofrecerá una interpretación general de los resultados subdividida en áreas temáticas.

Finalmente, el capítulo 6 hace una aproximación crítica a los problemas teóricos previamente presentados, tratando de establecer un balance final a las cuestiones que permanecían abiertas tras el capítulo 3, y también las detectadas en el transcurso de las entrevistas. La lógica argumental de la tesis pasa por cruzar en este punto los principales hallazgos conceptuales expuestos en el marco teórico, y contrastados en la revisión histórica de prácticas creativas, con los discursos y las políticas museísticas analizadas a partir del diálogo con profesionales muy representativos de la gestión artística. A este respecto, las teorías de Philip Auslander y Boris Groys resultarán clarificadoras.

Para cerrar la investigación, en las conclusiones nos aventuraremos a proponer una redefinición de la *performance* desde su materialización. Además, expondremos las limitaciones encontradas a lo largo del estudio y trazaremos unas posibles líneas de investigación futura.

CAPÍTULO 1

**Historia de la *performance*:
comienzos de la *performance*
como medio artístico**

1.1. Introducción

Para empezar a profundizar en el tema que analiza esta tesis, se ha considerado necesario comenzar contextualizando la historia de la *performance* con detalle de los movimientos artísticos relacionados y los artistas considerados más relevantes para la investigación; aunque somos conscientes de la existencia de diversos contextos y artistas interesantes que no han podido incluirse por la necesaria limitación de espacio. Debido a la extensión de la historia de la *performance*, que consideramos que comienza en los años 50, el apartado se ha dividido en dos capítulos. En el primero se analiza cuál fue el origen y su definición como lenguaje propio, y en el segundo, el desarrollo que tuvo ligado a diferentes movimientos artísticos y su establecimiento como práctica artística. Hemos considerado importante sentar la base de la historia de la *performance*, ya que su conocimiento será fundamental para la comprensión de las reflexiones teóricas que se analizarán y propondrán más adelante. Así, veremos cumplido el primer objetivo específico que indicaba delimitar la evolución y características de la *performance*, a nivel internacional, desde su surgimiento a finales de los años 50 hasta la actualidad.

En el estudio de esta historia de la *performance* nos hemos encontrado una serie de dificultades. La primera de ellas es que, como veremos a lo largo del desarrollo del capítulo, muchos de los artistas y obras de *performance* que se analizan no pertenecen a ningún movimiento artístico, género, o tan siquiera grupo, sino que muchas de las corrientes se generaron por libre, lo que implicaba que los artistas pasaran de ciertas corrientes o tendencias a otras con mucha facilidad.

Por ello, el criterio de agrupación ideado no ha sido siempre el mismo, ya que en ocasiones la agrupación se ha regido por influencias concretas, por eventos puntuales como exposiciones o festivales, algo que como veremos no son espacios ingenuos ya que contribuyen a dejar una huella, un medio documentación. O, en ciertas ocasiones, se ha guiado por grupos o movimientos concretos, o incluso géneros o subgéneros.

Además, la descripción de acontecimientos por la que se ha optado en buena parte responde a un criterio cronológico, pero como se verá, a menudo nos hemos encontrado con la necesidad de tener que avanzar o retroceder en el tiempo. En ocasiones, también se ha utilizado un criterio geográfico, fundamentalmente basado en Estados Unidos, Europa y Japón, por ser los polos más representativos de los

movimientos que se estudian en la investigación y por la imposibilidad de alcanzar todo, aunque por supuesto reconocemos también una gran influencia de artistas latinoamericanos como Ana Mendieta o Cildo Meireles, Lygia Clark.

Asimismo, debe tenerse en cuenta que durante la investigación se ha realizado una selección de obras que se ha creído más interesante para cumplir con los objetivos de la tesis, pero dejando constancia que la producción de cada artista es mucho mayor.

De esta manera, el cuerpo central del capítulo consta de cuatro partes y recapitulación. La primera parte se centra en la obra de cuatro artistas concretos que supuso la ruptura con la tradición artística desarrollada hasta el momento; la segunda, describe los comienzos de la *performance* a finales de los años 50 y principios de los 60 como medio autónomo centrado en Nueva York; a continuación se estudia su desarrollo en Europa y se finaliza con el análisis alrededor del grupo Fluxus. En el capítulo 2, Historia de la *performance*: desarrollo y establecimiento, se analiza el paso a las *performances* que huían de la objetualización del arte mediante la violencia, la capacidad narrativa, el uso de la tecnología o la realización de arte en vivo; se profundiza en el momento en que la *performance* es amparada por las instituciones culturales, adaptada al formato tradicional expositivo e introducida en los campos de estudio académicos. Para finalizar, se desarrollará una recapitulación que englobe las reflexiones más relevantes.

1.2. El salto a la acción

La Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y la bomba atómica causaron un cambio de conciencia en todo el mundo. La posibilidad de aniquilación hizo que la humanidad fuera más consciente que nunca de la fragilidad de la humanidad, expuesta a una fuerza de destrucción de magnitudes sin precedentes: “Segunda Guerra Mundial: más de 35 millones de muertos solo en Europa, de ellos al menos 25 en la Unión Soviética. Durante la guerra: exterminio de los judíos, los gitanos, los deficientes mentales...” (Todorov, 2002, p. 17). En este sentido, aumentó también la conciencia de la primacía del acto, que se convertiría en una de las preocupaciones centrales del existencialismo (Schimmel, 2012, p. 14). Este legado filosófico, político y social incitó, como veremos, un intenso movimiento de las artes visuales en Europa, Japón y Estados Unidos muy alejado de lo que se había estado creando hasta el

momento. Como bien sintetizó Theodor W. Adorno: “Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie. Se corroe incluso la noción de que sea posible escribir poesía actualmente” (Adorno, 1977, p. 30).

Muchos artistas de Europa, Japón y Estados Unidos comenzaron a definir su obra en función de la dialéctica entre la creación y destrucción. Ya fuera mediante un heroico pero fugaz gesto pictórico o un acto de explosión destructiva, el principio y el final se convirtieron en su tema; un tema impulsado por una preocupación primordial por la dimensión temporal del acto (Schimmel, 2012, p. 16). Es más, la conciencia de la importancia del acto o la acción penetraron tan adentro en el proceso de producción que finalmente la sola acción acabó convirtiéndose en el propio objeto de expresión artística. Antes de analizar el protagonismo de la acción, pasaremos a estudiar cómo se introdujo la acción en las prácticas artísticas mediante el estudio de la obra de cuatro artistas pertenecientes a distintos movimientos desarrollados en países diferentes, clave en el arte de la postguerra, que de diversas maneras introdujeron de manera novedosa la acción en sus producciones artísticas: Jackson Pollock, Lucio Fontana, Shozo Shimamoto y John Cage.⁷

Jackson Pollock (1912-1956) es el mayor representante del expresionismo abstracto, desarrollado en la ciudad de Nueva York principalmente durante la década de los 50. Dicho movimiento marcó un punto de partida pero también de continuación; perduró la forma de observar el arte “puro” que garantizara su propia independencia eliminando lo “prestado” de otras artes y buscando su absoluta autonomía (Greenberg, 1969, p. 100). Esto provocó que el expresionismo abstracto se convirtiera en un hito en la historia del arte moderno. Hasta el momento, los pintores habían tendido a encubrir el hecho de que sus obras fueran resultado de un proceso, pero con la pintura de acción en general, y el trabajo de Pollock en particular, cada además “anima” los movimientos posteriores, produciendo una linealidad no narrativa que enfoca la atención del observador en la dimensión performativa del acto de pintar (Schimmel, 2012, p. 22). Pollock anunciaba el fin de la representación tradicional en dos dimensiones (Schimmel, 2012, p. 25). En la pintura de acción, el proceso tiene primacía sobre el resultado final. De esta manera se transforma el papel del artista del de un espectador que se encuentra fuera del lienzo al de un actor cuyas acciones son

⁷ La presente investigación comienza a analizar las influencias que tuvo la *performance* desde la postguerra eludiendo así las vanguardias clásicas. Aunque ello no signifique reconocer que puede existir una deuda contraída desde las vanguardias y asumimos que los artistas reconocen como antecedentes.

su objeto (Froman, 1988, pp. 472–473). En palabras de Pollock: "El lienzo fue así un rastro documental de una acción, un encuentro que fue un "hacer" al lienzo en lugar de una pincelada que pretendía representar una previa "imagen en su mente " (Jackson, 2010).⁸

Pero el influjo de Pollock fue más allá, como escribió el afamado crítico de arte Harold Rosenberg con la obra del artista en mente: "En un determinado momento el lienzo comenzó a parecer, para un pintor estadounidense tras otro, un ámbito en el que actuar, más que un espacio para reproducir, rediseñar, analizar o expresar un objeto, real o imaginario. Lo que debía estar en el lienzo no era una imagen sino un evento" (Rosenberg, 1952).

El artista Allan Kaprow (1927-2006) fue quien hizo una de las primeras reflexiones teóricas sobre la obra de Pollock en su ensayo *The Legacy of Jackson Pollock (El legado de Jackson Pollock)*, escrito en 1958, dos años después de la muerte del artista. En la parte final del texto, Kaprow utiliza por primera vez los términos "*happening*" o "eventos" señalándolos como una posible opción para el futuro:

Estos audaces creadores no sólo nos mostrarán, como si fuera la primera vez, el mundo que hemos tenido a nuestro alrededor, pero hemos ignorado, sino que revelarán acontecimientos (*happenings*) y eventos por completo inauditos, hallados en cubos de basura, archivos policiales, vestíbulos de hotel; vistos en escaparates y en las calles; y sentidos en sueños y accidentes horribles (Kaprow, 1993, p. 9).⁹

De esta forma, Kaprow adelantó, dos años después de la muerte de Pollock, en 1956, que la cualidad de *performance* del trabajo del artista sería más significativa para la generación de los años sesenta y, además, que las pinturas de Pollock anunciaban el fin de la representación tradicional en dos dimensiones (Schimmel, 2012, p. 25).

Esta importancia del proceso de producción de la obra, en el caso de Pollock, quedó plasmada por el fotógrafo Hans Namuth. La documentación, creada a modo de

⁸ "The canvas was thus a documentary trace of an action, an encounter that was a "doing" to the canvas rather than a brushstroke aimed to represent a prior "image in his mind."

⁹ "Not only will these bold creators show us, as if for the first time, the world we have always had about us but ignored, but they will disclose entirely unheard-of *happenings* and events, found in garbage cans, police files, hotel lobbies; seen in store windows and on the streets; and sensed in dreams and horrible accidents."

registro de la acción, ha llegado a tener la misma relevancia que las propias pinturas del artista:

Las fotografías que realizó Namuth de Pollock trabajando, recibieron más circulación en mayo de aquel año (1951), cuando *Artnews* publicó una serie en blanco y negro de las fotografías para ilustrar *Pollock Paints a Picture (Pollock pinta un cuadro)*, de Robert Goodnough. El 14 de junio de 1951, el Museo de Arte Moderno exhibió la película a color de la pintura de Pollock. A partir de ese momento, las imágenes de Pollock en acción se sumaron a sus obras a modo de significados adicionales, a tal extremo que comenzaron a empañar la percepción de sus pinturas (Rose, 1979, p. 112).

Dicho cambio de paradigma se debió, en parte, a que la reproducción de las pinturas era muy pobre, ya que las aplanaban y hacían que perdiera fuerza cromática, y ofrecían muy poco de sí mismas; en cambio, las fotografías de los artistas, reproducidas de manera ideal, tenían una plenitud de contenido informativo de la que carecían las reproducciones de la obra, y fue a través de la reproducción de las fotografías de los artistas como mucha gente conoció a Pollock (Rose, 1979, p. 115). Estas fotografías llegaron a alcanzar tanta fama que provocaron que la imagen del artista adquiriera una dimensión mayor que la de su obra. Fue inevitable que, de alguna manera, esto influyera en generaciones posteriores. Según Rose, la influencia fue devastadora para los artistas de finales de los años sesenta y setenta, quienes habían enfocado su energía en proyectar una personalidad o imagen de sí mismos que pudiera ser tan irresistible como la imagen mediática de Pollock (Rose, 1979, p. 115). A pesar de esta valoración, el legado mismo de “devastación” constituiría una influencia extraordinariamente proteica para los artistas de los años noventa, que exploraron la personalidad y la imagen propia como una temática significativa.

Imagen 1.1: Fotografía de Pollock pintando en su estudio



Fuente: Jackson-Pollock.org

Para las generaciones posteriores, el paso del terreno de la pintura al trabajo más visceral, orientado al cuerpo, fue un movimiento lógico. El fenómeno Gutai sería inconcebible sin los importantes avances de Pollock (Ming, 2010, p. 49); por ejemplo, las pinturas de Kazuō Shiraga (1924-2008), hechas con los pies, son una extensión directa de la técnica de Pollock de pintar con el lienzo extendido en el suelo. De modo similar, las *antropometrías* de Yves Klein y los experimentos más teatrales del accionismo vienés tienen una gran deuda con Pollock, tanto en materia de contenido como en forma (Ming, 2010, p. 129).

Por todo aquello se puede deducir que la obra de Pollock resulta de especial interés en el desarrollo de esta tesis por tres aspectos diferenciados: la ruptura con la tradición artística, por alzar la relevancia del proceso al nivel del objeto terminado y por el protagonismo de la documentación del proceso de la obra.

La obra del artista Lucio Fontana (1899-1968), nacido en Argentina y afincado en Italia en el 47, trasciende la categoría tradicional de la pintura. Fontana fue el creador del movimiento artístico denominado espacialismo en 1946, contemporáneo del expresionismo abstracto americano. La diferencia principal entre ellos residía en que el espacialismo pretendía apartar el arte del caballete y captar el movimiento y el tiempo como sustanciales principios de la obra. Creaban obras con las que demostraban al espectador cómo en el campo pictórico también existía la tridimensionalidad (McEvelley, 2007, p. 57).

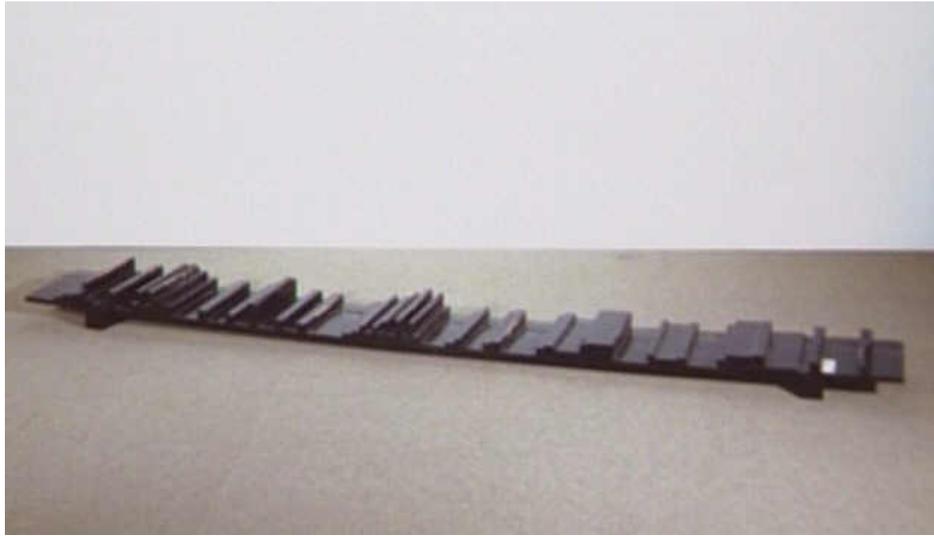
Mediante sus obras *Buchi (Agujeros)* y *Tagli (Cortes)*, Fontana desafió la superficie de dos dimensiones de la pintura creando un espacio de tres dimensiones (McEvelley, 2007, p. 58). Perforaba y laceraba los lienzos ya pintados añadiendo una capa de gasa negra detrás, de manera que creaba espacio y no se limitaba a representarlo. A estas obras las denominó genéricamente *Concetti spaziali (Conceptos espaciales)*. Esta capacidad de destrucción resultó muy revolucionaria ya que fue totalmente novedosa la intervención tan violenta en el propio lienzo. Fontana creaba espacio en vez de reproducirlo, introducía la acción no solo en su proceso de producción sino en el resultado final de la obra. Podría considerarse que esta violación del lienzo fue tal vez más revolucionaria que el trabajo de Pollock, y de los pintores de acción que trabajaban en Estados Unidos en esa misma época, ya que era radicalmente más destructiva (McEvelley, 2007, p. 58). Esta capacidad de destrucción probaría tener profundas consecuencias, al igual que Pollock, en la obra de artistas posteriores. Por ejemplo, su obra *Ambiente spaziale a luce nera (Spatial Environment)* (1949), presentada en la galería Naviglio en Milán, compuesta por una instalación con forma de ameba gigante colocada en la oscuridad e iluminada con luces de neón fue una gran inspiración para los artistas de *land art*, *performance art* y *arte povera* (Schimmel, 2012, p. 34).

Paralelamente, en Japón, Shozo Shimamoto (1928-2013) creaba las pinturas de *collage* de la serie *Ana (Agujeros)* (1949-1952). Consistía en pegar capa tras capa de papel de periódico, y, tras pintar y dibujar en el papel, el artista realizaba sucesivos agujeros; primero de manera aleatoria para después pasar a un acto más controlado. El resultado era cercano a la obra que de manera contemporánea estaba creando Fontana, aunque parece ser que Shimamoto no tenía conocimiento de las obras de Fontana porque las fechas de los periódicos utilizados para el *collage* son previas a las obras de *Buchi* y *Tagli* (Schimmel, 2012, p. 38). En 1956, Shimamoto creó la obra *A Work to Be Walked On (Una obra para caminar sobre ella)* (Shimamoto, 1956) que consistía en una pasarela creada con una serie de cuadrados de madera de unos 30 centímetros sobre los que se invitaba a los espectadores a andar.¹⁰ Lo novedoso de la obra era que tenía que ser experimentada activamente más que observada de una manera pasiva (Munroe, 1977, p. 13). Mediante esta acción, Shimamoto prioriza la dimensión de la *performance* y la participación de la audiencia a la materialidad del objeto. La naturaleza participativa de este trabajo no sólo enfatizaba la primacía de

¹⁰ Actualmente la pasarela es parte de la colección del Centre Pompidou (Centre Pompidou, n.d.).

esta dimensión de *performance* sobre su estatus material, sino que también proporcionaba oportunidades para la cobertura mediática (Schimmel, 2012, p. 38). Resulta fascinante notar la importancia que tenía para Shimamoto la cobertura de los medios de comunicación masiva (sin duda, a raíz del ejemplo de las películas y fotografías que tomó Namuth de Pollock pintando) (Schimmel, 2012, p. 40).

Imagen 1.2: Estructura utilizada por Shimamoto en *A Work to Be Walked On*



Fuente: Centre Pompidou

Imagen 1.3: Fotografía de *A Work to Be Walked On* de Shimamoto



Fuente: Shozo.net

Otra obra representativa de este artista fueron las pinturas creadas a partir de un contacto explosivo de la pintura con la propia superficie. En 1956 creó la pieza *Work (Created by Cannon)* (*Obra (creada con cañón)*), que consistía en poner pintura dentro de un cañón y disparar a un lienzo. Lo peculiar de la acción es que solo se realizó para los periodistas de la famosa revista *Life*. Estas pinturas explosivas, ejecutadas al azar y a una gran velocidad, alzaron la “acción” a un nivel de teatralidad nunca imaginado por la Escuela de Nueva York e incorporaron medios mecánicos, excluyendo el control específico del artista sobre los resultados, un método que va en contra de la linealidad controlada de Pollock (Schimmel, 2012, p. 40). Esta teatralidad cada vez fue más predeterminada, como puede verse en “The First Gutai On-Stage Art Show” (La primera exposición Gutai sobre el escenario), de 1957, donde Shimamoto hizo bajar un cilindro blanco del techo que golpeó con un palo, creando así una gran cascada de pelotas.

Shimamoto fue parte del grupo Gutai¹¹, que junto con artistas como Saburō Murakami, Jiro Yoshihara o Atsuko Tanaka, realizaron piezas clave y totalmente innovadoras. “Gutai-ten I” fue la primera exposición del grupo que tuvo lugar en el Salón Ohara Kaikan en 1955. Tras finalizar la exposición, los artistas que participaban en ella decidieron quemar sus obras, de manera que evitaban gastos de transporte y almacenaje, pero más relevante aún, conseguían reorientar la atención del público del objeto a la importancia creativa de la acción (Schimmel, 2012, p. 52).

El estilo que define al grupo tiene afinidades con la pintura de acción y el informalismo. La obra de Katsuō Shiraga fue quizá la más cercana a la pintura de acción y al accionismo vienés, aunque en comparación con Pollock, Shiraga desde el primer momento introdujo la cámara en sus actividades. Otro de los miembros del grupo, Saburō Murakami (1925-1996), creó superficies pictóricas y ambientes de papel sobre los que lanzó su propio cuerpo haciendo una clara referencia a las artes marciales tradicionales, *Sakuhin (Tsuka) (Atravesando muchas pantallas de papel)* (1956) (Pearlman, 2013). La acción también podía asemejarse al desgarro social que recientemente se había sufrido en Japón. El resultado, papel rasgado, estuvo expuesto durante el tiempo de la exposición para al finalizar la exposición, destruirse. Para cada exposición creaba obra nuevas; es más, creó unas instrucciones con las cuales cualquier persona podía realizar la obra.

La obra de la artista Atsuko Tanaka (1932-2005) representa la segunda etapa de Gutai (1962-1972). En su obra cumbre, *Denki fuko (Vestido eléctrico)*, combinaba la tradición del kimono japonés con la tecnología industrial moderna (ver Barboni, 2011). El vestido estaba compuesto por noventa bombillas y un centenar de tubos que fueron embadurnados en nueve colores diferentes de pintura de esmalte. Antes de la obra, la artista plasmó en un cuaderno la relación entre el cableado eléctrico y el sistema fisiológico y realizó 20 dibujos de gran formato en los que reflejaba de forma esquemática el diagrama del vestido y su relación con el cuerpo humano. En esta *performance* la utilización del cuerpo de la artista es fundamental y, como afirma Paul Schimmel, “es evidente que esta obra anticipaba el arte feminista de los años setenta y el uso de los artistas de su propio cuerpo en situaciones peligrosas” (2012, p. 56).

¹¹ El grupo se fundó en 1954 en la región de Kansai de la mano del artista Jiro Yoshihara y desarrolló en dos etapas muy diferenciadas: la primera, de 1954 a 1961, con un alto componente de teatralidad, y la segunda de 1962 a 1972, más influenciada por las nuevas tecnologías.

Imagen 1.4: Fotografía de *Denki fuko* de Atsuko Tanaka



Fuente: Shozo.net

Desde una actividad lejana a la pictórica, el artista y compositor John Cage (1912-1992) resultaría sumamente liberador e influyente para generaciones posteriores, pero también para artistas contemporáneos como Robert Rauschenberg, Jasper Johns y Merce Cunningham. A través de su obra y su enseñanza, la influencia de Cage se extendió entre una gran variedad de artistas que llegaron a estar vinculados a movimientos tales como el neodadaísmo, los *happenings*, el Fluxus, el *arte povera*, y entre una generación entera de compositores de música nueva que emergió a finales de los años sesenta y principios de los setenta (McEvelley, 2007, p. 158). Analizaremos más adelante cómo fue esta influencia.

Black Mountain College fue un lugar clave para el desarrollo del arte de acción por los artistas que convergieron allí desde diferentes países y sus innovadores modos de concebir el arte. Creado 1933 en Carolina del Norte por treinta y dos estudiantes y miembros de la facultad, el lugar en poco tiempo consiguió atraer a diversos artistas, bailarines, dramaturgos, etc. Su primer director, John Price, invitó a Josef y Anni Albers, quienes habían enseñado en la escuela de la Bauhaus hasta que los nazis la cerraran, para que desarrollaran la programación de la escuela. Albers enseguida trasladó al Black Mountain College la filosofía que les había caracterizado en la Bauhaus: “el arte está interesado en el cómo y no el qué; no con el contenido literal,

sino con la performance del contenido factual. La performance –cómo se hace–, es el contenido del arte” (Goldberg, 1996, p. 121).

Se crearon grupos de trabajo compuestos por estudiantes de diversas disciplinas en los que, según RoseLee Goldberg, abordaban los conceptos y fenómenos imperantes desde diferentes puntos de vista y creaban representaciones teatrales que los expresaban. Mientras el Black Mountain College aumentaba su reputación, el entonces joven músico John Cage y el bailarín Merce Cunningham comenzaban a asentar sus ideas en pequeños circuitos de Nueva York. En los años 40 los estudios en filosofía oriental influyeron fuertemente a Cage en su relación con la música tradicional de Occidente. En aquella época empezó a incorporar el azar y, más adelante, la indeterminación al proceso de creación, de composición. Así, en 1943 Cage fue invitado a dar un concierto en el Museum of Modern Art de Nueva York en el que, en palabras de Goldberg (1996, p. 123), se cerraban mandíbulas de golpe, se hacían tintinear cuencos de sopa de porcelana y se golpeaban cencerros, mientras que un público que era muy culto, según la revista *Life*, escuchaba atentamente sin parecer inmutarse por el ruidoso resultado.

En 1952, en el Black Mountain College, Cage presentó una obra que fue clave para el desarrollo del *happening* y el Fluxus. La pieza tenía como título *Theater Piece No. 1 (Pieza de teatro N°1)* (aunque cuando se presentó se llamaba simplemente, *Acto sin título*) y en ella involucró simultáneamente a David Tudor con el piano, Merce Cunningham con un baile improvisado, una exposición de la serie de “pinturas blancas” de Rauschenberg, la lectura de poesía de M.C. Richards, la proyección de diapositivas y películas y una conferencia del propio Cage. Sin protocolo ni organización previa, Cage asignó un tiempo a cada ejecutante. Esta legendaria *performance* no tuvo lugar en un escenario sino entre la audiencia, disolviendo de este modo la relación jerárquica entre los artistas y los miembros del público (Harris, 1987, pp. 228–229).

Imagen 1.5: Fotografía de *Theater Piece No. 1* de Cage, Tudor y Cunningham



Fuente: Medien Kunstnetz

El cultivo de una dimensión visual del trabajo auditivo y performativo, tan crucial en el caso de *Theater Piece No. 1*, se manifestó también en otros trabajos de Cage de principios de los años cincuenta (Schimmel, 2012, p. 32), concretamente en *Water Music (Música Acuática)* y *4'33''*, ambas de 1952. La primera consistía en una partitura realizada pegando 10 hojas para que la audiencia pudiera seguir la obra si lo deseaban en la que se plasmaba que un pianista debía verter agua en la ollas, insertar objetos y maderas entre las cuerdas del piano, soplar silbatos bajo el agua, usar una radio y una baraja para atraer la mirada de la audiencia. En la segunda obra, según David Ravill totalmente inspirada en las pinturas blancas de Rauschenberg (quien también fue alumno del Black Mountain College), el intérprete permanecía en completo silencio (Ravill, 1992, p. 160).

Según Paul Schimmel (Schimmel, 2012, p. 32) a través de estas y otras creaciones Cage pretendía:

1. Disolver la oposición entre artista y vida
2. Impugnar las relaciones jerárquicas entre compositores e intérpretes (escribiendo composiciones en las que este último no se limitara a ejecutar las instrucciones del primero, sino que tomara sus propias decisiones de composición mientras ejecutaba las piezas), así como entre ejecutantes y

miembros del público (permitiendo la participación de estos últimos en la *performance* de ciertas obras)

3. Dar una mayor importancia al proceso de creación que a la producción de objetos

Este legado tendría, como veremos más adelante, un efecto totalmente liberador en muchos de los artistas que cayeron bajo su influencia.

Aunque, como hemos visto, la obra de los cuatro artistas aquí presentados es dispar, en ciertos aspectos los cuatro comparten la inserción de la acción en el proceso de creación erigiendo una ruptura con la tradición artística heredada. Algunos se valen del deseo de perturbar y perforar la superficie pictórica, para cuestionar así la autoridad del cuadro, otros, de la introducción de la casualidad, el azar y el inconsciente en la actividad creativa. Ello fue crucial para el desarrollo de los posteriores movimientos artísticos, pero, como veremos en el análisis de obras concretas, fue fundamental para el nacimiento de la *performance* a finales de los años 50.

1.3. Surgimiento de la escena neoyorkina

Como hemos señalado anteriormente, la oposición al expresionismo abstracto no tardó en aparecer en el seno de la misma ciudad en la que se había forjado (Martínez Muñoz, 2001, p. 42). Levantó reacciones entre las cuales surgieron movimientos tan determinantes como el arte conceptual y el accionismo vienés. Muchos artistas sintieron que no podían aceptar el contenido apolítico del expresionismo abstracto; llegó a considerarse socialmente irresponsable para los artistas pintar en estudios apartados cuando estaban en juego tantos problemas políticos reales (Goldberg, 1996, p. 144). Este estado de ánimo políticamente consciente alentó las manifestaciones y gestos al estilo dadá como un medio de atacar los valores del arte establecido (Goldberg, 1996, p. 144). Frente a unas imágenes que eran necesariamente herméticas para el ciudadano común (propias del expresionismo abstracto), una nueva generación de artistas propuso un arte vinculado con la realidad inmediata, que fuera el producto de una mirada hacia la vida cotidiana y no del ensimismamiento del yo interior (Martínez Muñoz, 2001, p. 42). A partir de este nuevo contexto estudiaremos artistas que desarrollarán la acción no desde la música o desde la pintura, sino como un lenguaje nuevo.

Las primeras manifestaciones a finales de los años cincuenta las constituyeron movimientos que pueden denominarse “neodadaístas”, fueron incitadas e inspiradas en gran parte por las composiciones musicales experimentales y las conferencias del compositor John Cage. Entre estas actividades neodadaístas estaban los *happenings*, que estudiaremos a continuación, de Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Whitman y Jim Dine, y las pinturas combinadas de Robert Rauschenberg (Morgan, 2003, p. 11). Del mismo modo que la música experimental de Cage influyó en el desarrollo del arte de los años 50, la danza contemporánea tuvo un efecto muy importante en el vocabulario reductor de la *performance* escultórica de los años sesenta (lugares como Judson Dance Theater y Living Theater fueron clave), así como en aspectos de la escultura minimalista (Morgan, 2003, p. 11). Además, hacia los 60, ya existía una réplica en Europa: el llamado Nuevo Realismo. Aunque no conectó directamente con el Nuevo Realismo, Piero Manzoni (1933-1963) estuvo muy cerca de dicho movimiento, sobre todo de la obra de Yves Klein (1928-1962). El gran hallazgo de Manzoni fue el desarrollo del movimiento de *arte povera* en Italia. Paralelamente, también en Europa, tuvo lugar el accionismo vienés, que surgió como los anteriores movimientos en reacción al expresionismo abstracto, pero a la vez con una postura distante muy marcada sobre su independencia respecto al *happening* y Fluxus que se estaban dando en Nueva York. A continuación veremos el desarrollo de las diversas reacciones mediante obras, artistas y momentos clave para la comprensión de la evolución de la *performance*.

1.3.1. La cantera de la Nueva Escuela de Investigación Social

La pieza *Theater Piece No. 1 (Pieza de teatro N°1)* (1952) tuvo una importante repercusión más allá de la remota localización del Black Mountain College. Enseguida se convirtió en un tema de estudio de Cage y de los alumnos que seguían su curso sobre composición de música experimental en la Nueva Escuela de Investigación Social de Nueva York: Allan Kaprow, Dick Higgins, George Segal, Jim Dine, Red Grooms, George Brecht, Robert Whitman, Claes Oldenburg, entre tantos (Goldberg, 1996, p. 127). Los cursos comenzaron en 1958. Anteriormente, cada uno por sus vías ya había absorbido en su obra nociones similares de Dadá y de los surrealistas sobre acciones de azar y no intencionales en su obra. El arte de acción fue, así, el paso lógico en el desarrollo de su creación (Goldberg, 1996, p. 128). Oldenburg (n.1929) comenzó a realizar acciones en las que reflejaba los objetos esculturales y las pinturas

que hacía, lo que proporcionaba una manera de transformar estos objetos inanimados en objetos en movimiento. Para Dine (n.1935), sus acciones se convirtieron en una extensión de la vida cotidiana más que de sus pinturas; es más, las acciones trataban “de lo que estaba pintando” (Goldberg, 1996, p. 128). Red Grooms (1937) se inspiró en el circo y en las galerías de atracciones, y Robert Whitman (1935), a pesar de sus orígenes pictóricos, consideraba sus *performances* esenciales actos teatrales. “Lleva tiempo” escribió Whitman; y para él el tiempo era un material como la pintura o el yeso (Goldberg, 1996, p. 128). Como vemos, esta década de los 50 se caracterizó por introducir la acción en la producción de arte, hecho que ofreció un paradigma alternativo para la práctica artística al presentar al ser humano como la materialización de la brecha, el punto *contiguo* entre el arte y la vida (Stiles, 2012, pp. 44–45).

En 1959, en la Reuben Gallery de Nueva York, el alumno de Cage Allan Kaprow (1927-2006) realizó su primer *happening*, *18 Happenings in 6 parts (18 Happenings en 6 partes)*. Presentados originalmente en espacios limitados y para públicos no muy extensos (excepto cuando eran llevados a cabo en exteriores), los *happenings* eran *performances* que diferían de las producciones teatrales tradicionales porque no seguían una narrativa convencional, en general solicitaban la participación del público y eran caracterizados por una fuerte dimensión visual (Schimmel, 2012, p. 124).

Para aquel primer *happening* el artista imprimió invitaciones en las que decía: “usted se convertirá en una parte de los *happening*; usted los experimentará simultáneamente” (Goldberg, 1996, p. 128). La *performance* fue ensayada por los intérpretes durante las dos semanas anteriores. Cada secuencia de la *performance* estaba cuidadosamente calculada. Situado en la segunda planta de la galería, el espacio se había dividido en tres partes separadas por paneles de plástico. En ellas se encontraban sillas orientadas en diferentes direcciones, luces de colores y espejos de cuerpo entero. Se repartían unas instrucciones a los espectadores que tenían que seguir con cuidado y cuando sonara la campana tenían que cambiar de habitación:

La *performance* está dividida en tres partes (...) cada parte contiene tres *happenings* que ocurren al mismo tiempo. El principio y el final de cada uno serán señalados por una campana. Al final de la *performance* se escucharán dos campanadas (...) no habrá aplausos después de cada parte, pero está bien aplaudir después de la sexta parte, si así lo desea (Henri, 1974, pp. 90–91).

Imagen 1.6: Fotografía de *18 Happenings in 6 parts* de Kaprow



Fuente: Medien Kunstnetz

En ciertos momentos, los intérpretes leían fragmentos como “*se dice que el tiempo es esencia... nosotros hemos conocido el tiempo... espiritualmente*” (Goldberg, 1996, p. 130). Paralelamente, ciertos músicos tocaban el violín, el ukelele y la flauta y otros artistas pintaban sobre un lienzo colgado de la pared. Kaprow advirtió que “las acciones no significarán cosa alguna claramente formulable por lo que al artista se refiere”. Al mismo modo que el término *happening* tampoco significaba nada más allá de “algo espontáneo, algo que simplemente sucede que sucede” (Goldberg, 1996, p. 130). Ningún artista de Nueva York o de ninguna otra parte había definido el contexto de la *performance* en su obra en un grado tan extremo.

A raíz de esta *performance*, la prensa del momento aplicó el término *happening* a todas las obras en vivo que estaban realizándose entonces en Nueva York. A pesar de todo, tal era el desacuerdo entre los artistas en relación al término que nunca se creó ningún manifiesto conjunto ni se creó un grupo propio (Goldberg, 1996, p. 132). Pero, les gustara o no, el término perduró.

A finales de febrero de 1960, Jim Dine (n.1935) realizó la *performance The Smiling Workman (El trabajador sonriente)* (1960) en la Judson Gallery (donde Dine estrechó lazos con Kaprow). La acción fue realizada exclusivamente por el propio artista, característica que luego definiría a las generaciones de *performance* de los 70 y 80 (Carlson, 1996, p. 96). El artista, con la cara pintada de rojo y vestido con una

camisa que le llegaba al suelo, se situó detrás de una mesa con cubos de pintura. Detrás de él había una amplia hoja de papel a modo de lienzo. Aquí garabateó: “Me encanta lo que estoy haciendo” (Ruzicka, 1991, p. 99). Acto seguido, se bebió un cubo de pintura roja, que en realidad era zumo de tomate, volcó otros dos cubos en la cabeza y al finalizar atravesó el lienzo, lo que sin duda se puede entender como un homenaje a la obra *Sakuhin (Tsuka) (Rotura a través del papel)* de Murakami (Schimmel, 2012, p. 136). Como bien afirma Schimmel a continuación, con esta *performance* y al saltar literalmente contra la pintura, Dine parodió las acciones de la Escuela de Nueva York (principalmente Pollock) y, al mismo tiempo, anticipó el uso liberal y dramático de la práctica de *performance*, así como el consumo de pintura por parte de los accionistas vieneses y artistas como Paul McCarthy y Christian Boltansky.

Imagen 1.7: Fotografía de *The Smiling Workman* de Dine



Fuente: Walker Art

En febrero y marzo de 1960, Dine y Claes Oldenburg presentaron el entorno (o contexto) de *performance The House (La casa)*, en el marco de la exposición “Ray Gun Show”, en la Judson Gallery (Ruzicka, 1991, p. 98). Para la exposición, el espacio fue transformado en un ambiente tridimensional completamente lleno de todo tipo de objetos, muebles, desperdicios pintados, alfombras y papel. De hecho, *Bedspring (Somier)*, hecha originalmente para *The House*, es una de las (numerosas) esculturas que han sobrevivido. Actualmente es parte de la colección del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.¹²

¹² (Guggenheim Museum, n.d.-a)

Para esta intervención en la galería, Oldenburg creó *The Street*, un desigual *tableau vivant* con figuras de cartón y un automóvil sobre la vida en los barrios bajos del Lower East Side de Nueva York (Platzker, 1997, p. 12). Simultáneamente al “show”, Oldenburg creó una serie de *performances* llamadas “Ray Gun Spex”, en las que le acompañarían Dine, Higgins, Kaprow y Whitman. Para ello creó una moneda que permitía a los visitantes comprar objetos que el propio artista junto con Dine habían recogido de las calles de Nueva York (Platzker, 1997, p. 13). Un año después, Oldenburg creó una pieza muy ligada a esta acción y que resultó clave para el desarrollo del concepto de objeto en el arte. Fue presentada en una tienda en el 107 East Second Street. La tienda estaba bajo el amparo de la empresa Ray Gun Manufacturing Co., la cual tenía su propia papelería como libro de cuentas, tarjetas de presentación y una estrategia de publicidad modesta, más que nada el boca a boca (Platzker, 1997, p. 20). Contaba también con un texto descriptivo titulado *The Store Described & Budget for the Store* (Descripción de la tienda y presupuesto para la tienda) que decía:

En la mitad del frente de la tienda, es mi intención crear el ambiente de una tienda, pintando y colocando objetos según el espíritu y el estilo de las mercancías populares, como las que pueden verse en tiendas y vitrinas de la ciudad (Claes Oldenburg, 1995b, p. 104).

En el inventario *Store days* se detalla que el objeto más caro era el *Bride Mannikin* (*Maniquí de novia*) de \$899,95 y el más barato *Cube Pastrie* (*Cubo de repostería*) de \$24,98. Con un control estricto del suministro y la demanda, el artista realizaría de nuevo los objetos solo después de hacer la venta, habiendo llegado previamente a un acuerdo con la Green Gallery. En su combinación de estudio-galería y artista-empresario, Oldenburg socavó los procesos de “museización” y de “coleccionismo” que amenazaban la pureza creativa de su obra (Schimmel, 2012, p. 142). Como bien afirma Schimmel, *The Store* (1961) fue un astuto proyecto conceptual que demostró la extensión a la que llegaba el objeto de arte como producto de consumo en una sociedad capitalista.

Imagen 1.8: Fotografía de la instalación *The Store* de Oldenburg



Fuente: MoMA

Con posterioridad al cierre de *The Store*, el artista realizó una serie de diez *happenings* bajo el título *Ray Gun Theater*. Al hilo de ellos, escribió un texto en el que planteaba cuestiones sobre la relación del objeto residual y la situación en la que se creó:

Objetos de amor. Objetos de respeto. Objetividad, gran estado de sentimiento. Los objetos residuales son creados en el curso de la realización de la performance y durante las performances repetidos. La performance es lo principal, pero cuando ha terminado, hay varias piezas subordinadas que pueden ser aisladas, recuerdos u objetos residuales. Para recoger después de un performance, tener mucho cuidado en cuanto a lo que se descarta y lo que sobrevive por sí mismo. Estudio lento y respeto por las cosas pequeñas (Claes Oldenburg, 1995a, p. 104).

Dicho texto se anexó a una lista de objetos residuales del inventario *Store Days*. Puede concluirse que lo que empezó como algo anecdótico con la impresión de dinero para comprar objetos encontrados en las calles de la ciudad, se había convertido en un *tableau vivant* que inspiró una emotiva meditación acerca del cambiante estado del objeto (Schimmel, 2012, p. 146).

Tanto Dine como Oldenburg pronto dejarían estas galerías de la escena alternativa en el centro de la ciudad (Reuben Gallery y Martha Jackson Gallery) para conectarse con el bastión mismo de la Escuela de Nueva York, la Sidney Janis Gallery

(Schimmel, 2012, p. 128). Esta nueva etapa en su trayectoria ya no resulta tan relevante para la tesis.

Paralelamente, en Nueva York, se estaban desarrollando otros movimientos también basados en la acción. Artistas como Yoko Ono, George Maciunas, La Monte Young y Dick Higgins estaban realizando sus acciones en la A/G Gallery, el Epitome Café o en el Café A Gogo. Dichos artistas poco después pasarían a denominarse Fluxus, término que en 1961 el propio George Maciunas usó de título para una exposición colectiva (Sichel & Frank, 2002, p. 25). Este movimiento artístico, que también causó una gran influencia de la obra de Cage, lo estudiaremos más adelante en este capítulo.

1.3.2. Influencia de la danza: *performance* escultórica de los años 60

La influencia de los bailarines en Nueva York desde comienzos de la década de 1960 como veremos fue esencial para los estilos que se estaban desarrollando y el intercambio de ideas y sensibilidades entre artistas procedentes de todas las disciplinas que caracterizaba a la mayor parte del trabajo de *performance* de este periodo (Goldberg, 1996, p. 138). Varios de ellos, como Simone Forti (n.1935), Yvonne Rainer (n.1934) o Trisha Brown (n.1936), habían comenzado en un contexto de danza tradicional, pero tras haber trabajado con Cage y Cunningham, enseguida encontraron en el mundo del arte un público más entusiasta y comprensivo (Goldberg, 1996, p. 138).

Simone Forti y Yvonne Rainer llegaban a Nueva York desde California donde habían estado trabajando con la innovadora Ann Halprin.¹³ Es importante detallar que paralelamente a la obra de Cage, en la otra costa de Estados Unidos, algo similar estaba sucediendo en la San Francisco Dancer's Workshop Company creada por Ann Halprin en 1955 (Burt, 2006, p. 14). Halprin enseguida se interesó por las *performances* basadas en actividades diarias de las bailarinas Loie Fuller e Isadora Duncan. Su uso de actos como andar, comer, bañarse, es decir, movimientos orientados hacia las tareas, tenían gran afinidad con el uso de sonidos naturales y artificiales en la música de Cage. Ambos compartían el interés por la improvisación y

¹³ Años más tarde, concretamente en 1974, Forti y Rainer fundarían el grupo Grand Union del que también formaría parte el bailarín, coreógrafo y cofundador del Judson Memorial Church Steve Paxton.

la libre asociación como una manera de romper con las estrategias organizacionales de convención artística (Carlson, 1996, pp. 94–95). Halprin colaboró durante mucho tiempo con el artista y compositor proto-Fluxus La Monte Young, considerado generalmente como el primer compositor minimalista (Iza & Sharp, 2015, p. 121).

La exploración del material y el azar, por parte de Cage, que regía las acciones de *happening* y Fluxus, fue también para estos bailarines una fuente de inspiración. Compartían el interés en unificar la actividad artística con la vida cotidiana y la subsiguiente incorporación de las acciones y los objetos cotidianos como material de la *performance* (Goldberg, 1996, p. 138). Su introducción de posibilidades de movimiento y danza completamente diferentes añadió, a su vez, una dimensión radical a las *performances* por parte de los artistas, que los llevó mucho más allá de sus iniciales *environments* y *tableau vivant* casi teatrales, como de Oldenburg y Dine (Goldberg, 1996, p. 138).

Un claro ejemplo de ello es la obra del artista Robert Morris (n.1931), cuya formación fue la de un pintor expresionista abstracto de tercera generación. Pero enseguida su camino se cruzó con el de la bailarina y coreógrafa Simone Forti, con quien formaría un grupo de danza y teatro en la ciudad de San Francisco en 1957. El uso espontáneo de accesorios por parte de Forti y sus reglas de juego para estructurar el movimiento desempeñaron un papel significativo en el desarrollo de las primeras *performances* escultóricas que creó Morris después de mudarse a Nueva York (Bryan-Wilson, 2013, p. 7).

Morris enseguida se interesó por la Judson Dance Theater,¹⁴ centrada en la escala del cuerpo humano, compañía con la que colaboró en varias ocasiones. Las obras que desarrolló en 1961, *Column (Columna)* y *Untitled (Standing Box)* [*Sin título (Caja para estar de pie)*] fueron clave para la influencia que se dio de las teorías de danza de vanguardia a la *performance* escultórica orientada al cuerpo. Concretamente, *Column (Columna)* fue su primera *performance* escultórica, usando una columna

¹⁴ En el verano de 1962, un grupo de jóvenes coreógrafos decidió presentar un serie de trabajo, realizados originalmente para las clases de Robert Dunn (compañero de Cage en el Nueva Escuela), en el estudio de Merce Cunningham de 1960 a 1962. Era un grupo de coreógrafos multidisciplinar, bailarines, artistas visuales y músicos. En la búsqueda de un lugar para mostrar adecuadamente los trabajos experimentales que creaban, encontraron una respuesta de bienvenida en la Judson Memorial Church, una congregación protestante liberal. Lugar que ya estaba tomado por los *happenings*, además de por las proyecciones de películas en Judson Poets' Theater, y exposiciones de pop art en Judson Gallery. Judson Church enseguida se convertiría en el lugar de *avant-garde* de danza de la ciudad. Para más detalle ver: Sally Banes, *Democracy's body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham, Duke University Press, 1993, p.6.

basada en la escala de su propio cuerpo, Morris se mantuvo de pie dentro de la estructura, en silencio, durante tres minutos y medio, y después se dejó caer hacia delante (Krauss & Krens, 1994, p. 90).

La obra *Untitled (Standing Box)* [*Sin título (Caja para estar de pie)*] consistía en una caja de madera hecha al tamaño de su cuerpo que el propio Morris definía así:

En esta pieza el cuerpo no es el objeto representado, sino la propia medida desde la que se interacciona y comprende el entorno, de manera que la obra nace como huella de la presencia del autor, de sus dimensiones, y se configura como un objeto de apariencia minimalista pero de connotaciones procesuales y escenográficas (Aparicio, n.d.).

El cuerpo era representado a través de la geometría de la caja; la figura estaba implícita por medio de su ausencia. La escultura, la instalación y la *performance* –así como su documentación a través de la fotografía, el cine y el vídeo– fueron partes esenciales de la obra de Bruce Nauman (n.1941) desde que se graduó en 1966. Ya en aquella época se interesó por la naturaleza engañosa de la documentación: prueba de ello es su obra *Light Trap for Henry Moore (Trampa ligera para Henry Moore)* (1967), en la que realizaba unos movimientos circulares con una linterna que en el efecto de un vídeo formaban figuras (Peabody, 2011, p. 62). Al respecto comentó lo siguiente en una entrevista en la revista *Art News*: “Supongo que la película se convierte en un registro de lo que ocurrió. Probablemente también porque tiendes a creer que lo que ves en una película es de verdad real: crees en una película o en una fotografía más que en una pintura” (Raffaele & Baker, 1967, p. 40).

Al igual que Morris, Nauman también estuvo muy cerca de las teorías de danza de vanguardia a través de la bailarina y coreógrafa Meredith Monk (1942). En la entrevista que le realizó Lorraine Sciara en el Pomona College (California) en enero del 72 Nauman hacía la siguiente descripción:

Las primeras cosas de *performance* que fueron filmadas eran cosas como de te sientas en el estudio y ahora qué haces. Bueno, resultó que caminaba mucho de un lado a otro del estudio (...) Ésa era una actividad que yo hacía, así que la filmé, sólo eso, caminar de un lado a otro. Así que hacía cosas simples como ésa (...) Sabía de algunas de las cosas que habían hecho [Merce] Cunningham y algunos otros bailarines, que tomaban cualquier movimiento sencillo y lo convertían en baile, simplemente presentándolo como danza (...) Pero bueno, el asunto fue que

hablar con Meredith ayudó, porque ella es bailarina y pensaba en las cosas de ese modo (Nauman, 1994, p. 73).

Para Nauman, la repetición de acciones sencillas como éstas tenía el potencial de forzar al espectador a entrar en ese ciclo. Evitando la narrativa, optó por una forma de repetición que podía agotar cruelmente al espectador, pues se formaba una tensión que no se resolvía jamás (Schimmel, 2012, p. 195). Este es el caso de la vídeo-instalación *Anthro-Socio*, presentada en el MoMA y en la IX Documenta de Kassel de 1992 (*Documenta IX*, 1992, p. 396).

En tanto que los primeros vídeos se centraban en eventos habituales u ordinarios, los que hizo después de 1967 tenían tintes de pruebas extensas, desafíos y experimentos incómodos. Por ejemplo, dentro de su propio vídeo *Walk with Contrapposto (Caminata con contrapposto)* de 1968, Nauman creó la *Performance Corridor (Pasillo de performance)* (1970) que suponía un claro ejemplo de las situaciones que creaba para que el público participara de la manera que él quisiera. La estructura de la *performance* estaba compuesta por dos paredes, una frente a la otra, de 51 x 244 x 610 cm, a la que a los visitantes se les permitía entrar produciendo en ellos un sentimiento de malestar que se produce por estar en un espacio demasiado comprimido y largo. En la misma entrevista realizada por Sciarra declaraba: “Alguien más experimentaría lo mismo, en lugar de sólo mirarme mientras yo tenía esa experiencia. Esa pieza es importante porque me dio la idea de que es posible hacer un pieza de participación sin que los participantes puedan alterar tu trabajo”. De esta manera Nauman se alejaba completamente de la libertad que se le había venido dando al público durante el desarrollo de las *performances* en la década de los 50 y principios de los 60. Nauman creó “una forma de limitar la situación de modo que los demás participen, pero que solo puedan hacer lo que yo quiero que hagan. Desconfío de la participación del público. Es por eso que trato de limitar las obras tanto como puedo” (Sharp, 1970, p. 26).

Imagen 1.9: Fotografía de la instalación de *Corridor* de Nauman



Fuente: Medien Kunstnetz

Esta influencia de la danza se mantuvo latente en las *performances* realizadas en década posteriores. Con renovado interés por los cuerpos altamente entrenados, los trajes cuidados, la iluminación y los telones de fondo, además de una narración, los nuevos coreógrafos tomaron lo que habían aprendido de las generaciones anteriores y los combinaron con tendencias propias de la época. Concretamente, de la época de los 70 conservaron la práctica de trabajar estrechamente con artistas y músicos (Goldberg, 1996, p. 202), lo que en los 80 conllevó a tener decorados pintados por artistas de la generación de los medios de comunicación y música proveniente del punki y pop. Encontramos un claro ejemplo de ello en la obra de la artista Karole Armitage (1954) que fue parte de Merce Cunningham Dance entre 1976-1981. A comienzos de su carrera colaboró estrechamente con el músico y coreógrafo Rhys Chatham, en obras como *Drastic classicism* (*Clasicismo drástico*) (1981) y más adelante con Joseph Lennon para *The Watteau Duets* (*Los duetos de Watteau*) (1985), hasta que en 1983 creó su propia compañía Armitage Ballet en donde a veces ella misma realizaba las obras pero habitualmente contrataba a bailarines de ballets para que las realizaran. En esta última época ha colaborado con Jeff Koons y Christian Lacroix (Bremser & Sanders, 2011, pp. 36–38). De la misma manera, Molissa Fenley (1954), que heredó la forma ritualizada de Meredith Monk y Simone Forti, también

trabajó con Cunningham Studio para la obra *Planets (Planetas)* (1983) entre tantas otras (Barnes, 1994, pp. 259–268).

1.4. Primeras manifestaciones en Europa

En Europa paralelamente se desarrolló la *performance* de manera algo más focalizada por territorios principalmente en Francia, donde surgió el Nuevo Realismo que tuvo como gran exponente al artista Yves Klein, y en Italia, donde las obras de artistas como Piero Manzoni y Michelangelo Pistoletto enmarcadas dentro del *arte povera* fueron clave en el desarrollo del concepto de la *performance*.

1.4.1. Nuevo realismo

El artista francés George Mathieu realizó su primera pintura *performance*, *La Bataille de Bouviness (La batalla de Bouvines)* (1954) situando el lienzo en el suelo. Vestido de forma teatral y luciendo ropa de trabajo de artista, con un gorro de estilo militar y tiras de tela atadas alrededor de los pantalones para que no interfirieran, Mathieu, consciente de los medios de comunicación masiva, creó un expresivo friso monumental sobre esta batalla menor de la historia de Europa. El artista montó una lección de historia en la que el lienzo fue usado como pizarrón, una generación antes de las investigaciones más sombrías y con responsabilidad social de Beuys (que veremos más adelante).

La obra de Mathieu resulta significativa aquí por la gran experiencia en el arte de la promoción que tenía el artista. En 1947 se convirtió en director del departamento de relaciones públicas de United States Lines ubicado en París. Pero más revelador aún, había promovido a uno de los artistas más interesados en la publicidad y más teatrales del siglo XX: Salvador Dalí (Schimmel, 2012, p. 58). Por ello, como afirma Schimmel, era natural que el propio Mathieu gravitara hacia las pinturas de *performance* ampliamente documentadas en fotografía y películas. Sus excesivas *performances*, que incluyeron acciones para *Life* y otros medios impresos de circulación masiva, han llegado a opacar la importante contribución que hizo Mathieu. Aunque siempre el artista se ha concentrado más que nada en los atributos formales de su trabajo, fue el precursor de la estética de la promoción personal de artistas tales como Andy Warhol, Jeff Koons y del creador más famoso del Nuevo realismo Yves

Klein (Schimmel, 2012, p. 59). Aunque el Nuevo realismo reaccionó en contra de la tradición del *art informel*, personificada por Mathieu, reveló una continuidad por la importancia que le dieron al acto, tanto en la producción de objetos para exposición como en la ejecución de sus acciones de *performance*, así como por su sofisticado uso de los medios de comunicación masiva (Schimmel, 2012, p. 59).

Yves Klein, nacido en Niza (1928-1962), estuvo durante toda su vida decidido a encontrar un recipiente para un espacio pictórico “espiritual”, y esto fue lo que le condujo con el tiempo a las acciones en vivo (Goldberg, 1996, p. 144). Para el artista, la pintura era “como la ventana de una prisión, donde las líneas, los contornos, las formas y la composición están determinados por los barrotes” (Goldberg, 1996, p. 144). Una de las maneras que tuvo de huir de ello fue mediante la obra que desarrollo durante la década de los 60, las *antropometrías*. Pero antes de entrar en el detalle de la obra, es importante hacer una aclaración de las influencias que experimentó.

Klein viajó a Japón a finales del 1952. En aquel momento, el grupo Gutai estaba todavía sin crear, eso sería poco después en el 54. Aunque en esa época, los artista Gutai (sus mayores representantes: Jirō Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto, Saburō Murakami, Katsuō Shiraga, Seichi Sato, Akira Ganayama y Atsuko Tanaka) ya contaban con cierto reconocimiento. Aun así, Klein estaba más dispuesto a reconocer la experiencia de Hiroshima como inspiración artística que las influencia del pintor y publicista francés George Mathieu (1921-2012) y de los artistas de Gutai (Ming, 2010, p. 128). Pero lo cierto que es que a finales de los 50, Klein tenía sin duda conocimiento de la variedad de los experimentos realizados por los artistas Gutai; además, como eran anteriores a su propio trabajo, resultaba imposible que lo hubieran imitado (Ming, 2010, p. 129). Y cinco años antes de realizar las *antropometrías*, los artistas de Gutai ya habían realizado obras como *Making a Work with One's Body* (*Haciendo una obra con el propio cuerpo*) y *Doru ni idomu* (*Desafiando el lodo*) (1955) de Kazuō Shiraga, en las que utilizaban el cuerpo a modo de pincel. A pesar de las evidencias, Klein nunca admitió la relación (ver Stich, 1994, p. 188).

Las *antropometrías* eran piezas que Klein creaba usando el cuerpo de mujeres modelos a modo de pincel¹⁵ y el denominado azul Klein IKB (International Klein Blue). De estas obras, caracterizadas por la importancia de la acción en el proceso de

¹⁵ Para más detalle ver Crosby, E., “Painting on, or as, Film Yves Klein’s *Suaire de Mondo Cane*”, en *On Performativity*, 1-13, 2014.

producción, parece pertinente destacar dos aspectos: el primero, el hecho de que por primera vez (o una de las primeras) el artista ejerciera de director delegando totalmente la realización de la *performance*, en este caso en modelos (Jackson, 2010, p. 7). Él, a modo de director de orquesta, dirigía a los músicos que tocaban la pieza llamada *Symphonie monotone* compuesta por un ciclo de una sola nota musical y los siguientes 20 minutos en silencio. Y segundo, en contraste con el proceso de creación pictórica de Pollock, Klein realizaba la acción delante del público, aunque las acciones eran previamente ensayadas con detenimiento (Jackson, 2010, p. 7).

La habilidad de Klein para idear y controlar acciones aparentemente espontáneas fue ejemplificada de forma dramática por la fotografía *Leap into the Void* (*Salto al vacío*) de octubre de 1960. Esta obra la analizaremos con detalle en el capítulo 4.

1.4.2. Reacción al pop art y minimalismo: *arte povera*

Paralelamente en Italia, a finales de los 60, el artista Piero Manzoni (1933-1963) estaba desarrollando su obra en un línea muy similar a la del Nuevo Realismo dentro del creciente movimiento *arte povera*. Uno de los aspectos más destacados del movimiento era su lucha contra la definición del arte como algo limitado y valioso (Guasch, 2000, p. 125). Nace con la voluntad de rechazar los iconos de los *mass media* y las imágenes reductivistas e industriales del pop art y del minimalismo (Celant, 1989, p. 24). El *arte povera* reivindica la activación de los materiales ante la pasividad que la cotidianidad les otorga valorando su fluidez, su elasticidad, su conductibilidad, su maleabilidad, en una palabra, su capacidad azarosa e indeterminada de transformación (Guasch, 2000, p. 126).

Tanto Klein como Manzoni consideraban que era esencial revelar el proceso del arte, desmitificar la sensibilidad pictórica e impedir que su arte se convirtiera en reliquias en galerías o museos (Goldberg, 1996, p. 147). Pero al contrario que Klein, que estaba invadido por una necesidad de búsqueda espiritual, Manzoni, centraba más su obra en la realidad cotidiana de su propio cuerpo. Buen ejemplo de ello es la pieza *Sculture viventi* (*Escultura viva*) (1961), en la que el artista firmaba directamente en alguna parte del cuerpo de ciertas personas que se pondrían a la venta acompañado de un certificado de autenticidad que decía: “Con la presente certifico que X ha sido firmado por mi mano y, por lo tanto, a partir de este momento, es considerado una auténtica y verdadera obra de arte” (Goldberg, 1996, p. 148). Dicho

certificado estaba estampado con diferentes colores dependiendo de la zona de obra de arte asignada; podía ser rojo, indicativo de que la persona era una obra de arte y que seguiría así hasta su muerte; malva, era igual que rojo pero con la diferencia de que el cuerpo había pagado por ello; amarillo, solo se consideraba obra de arte la parte del cuerpo firmada; verde, imponía una limitación sobre la actitud implicada.

Imagen 1.10: Fotografías de *Sculture viventi* de Manzoni



Fuente: Art Breath

Mediante la obra *Base Magica (Base Mágica)* (1961), presentada en la Galería Tartaruga de Roma, Manzoni incorporó también los cuerpos de sus espectadores en arte. Creó un sencillo pedestal, sobre el cual se fijaron dos impresiones de pies realizadas en fieltro, que permitía, que por invitación del artista, el público fuera transformado en obras de arte (Schimmel, 2012, p. 96). Para ello Manzoni, después de que el público pasara por el pedestal, firmaba su cuerpo y les entregaba un certificado de autenticidad. Mediante esta obra el artista irónicamente provoca visualizar los aspectos transformadores del arte (Schimmel, 2012, p. 98). El pedestal ha sido recientemente expuesto la exposición *The Talent Show* (2010) en el Walker Art Center en Minneapolis.¹⁶

¹⁶ (Walker Art, n.d.)

Otro interesante representante del *arte povera* es el artista Michelangelo Pistoletto (n.1933). En 1966 creó una enorme esfera con papel de periódico. Se subió a un automóvil y condujo por la ciudad con su esfera, que finalmente se convertiría en un accesorio para acciones que llevaría a cabo después (Schimmel, 2012, p. 104). Esta *performance* la realizaría después en múltiples ocasiones en las calles y espacios de exposición no tradicionales, como bares y restaurantes. Dicha escultura le permitió al artista intervenir sobre la interacción social. El hecho de que este globo aún exista en su forma original es un testimonio duradero de la importancia que tuvo para Pistoletto durante el periodo de sus *performances* públicas (Schimmel, 2012, pp. 104–105). La pieza, *Mappamondo (Globe) [Mapamundi (Globo)]* (1966–68) se ha expuesto una de las últimas veces, concretamente en 2010, en el Philadelphia Museum of Art.¹⁷

En el *arte povera*, la obra es un espacio para la experiencia; integra lo casual y el azar; se integra en lo ordinario, a la simplicidad cotidiana; se proyecta en la fugacidad del instante (Fajardo Fajardo, 2010, p. 292). Como hemos visto en la obra *Mappamondo (Globe)*, es tal la evaporación de la obra como objeto que el espectador solo puede quedarse con la experiencia de haber vivido un proceso fugaz. Como apunta Fajardo, aquí lo que perdura no es la obra en sí, sino la actitud frente a ella, la sensación producida en el espectador. Aunque como analizaremos más adelante, y aquí ya se adelanta con la exposición en el Philadelphia Museum of Art, los objetos residuales de una *performance* pueden ser, una vez agotado el tiempo de la *performance*, un dispositivo experiencial de la misma.

1.5. Fluxus: hacia una internacionalización

Mientras los *happenings* se desarrollaban como respuesta a la pintura de acción de segunda generación y solo tangencialmente como respuesta a Cage, el movimiento Fluxus se identificaba en mucha mayor medida con el compositor de vanguardia y con la composición moderna en general. Como veremos a lo largo del desarrollo de este apartado, Fluxus fue el primer movimiento artístico que provocó mediante festivales y eventos el encuentro entre artistas ubicados en la costa este estadounidense y ciertos países de Europa donde se estaba desarrollando el arte de acción. Por primera vez, artistas estadounidenses y europeos, principalmente, colaboraban de manera tan estrecha (Sichel & Frank, 2002, p. 55).

¹⁷ (Philadelphia Museum of Art, n.d.)

El experimentalismo de los trabajos relacionados con Fluxus está marcado por la simplicidad de los gestos cotidianos, presupone la no distinción entre arte y vida o forma y concepto. Por ello, nuevos conceptos surgen con nuevas formas sacadas de las cosas comunes: sillas, pañuelos de papel, sombreros, crema Nivea, instrumentos musicales o incluso aspiradoras (Interlenghi, 2002, p. 253). Fluxus reconfigura la utilización de la casualidad de John Cage; conceptos tales como el que el gesto mínimo conduce a mayor potencia de la acción, y el de que la ausencia rellena el espacio, se tornan demostrables con la destrucción de un violín o con la música que se produce con un chorro de agua (Interlenghi, 2002, p. 253).

Mientras en Estados Unidos Kaprow y compañía estaban realizando acciones de *happenings*, en Europa, concretamente en Alemania, fue Wolf Vostell (1932-1998) creador de esta nueva corriente del arte de acción, quien en plena etapa de formación en 1954 concibió su primer intento de *happening*, titulado *Skelett (Esqueleto)* (Agúndez García, 2002, p. 275). Consistía en una serie de 19 ideas/acciones de gran fuerza mental y visual a desarrollar en diversas zonas de Wuppertal y en las que se invitaba al público a modificar e intervenir conscientemente un espacio de la ciudad (Agúndez García, 2002, p. 275). Vostell demostró a lo largo de toda su obra una fascinación romántica por el poder de la tecnología y su concepción de la ciudad moderna como escenario. De hecho, las ambiciones de Vostell fueron mucho más operísticas que las del resto de los artistas Fluxus.

En 1959 Vostell se trasladó a Colonia con la extremeña Mercedes Guardado Olivenza. Allí se produjo el encuentro entre el artista alemán, interesado entonces por el material acústico, y el músico coreano Nam June Paik (1932-2006), que quería expresarse visualmente. En ese momento se empezaría a forjar el clima de lo que se acabaría denominando movimiento Fluxus (Agúndez García, 2002, p. 287). Poco después, en 1962, entró en contacto con ellos George Maciunas con quien enseguida empezarían a colaborar. Este mismo año, Maciunas organizó un festival en Wiesbaden, Alemania, “Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik” (Festival Internacional Fluxus de Música Novísima), para presentar el trabajo de ciertos artistas. La idea del festival era recaudar dinero para la publicación de una revista (Sichel & Frank, 2002). Esta fue la primera vez que los artistas estadounidenses participaron en conciertos en Europa. Durante un mes, cada fin de semana, se realizaron tres, cuatro o cinco *performances* y conciertos, entre los cuales interpretaron piezas de Brecht, Young, Higgins y Vostell entre otros (Agúndez García, 2002, p. 288).

Tras los conciertos de Wiesbaden, el grupo adquiere enorme proyección por ser, entre otras cosas, el primer movimiento de arte donde participan estrechamente artistas de diversos países. Se realizan inmediatamente festivales por toda Europa, entre los cuales organizan Vostell, Paik y Maciunas el “Festum Fluxorum Fluxus” en la Academia Estatal de Arte de Düsseldorf a invitación de Joseph Beuys (1921-1986) que, poco antes, había asumido allí la cátedra de escultura (Agúndez García, 2002, p. 291).

El encuentro que tuvo Beuys con Fluxus marcó los propios métodos de enseñanza del artista en la Academia Estatal. Allí había alentado a los estudiantes a usar cualquier material para su obra y realizó la mayor parte de sus clases en forma de diálogos con los estudiantes (Goldberg, 1996, p. 150). El caso es que el arte polémico y la actitud antiarte del artista pusieron nerviosas a las autoridades académicas y, finalmente, en 1972 terminaron despidiéndole.

En la primera exposición comercial que hizo el artista, en la Galerie Schmela de Düsseldorf en 1965, ya enseñó una relación poderosa y manipuladora con el espectador, lo que fue un cambio dramático frente a lo acostumbrado en la mayor parte de las *performances* de Fluxus (Schimmel, 2012, p. 174). Fue una condición que la galería permaneciera cerrada al público, de modo que la *performance* solo pudiera verse desde la puerta o el escaparate. Beuys limitó el acceso para asegurar que se desarrollara como una experiencia privada. Para difundir su trabajo a un público más amplio, el artista se valió de los medios de comunicación, concretamente de las fotografías de Ute Klophaus, cuya cámara se convirtió en el vehículo por medio del cual Beuys creó y perpetuó los mitos que envolvieron sus acciones (Schimmel, 2012, p. 174). Ese mismo año, realizó la famosa *performance* titulada *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (*Como explicarle imágenes a una liebre muerta*) (1965), para la que se cubrió de cabeza de miel y oro molido y se dirigió a una liebre muerta en silencio y moviendo los labios.

Imagen 1.11: Fotografía de *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* de Beuys



Fuente: Phaidon

Fue a finales de los sesenta cuando Beuys empezó a transformar los objetos vinculados con sus actividades de *performance* en esculturas que tendrían un significado propio como representaciones de las acciones para las que habían sido concebidas (Schimmel, 2012, p. 176). Para entonces, como detalla Schimmel, el artista había llenado un gran almacén con todo tipo de objetos, a los que empezó a dar forma de escultura colocándolos en cajas de exposición, de modo que podían ser exhibidos en museos y galerías y comprados por coleccionistas. Sin embargo, esta conversión de los residuos de las acciones en esculturas iba en contra de la mentalidad anti-objeto compartida por muchos artistas de Fluxus. De hecho, fue uno de los motivos de división en la generación de artistas que emergió a finales de los años sesenta y principios de los setenta (Schimmel, 2012, p. 178).

En 1974, en su segunda visita a la ciudad de Nueva York, Beuys creó la obra *Coyote: I like America and America likes me* (*Coyote: a mí me gusta América y a América le gusto yo*). En ella comparte un espacio vivo y reclama establecer un “diálogo” con un coyote. Llegó al aeropuerto envuelto en una tela de fieltro y en una ambulancia fue trasladado al espacio de la galería, René Block Gallery, donde estaría siete días encerrado junto a un coyote (Harrison & Wood, 1999, p. 224). Durante la exposición, el artista conversaba con el coyote a la vez que le prestaba objetos como

un bastón, guantes, una linterna o el periódico *Wall Street Journal* que le entregaban todos los días. Solo les separaba del público una cadena.

Coyote fue una acción “estadounidense” en términos de Beuys: el “complejo del coyote” que refleja la historia de persecución de los indios norteamericanos además de la relación completa entre Estados Unidos y Europa. Esta acción también reflejaba una persecución por la idea de libertad (Goldberg, 1996, p. 151). Para el artista esta transformación continuó siendo clave para sus acciones. Su idea de “escultura social”, que trataba en extensas discusiones con grandes reuniones de personas en varios contextos, era un medio principal para extender la definición de arte más allá de la actividad del especialista (Goldberg, 1996, p. 151). Mediante su hacer, Beuys, movilizaría la creatividad latente de cada individuo, lo que a la larga consideraba que moldearía la sociedad del futuro.

Cinco años después de la *performance* de Nueva York, el artista recuperó los objetos que había utilizado en la acción y organizó con ellos una nueva instalación titulada “News From the Coyote” (Novedades del coyote) en Berlín. Esta pieza ahora pertenece al Dia Art Foundation de Nueva York (Russel, 1986).

Los medios empleados por Beuys fueron excéntricos, pero en algunos aspectos ocupa un lugar dentro del linaje familiar del arte moderno: un lugar en el que no se considera misión del artista el funcionar políticamente en cualquier sentido material u organizativo para poder cambiar el mundo, sino intentarlo a través del ejemplo de su arte (Harrison & Wood, 1999, p. 224). Esto se puede apreciar claramente en la obra *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung (7000 robles- forestación ciudadana en vez de administración ciudadana)* que se presentó en 1982 en Documenta 7. Con la ayuda de voluntarios, Beuys plantó 7000 robles durante años por la ciudad de Kassel en Alemania, cada uno acompañado de una piedra de basalto. El primer árbol lo plantó el propio artista justo en frente del Fridericianum Museum, sede central de la Documenta. El último árbol que se plantó a siete metros de distancia del primero lo plantó en la Documenta 8 (1987) la mujer de Joseph Beuys, ya que el artista había muerto el 23 de enero 1986. Pero la coordinación para la realización de la obra comenzó antes: Beuys abrió una oficina en Kassel dirigida por él mismo y por miembros de la Free International University (FIU) que se encargaba de conseguir financiación y documentar el proceso. Parte importante de la financiación se consiguió de Dia Art Foundation de Nueva York, pero el proyecto estaba planeado para involucrar a la ciudadanía de Kassel (Mesch, 2013, p. 159). Para ello, promovió

que los ciudadanos individualmente pujaran por uno de los árboles y su piedra de basalto correspondiente. A cambio los coleccionistas recibirían un certificado y podrían elegir la piedra que acompañaría a su árbol. Además, Beuys tuvo que aportar dinero propio que conseguiría con la venta de algunas obras suyas y mediante la grabación de anuncios comerciales como uno del whisky Nikka para una televisión japonesa (Mesch, 2013, p. 159).

Ante tal producción no debemos olvidar cuál era el concepto base que promovía al artista: "Creo que el árbol es un elemento de regeneración que en sí mismo es un concepto de tiempo. El roble es una ejemplo perfecto de ello porque tiene un crecimiento muy lento con un corazón de madera muy sólido. Siempre ha sido una especie de escultura, un símbolo para este planeta" (traducción propia, Mesch, 2013, p. 160).¹⁸ Algo tan transcendental para él que consideró que era imprescindible que la humanidad tomara parte en su acción.

En el "Fluxus Internationale Festspiele" celebrado en Wiesbaden también participó el artista coreano Nam June Paik (1932-2006). Pero sería un año más tarde cuando presentó su proyecto más ambicioso en Alemania, "Exposition of Music Electronic Television" (1963) que se inauguró en la Galerie Parnass de Rolf Järling. El artista, que se había formado en música e historia del arte con una tesis sobre el compositor Arnold Schoenberg, llevó a un nuevo nivel de complejidad el invento del piano preparado de Cage, al presentar tres pianos preparados y 13 televisores preparados (Home, 2002, p. 122). En la pieza, dos de los objetos del hogar de la clase media más culturalmente venerados, fueron sometidos a actos destructivos para que no pudieran volver a funcionar. El único piano que sobrevivió, *Klavier Integral* (1958-1963) fue cubierto con un corpiño, un plumero, un candado, monedas y más objetos. Durante la inauguración, uno de los invitados, Joseph Beuys, rompió a hachazos uno de los pianos.

Al igual que Paik, Yoko Ono (n.1933) también hizo la transición de la música a las artes visuales a partir del estudio de la obra de Cage (Home, 2002, p. 111). Fue en DIAS (Destruction in art Symposium) (Destrucción en el simposio de arte) donde la artista japonesa presentaría su famosa obra *Cut Piece (Cortar piezas)* (1964), que ya había realizado anteriormente en Japón (1964) y en Nueva York (1965). En total la

¹⁸ "I think the tree is an element of regeneration which in itself is a concept of time. The oak is especially so because it is a slowly growing tree with a kind of really solid heart-wood. It has always been a form of sculpture, a symbol for this planet".

realizaría cinco veces entre 1964 y 1966 (Harding, 2012, p. 98). La *performance* consistía en la que la artista se sentara en el suelo con las piernas cruzadas y tras dejar un par de tijeras frente a su cuerpo, invitaba al público a que se acercaran a ella uno a uno y le cortaran un trozo de ropa donde quisieran y lo guardaran para sí mismos (Harding, 2012, p. 98). *Cut Piece* implicaba un desnudamiento, un desenlace de la reciprocidad entre el exhibicionismo y los deseos voyeristas, entre la víctima y el asaltante (Stiles, 2012, p. 144). La obra hacía referencia también al impacto psicológico de ser un objeto. Como ella misma declaró: “Los espectadores cortaron las partes que no les gustaban de mí; al final lo único que quedó fue el centro que había en mí, pero seguían sin estar satisfechos y querían saber cómo era ese centro” (Ono, 1971, p. 20).

En dicha pieza, Ono demostró la responsabilidad que tiene el observador en relación con la condición, la recepción y la preservación de los objetos artísticos, al dejar latente que la observación sin responsabilidad lastima y destruye el objeto de su percepción (Stiles, 2012, p. 146).

Imagen 1.12: Fotografía de *Cut Piece* de Ono



Fuente: Guggenheim Bilbao

Como afirma Stiles, por fuentes directas, la obra de Ono fue controvertida; incluso en el ambiente artístico de vanguardia neoyorkino no era del todo aceptada (Stiles, 2012, p. 146). Sin duda Ono, Carolee Schneemann y Shigeko Kubota, todas ellas mujeres cuya obra se relacionaba con la expresión visceral de la sexualidad y la emoción, se sentían aisladas en su propio medio. De hecho, como Stiles afirma, la obra de Schneemann aún hoy en día recibe muy poco apoyo institucional por parte del mundo del arte, a pesar del hecho de que ha sido modelo para las prácticas de tantos otros artistas, hombres y mujeres, durante tres décadas (Stiles, 2012, p. 194).

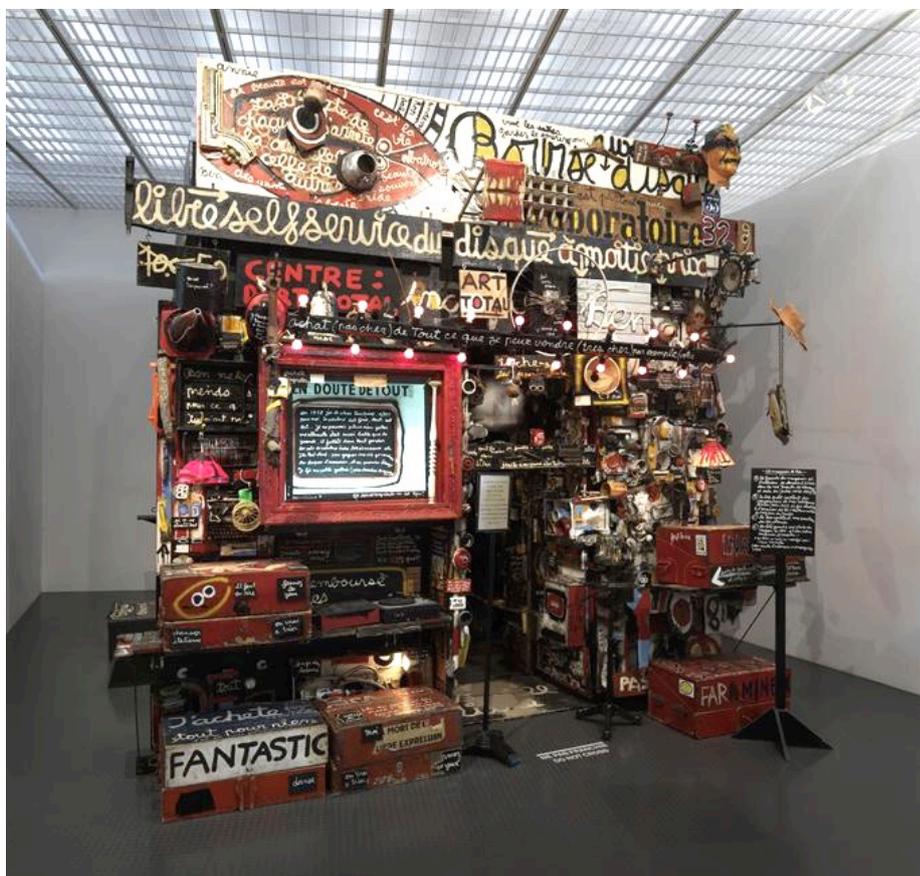
En el año 63, Carolee Schneemann (n.1939) realizó la pieza *Eye body (Cuerpo de ojos)*, en la que ella misma se cubría de pintura, aceite, tiza, cuerdas y plástico, estableciendo así su cuerpo como un territorio visual (Jones, 1998, p. 2). Esta obra fue realizada en privado con el claro propósito de producir fotografías, tomadas por un amigo, el artista islandés Errò (Stiles, 2012, pp. 184–185). Un año después, Jean-Jacques Lebel invitó a la artista al Festival of Free Expression en París. Para la ocasión creó *Meat Joy (Alegría carnal)*. Es una obra con la que da respuesta a la idea de teatro puro de Antonin Artaud (Serra & Ramey, 2007, p. 106), en la cual hay varias parejas y una criada con un delantal almidonado que funciona a modo de director de escena, pasando entre los artistas con bandejas de accesorios, incluyendo salchichas, pescado crudo, pollo, plástico y pintura. Si bien lo coreografió en términos de movimientos visuales, era esencial para ella que los participantes, habiendo ensayado la improvisación de contacto durante varias semanas, respondieran espontáneamente unos a otros y a la introducción de objetos a su alrededor (Serra & Ramey, 2007, p. 106). Al respecto, Michael Benedikt afirma que el uso del cuerpo de esta obra es una extensión de los principios de la pintura gestual abstracta expresionista (Serra & Ramey, 2007, p. 107).

Las obras *Eye body* y *Meat Boy* pertenecen a una historia del montaje, los entornos y los *happenings* de principios de los años sesenta, no de la *performance* feminista de mediados y finales de los setenta (cuando Schneemann realizó *Interior Scroll*) o de los noventa, cuando aparecieron “chicas malas” como Annie Sprinkle o Karen Finley, aun cuando sus obras nacieron de interpretaciones de *performances* de Schneemann (Stiles, 2012, pp. 190–194). Como afirma Stiles, puede decirse que la artista reconstruyó las formas en las que vemos e interpretamos el mundo.

A diferencia de los proyectos de artistas de Fluxus más ortodoxos, *Le magasin (El quiosco)* (1958) de Ben Vautier (n.1935) asumió las características del ambiente

total que eran claves para Kaprow, Oldenburg y los nuevos realistas, así como para ciertos artistas pop. *Le magasin* mostraba simplemente la forma en que Ben (como se le ha conocido en la posteridad) vivía y lo que hacía (Aznar Almazán, 2000, p. 32). El artista fotografía la tienda por primera vez en 1958; la designó como obra de arte en 1960 y, para 1972 la había transformado en un escenario tridimensional a gran escala que incorporaba buena parte del material original acumulado durante una década de transacciones. Una década después el director museográfico Pontus Hulten¹⁹ sugirió al artista congelar *Le magasin* y permitiendo así que la obra fuera adquirida por una institución. Desde 1975 es parte de la colección del Centro Pompidou.²⁰

Imagen 1.13: Fotografía de *Le magasin* de Vautier



Fuente: Centre Pompidou

¹⁹ Pontus Hulten (1924-2006) participó en la creación del Centre Georges Pompidou de París donde además fue el primer director (1974-1981). También fue director del Museum for Modern Art de Estocolmo.

²⁰ (Pompidou Centre, n.d.)

Antes de “congelar” la situación, en el 62, Ben fue invitado a participar en el Festival de Misfits en el One Gallery de Londres. Allí, Ben se colocó a sí mismo a modo de instalación en el escaparate, como si estuviera vendiendo su propia presencia a través de sus objetos (Aznar Almazán, 2000, p. 32). Esta retorcida estrategia conceptual no fue sólo una oportunidad para conseguir publicidad. En realidad, para el artista, como para Oldenburg o Vostell, dichas acciones eran esfuerzos serios para financiar sus actividades de creación artística a través de negocios comerciales (Aznar Almazán, 2000, p. 32). Para estos artistas, la mejor manera de alcanzar este objetivo era de forma metafórica, por medio de acciones de *performance* que eliminaban la distinción entre acción y vida.

El grupo japonés Hi Red Center solo estuvo activo de 1963 a 1964. Lo formaban tres artistas relacionados con Fluxus: Genpei Akasegawa, Natsuyuki Nakanishi y Jiro Takamatsu. Su *modus operandi* era la colaboración. Realizaron proyectos más allá de los muros de los museos y galerías, utilizando así habitualmente las calles de Japón (Merewether & Hiro, 2007, p. 55).

Su última acción, realizada en los Juegos Olímpicos de Tokio en octubre de 1964, no se anunció públicamente excepto por una discreta pizarra, que tampoco descifraba mucho, en la que se podía leer “Be Clean!”. Los artistas, para que nadie dudara de su veracidad, se vistieron con buzos blancos y máscaras de quirófano hasta el punto que la policía llegó a agradecerles por su digno trabajo pensando que eran parte de la organización de limpieza de las Olimpiadas. Sin embargo, su intrusión en el tráfico de los coches rayaba la ilegalidad. Terminaron la acción antes de que fueran descubiertos (Merewether & Hiro, 2007, p. 55). Esta intención subversiva, aunque no articulada, y la actitud activista impregnaron toda la obra del grupo (Merewether & Hiro, 2007, p. 57).

Pero la obra que sin duda más revuelo causó fue aquella para la cual Akasegawa creó billetes falsos. En 1963, el artista reprodujo los billetes falsos de un yen que estaban siendo distribuidos por un falsificador buscado por la policía. Los usó para envolver obras de arte a modo de invitaciones en su exposición individual en la galería Shinjuku Dai-Ichi (Merewether & Hiro, 2007, p. 57). Como afirma Schimmel, el artista recurrió al humor y a la irreverencia del aspecto comercial de la distribución del arte, algo ya investigado por Oldenburg y Manzoni entre otros, para aguijonear a los policías municipales, que eran considerados unos ineptos por su incapacidad para capturar al falsificador original (Schimmel, 2012, p. 166). El artista fue arrestado

cuando alguien intentó usar uno de los billetes falsos, por lo que fue juzgado cuatro años después (Merewether & Hiro, 2007, p. 57). Debido al respaldo del que gozaba el artista en el sector del arte, en el juicio estuvo acompañado de varios colegas historiadores y críticos de arte que le ayudaron a explicar al tribunal qué era el arte, utilizando obras previas a modo de ejemplo. Esta burla a la justicia, en un país cuyo sistema jurídico había sido reestructurado por Estados Unidos, demostró el poder de la libre expresión y al mismo tiempo dio una plataforma política al arte de la *performance* (Schimmel, 2012, p. 167). Y aunque Akasegawa perdió el proceso al fin, como dice Nam Jun Paik (1994, p. 81): “se volvió una *cause célèbre*. Muchos han usado la Grand Central Station, la armería y los aeropuertos para sus escenas de *happenings*, jamás he oído de un escenario mejor: un tribunal verdadero”.

1.6. Recapitulación

A lo largo de este capítulo hemos concretado los antecedentes de la *performance* en cuatro artistas: Jackson Pollock, Lucio Fontana, Shozo Shimamoto y John Cage. Desde perspectivas muy diferentes estos artistas compartieron la inserción de la acción en el proceso de creación erigiendo una ruptura con la tradición artística heredada. Por primera vez, las fotografías de un artista pintando, como fue el caso de Pollock, alcanzaban el mismo valor económico y la misma repercusión social que las propias pinturas en sí. Asimismo, resultó totalmente novedosa la relación que estos artistas establecieron con los medios de comunicación, llegando incluso a realizar acciones de manera exclusiva para la prensa.

Estas nuevas maneras de producción y comprensión del arte fueron cruciales para el desarrollo de los movimientos posteriores y, en concreto, para el nacimiento de la *performance* a finales de los años 50. A partir de entonces, los artistas desarrollarán la acción, no desde la música o desde la pintura, sino como un lenguaje nuevo.

El primer *happening* se realizó en 1959 de la mano del artista Allan Kaprow en Nueva York. Consistió en una acción realizada por el artista, con ayuda de algunos colaboradores, que requería en todo momento la participación del público. Los *happenings* no pretendían significar nada más allá que lo que simplemente sucedía. Lo importante era realizar una acción en un lugar y tiempo determinado en presencia de un público que interactuara. Paralelamente, artistas como Jim Dine y Claes Oldenburg, mediante sus acciones, comenzaron a minar los procesos de museización y de

coleccionismo que, desde su punto de vista, amenazaban la pureza creativa de su obra. Por otro lado, se dio un acercamiento entre la *performance* y la danza que supuso que el cuerpo adquiriera un protagonismo central en la *performance*. Tal fue la centralidad alcanzada por el cuerpo en las obras de *performance* que su sola presencia llegó a convertirse en la obra del artista, como fue el caso de Piero Manzoni.

A través del movimiento Fluxus se introdujeron en el arte el uso de los gestos cotidianos y la simplicidad de objetos comunes. Además, fue un movimiento que permitió los encuentros internacionales y favoreció la comunicación entre artistas. Esto condujo a que los artistas realizarán textos escritos, como instrucciones, o documentos gráficos de sus obras, para poder mantener relación con otros artistas y dar a conocer su trabajo internacionalmente.

Por tanto, hemos visto que en esta primera fase de la aparición de la *performance* como lenguaje propio, la *performance* se definió como una acción realizada en un lugar y tiempo determinado en co-presencia de un público al que habitualmente se le demanda participación. Además, durante la década de los 60, adquirieron una relevancia significativa la presencia del cuerpo como elemento clave del desarrollo de la *performance*, el alejamiento del sistema de mercado de arte encabezado por las galerías y los museos, la implicación de los medios de comunicación en la difusión de las obras y la producción de material relacionado con las *performances* como vía de comunicación. En el siguiente capítulo analizaremos cómo fue el desarrollo de la *performance* ligado a diferentes movimientos artísticos y su establecimiento como práctica artística.

CAPÍTULO 2

Historia de la *performance*: desarrollo y establecimiento

2.1. Introducción

El año 1968 marcó prematuramente el comienzo de la década de 1970. Los acontecimientos políticos agitaron la vida cultural y social de Europa y Estados Unidos, lo que llevó a un estado de ánimo de irritación y furia, en el que cuestionaban las premisas del arte aceptadas e intentaban redefinir su significado y función (Goldberg, 1996, p. 152). Es más, los artistas empezaron a escribir discursos en los que dejar patentes sus intenciones, evitando delegar así la responsabilidad en los críticos de arte. Asimismo, la galería fue atacada como institución comercial y se buscaron otras vías para poder comunicar con el público. Como afirma Goldberg:

El objeto de arte llegó a ser considerado enteramente superfluo dentro de esta estética y la noción de 'arte conceptual' se formuló como 'un arte del cual el material son los conceptos'. En dicha situación, la *performance* se consideró una alternativa ideal, ya que "aunque era visible, era intangible, no dejaba huellas y no podía ser comprada (Goldberg, 1996, p. 152).

Además, la *performance* reducía el elemento de alienación entre el intérprete y el espectador, puesto que tanto el público como el intérprete experimentaban el trabajo de manera simultánea.

A finales de la década de los 60 y principios de los 70, los artistas rechazaron los métodos tradicionales de creación y convirtieron el cuerpo en el medio de expresión más directo. Estas acciones centradas en el cuerpo llegaron a denominarse genéricamente "*body art*"; no obstante, este término era poco exacto y permitía, como veremos a continuación, una amplia variedad de interpretaciones. Utilizaban el cuerpo como material artístico definiendo con propiedad el carácter del nuevo discurso que de ello derivaba (Guasch, 2000, p. 93). Un rasgo que todas ellas tenían en común era la presencia del propio artista (Goldberg, 1996, p. 153).

En dichas *performances* realizadas a principios de los 70, la acción, habitualmente ligada a la violencia, siguió siendo como en la década anterior el centro de las *performances*. Veremos, a continuación, tres trayectorias diferenciadas representativas de esta inserción de la violencia en la acción. Pero a finales de los 70, dado al agotamiento general experimentado, se produjo un cambio; la *performance* con base lingüística comenzó a ser la tendencia dominante en Estados Unidos y Europa. Este tipo de *performances* se ajustaba más a los significados connotativos y

denotativos de la teatralidad implícitos en el término “arte de performance” (Stiles, 2012, pp. 49–50).

Aproximadamente alrededor de 1975, se da el momento en que la expresividad corporal rechaza el exhibicionismo, el masoquismo y la sexualidad en aras de un nuevo lenguaje expresivo universal que puede funcionar en todos aquellos terrenos en los que el arte se mide, incluyendo el del cuerpo (Guasch, 2000, p. 94).

Pero no todos los artistas que reivindicaron el cuerpo como nuevo material y soporte, en Europa y Estados Unidos, lo hicieron de la misma manera (Guasch, 2000, p. 94). Aunque como aclara Guasch, no existieron diferencias rotundas, puede decirse que los europeos tendieron a utilizar el cuerpo objetualmente y a plasmar sus creaciones a través de fotografías, notas y dibujos, es decir, “documentos estáticos”; en cambio, los norteamericanos, dieron prioridad a la acción y, por tanto, a cuestiones como la percepción y el comportamiento de los espectadores y la temporalidad de la obra. En dicho caso, se trata de “documentos dinámicos” como filmes o vídeos. Además, habría que añadir el hecho de lo que los artistas norteamericanos partían de conceptos de creación artística próximos al minimalismo y al arte conceptual, mientras que, los europeos tenían la influencia del accionismo vienés.

2.2. La violencia como motor hasta finales de los 70

A continuación veremos tres movimientos en los que la violencia fue el centro de la *performance*: el accionismo vienés, el cuerpo como objeto y la *performance* expresionista.

2.2.1. Accionismo vienés (1965-1971)

A diferencia de las *performances* que se ocupaban de las propiedades formales del cuerpo en el espacio y el tiempo, que hemos analizado previamente como obras de Nauman u Ono, otras, como veremos a continuación, fueron mucho más emotivas y expresionistas en cuanto a su naturaleza (Goldberg, 1996, p. 163). La obra del accionismo vienés estuvo muy influenciada por el pensamiento de Antonin Artaud, quien se negó a suministrar más “basura” al “almacén de la literatura” y consideró que su tarea era la concreción del pensamiento mismo a través de su experiencia directa.

Artaud abogó por el regreso de una subjetividad concreta, por medio de la proyección del pensamiento sobre el cuerpo (Klocker, 2012, p. 120).

Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler comenzaron a trabajar juntos en 1962, pero el grupo oficialmente se formó en 1965, aunque nunca llegaría a actuar como tal. El accionismo vienés fue uno de los fenómenos más inquietantes, radicales, violentos y grotescos canalizado por el arte de acción. En el centro de sus acciones se encontraba el uso del cuerpo, como superficie de producción (Soláns, 2000, p. 11). Los cuatro artistas consideraban que no tenían nada en común con los *happenings* estadounidenses ni con el movimiento Fluxus. “Por el contrario, estaban convencidos de que su obra provenía de una tradición europea pura, basada en el surrealismo y en la suposición de que una expresión estética del subconsciente aún era posible” (Klocker, 2012, p. 150).

Propiamente la primera *performance* vino de la mano de Nitsch (n.1938) y Muehl (1925-2013), el 19 de diciembre de 1962. Nitsch vestido con una larga camisa blanca y atado a un crucifijo, hizo que Muehl lo salpicara de sangre. Mediante esta acción reintroducirían en la obra sentimientos religiosos y de ritual que habían marcado fuertemente la carga histórica y psicológica europea durante siglos. Estas acciones no estaban caracterizadas por un montaje estético; más bien en ellas se utilizaban objetos cargados de significados consecuencia del período catastrófico vivido. Para Nitsch, el dolor ritual tenía un efecto purificador, de manera que sus obras eran necesarias para llegar a una sociedad anestesiada (Goldberg, 1996, p. 165).

Nitsch bautizó como *Abreaktionsspiel* (*Obras de abreacción*) a las acciones acompañadas con música en las que los artistas manipulaban los cadáveres de animales sacrificados. En ellas había influencia de los rituales de la Iglesia Católica, el antiguo culto a Dionisio, las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, Karl Jung y Wilhelm Reich (Schimmel, 2012, p. 182).

Las obras de Schwarzkogler (1940-1969) fueron aparentemente las que llevaron el dolor más al extremo. Pero al contrario de lo que se ha escrito en ocasiones, Schwarzkogler nunca practicó herida alguna en su cuerpo, que tan solo utilizaba como soporte de simulaciones de actos sexuales, agresiones físicas, procesos de auto castración y travestismo (Guasch, 2000, p. 89).

Schwarzkogler solo llegó a realizar seis entre 1965 y 1966 junto con Heinz Cibulka (que parece su *alter ego*) que muestran su cuerpo desnudo como un espacio enfermo al que se aplican vendajes y suturas (Aliaga, 2007, p. 233). Por ejemplo en la

Action 3 (Acción 3), Cibulka lleva el pene vendado y envuelto por un pez del que gotea un líquido oscuro que cae sobre una esfera blanca. En la *Action 4 (Acción 4)*, de nuevo el pene, órgano sensible a la sociedad patriarcal, aparece vendado. Como bien apunta al respecto Aliaga en su libro “Orden fálico”: “Está desposeído de su poder (el pene), del carácter violento y heroico con que se reviste en otros momentos, en otras imágenes” (Aliaga, 2007, p. 233).

Pero lo que realmente nos interesa en esta investigación de la obra de Schwarzkogler es su obsesión por documentar todas las acciones que llevaba a cabo. Medía y calculaba rigurosamente las acciones públicas que realizaba ante un número siempre reducido de espectadores, y de las que hay conocimiento gracias a los documentos fotográficos en blanco y negro y a los textos de gran fuerza poética que solían acompañarlas (Guasch, 2000, p. 89). La única acción de la que existe material fotográfico en color es *Boda* (1965) (Aliaga, 2007, p. 233). En relación a la documentación, el artista publicó en 1965 en la revista *La Marais* un texto titulado *Panorama 1/Painting in Movement*, en el que explicaba la necesidad de las transposiciones fotográficas para dejar constancia de sus acciones. Es más, como defiende Guasch, el trabajo performativo de Schwarzkogler solo puede ser comprendido en el contexto de una aproximación dialéctica a la fotografía. La documentación de las acciones vienesas mediante fotografía y vídeo estuvo siempre presente (Guasch, 2000, p. 85).

El uso de la fotografía fue tan primordial en su obra que se ha llegado a confundir lo real con lo ficticio. Este tema lo analizaremos en profundidad en el capítulo 4.

Gustav Metzger (n.1926) tuvo un papel clave en el desarrollo del Grupo de Acción Vienés aunque realmente nunca formó parte del mismo. Junto con John Sharkey, organizó la primera reunión internacional de artistas vinculados con Fluxus, accionismo vienes y otros movimientos: *Destruction in Art Symposium* (DIAS por las siglas en inglés), en Londres en septiembre de 1966 (Arnold & Corbett, 2013). Ello supuso la mayor concentración de artistas de vanguardia que había pisado Londres desde los años del surrealismo (Aliaga, 2007, p. 229). Este evento multinacional y multidisciplinario atrajo a casi un centenar de artistas y poetas (la mayoría de los cuales era pioneros de los *happenings* y la poesía concreta) de 15 países de Europa occidental y oriental, de Estados Unidos, de Sudamérica y Japón (Stiles, 2012, p. 135). Entre tantos, estuvieron Nitsch y Muehl de Viena, Barry Flanagan, Latham y John

Sharkey de Londres, y Hansen, Ono y Montañez Ortiz de Nueva York. Su diversidad se unificaba por una postura común en relación al tema de la destrucción de arte. Aún así, no se conformó un movimiento ni se produjo un manifiesto (Stiles, 2012, p. 135).

2.2.2. El cuerpo como objeto

Las primeras experiencias propiamente denominadas arte corporal (*body art*) se dieron casi simultáneamente a ambos lados del Atlántico a finales de los años sesenta. Mientras en París, en plena resaca del Mayo de 1968, el crítico François Pluchart propagaba desde las páginas de *Combat* el concepto de arte sociológico y defendía la integración del cuerpo en el proceso creativo y Michel Journiac presentaba acciones en el curso de las cuales oficiaba el sacramento de la comunión con su propia sangre, en Estados Unidos, artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman y Dennis Oppenheim empezaban a considerar el cuerpo como un lugar y un medio de expresión artística (Guasch, 2000, p. 81).

Aunque enmarcado en el proceso de la desmaterialización de la obra de arte, el arte corporal puede considerarse deudor de ciertas actividades previas a este proceso, tanto procedentes del campo de la pintura y la escultura (Yves Klein, Piero Manzoni), del *happening* (grupo Gutai, Allan Kaprow, John Cage, George Brecht, Wolf Vostell) y de las acciones Fluxus, como de la literatura (Antonin Artaud, Georges Bataille) y del teatro (Bertolt Brecht, Pierre Guyotat). En relación muy estrecha con el teatro, sobresalió la labor experimental del Living Theatre, fundado en 1951 en Nueva York por Julian Beck y Judith Malina, que implicaba la totalidad del cuerpo humano en cada uno de los espectáculos (Guasch, 2000, pp. 81–82).

Vito Acconci (1940-2017) representa las características propias de los artistas estadounidenses en torno al *body art*. Acconci experimentó primero con la poesía concreta, un modo de escritura que subraya la materialidad del lenguaje. En 1969 pasó a practicar un modo de *performance* que cultivó en “pruebas *performance*” documentadas para un público artístico, primero mediante informes y fotografía, luego mediante películas y vídeos (H. Foster et al., 2006, p. 567). El artista sometía el cuerpo a regímenes aparentemente racionales con fines en apariencia irracionales. Ejemplo de ello es la obra *Step Piece (Pieza de paso)* (1971) en la que el artista se subía cada mañana a un taburete de cuarenta y cinco centímetros en su apartamento a un ritmo de treinta veces por minutos hasta que quedaba exhausto. Su resistencia aumentaba

conforme avanzaba la *performance*, pero igualmente lo absurdo de la tarea (H. Foster et al., 2006, p. 567).

Imagen 2.1: Fotografías de *Step Piece* de Acconci



Fuente: Akronart Museum

En su obra *Run Off New York (Nueva York a la carrera)* (1969) hacía un claro guiño a las *antropometrías* de Yves Klein, pero invirtiendo el proceso. Durante dos horas corrió por la ciudad de Nueva York hasta comenzar a sudar intensamente. En aquel momento, “apoyándome contra la pared; moviéndome contra la pared; el sudor reacciona con la pintura, la pintura mancha mi cuerpo” (Acconci, 1972, pp. 14–18).

Más o menos en aquella época, Acconci empezó a marcar directamente su cuerpo. En la pieza *Trademarks (Marca registrada)*, el artista mordía su propia carne, para luego llenar las hendiduras con tinta negra e imprimirlas en papel (H. Foster et al., 2006, p. 567). A propósito de este tipo de obra Acconci escribió:

Si se considera una obra de arte un blanco, una diana para los espectadores, para los que acuden a una sala de exposición para tener una experiencia, para los que entran y se disponen a mirar, yo puedo convertirme a mí mismo en blanco [...].

Pero convirtiéndome en blanco me encierro en mí mismo; ya no me presento como un ser humano, sino como un objeto.²¹

Tras este tipo de *performances*, pasa a un estadio de “no acción”, en el que algo exterior se apodera de él, llegando a convertirle en otra cosa ajena a él mismo; la transformación física se produce en respuesta a una necesidad psicológica (Guasch, 2000, p. 95). Aquí se enmarcarían *Conversions (Conversión)* (1971), una película dividida en tres fases, en la que el artista cambia de sexo a través de sofisticados recursos multimedia (Guasch, 2000, p. 96); y la *performance Seed Bed (Cama de semillas)* (1972) en la Sonnabend Gallery de Nueva York en la que simulaba masturbarse bajo una rampa de madera (ocasionalmente lo hacía) durante ocho horas al día mientras emitía sonidos inarticulados que se transmitían por el altavoz al interior de la galería (Guasch, 2000, p. 96).

En 1974, Acconci finalmente renunció a la *performance* por completo: su última acción, *Command Performance (Performance de mando)*, consistía en un espacio vacío, con un silla y un monitor de vídeo, mientras sonaba una banda sonora que invitaba al espectador a crear su propia *performance* (Goldberg, 1996, p. 157). Esta pieza que pertenece en la actualidad al San Francisco Museum of Modern Art.²²

El artista Chris Burden (1946-2015) pasó por una transición similar a la de Acconci; comenzó con *performances* que llevaban el esfuerzo y la concentración física al límite de la resistencia y se distanció de la *performance* después de varios actos que desafiaron la muerte (Goldberg, 1996, p. 159). Su primera *performance*, *Five Day Locker Piece (Pieza de taquilla cinco días)*, la realizó cuando todavía era estudiante en la Universidad de California en 1971. Se metió en un cabina de 60x60x90 centímetros durante cinco días; tiempo en el que solo tuvo de provisión una botella de agua instalada en lo alto de la taquilla y unida a él mediante un tubo (Goldberg, 1996, p. 159). Este trabajo fue el primero en la línea que desarrolló poniéndose a sí mismo en peligro. Con este tipo de obra involucraba al público como testigo de la situación, como cómplice. El interés por la destrucción ya había sido fundamental en los trabajos de Gutai, *happenings* y Nuevo Realismo. Burden también estuvo influenciado por la simplicidad de los minimalistas (Schimmel, 2012, p. 208).

²¹ Martín Kunz, “Interview with Vito Acconci about the Development of his work since 1966”, en *Vito Acconci. Cultural Space Pieces, Kuntshalle*, Lucerna, 1978. Extraído del libro *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* de Anna María Guasch, p. 95

²² (San Francisco Museum of Modern Art, n.d.)

En la obra de Burden tuvo mucha importancia la documentación. Como Klein la había utilizado como núcleo en la obra *Leap into the Void (Salto al vacío)*, Burden hacía uso de ella para mostrar que la acción había sido realizada. De esta manera evitaba el debate en cuanto a la veracidad de las acciones (Schimmel, 2012, p. 210). Con un método de trabajo científico superficial, organizó experimentos con una gran carga psicológica que eran, en su simplicidad, más adecuados para la cobertura de los medios de comunicación de masas que las obras más conocidas de otros artistas de su generación (Schimmel, 2012, p. 212). Muestra de ello es que en muy pocos años, se disparó, dañó, electrocutó, cortó, y nada de esto tenía un trasfondo político o religioso sino que lo hacía simplemente porque sabía que podía hacerlo. Tenía el control sobre su cuerpo y nadie podría impedirsele. Su objetivo era alterar la historia de la representación de ciertos temas para siempre (Goldberg, 1996, p. 159).

Nada del proceso de Burden es aleatorio, ya que ejerce un control absoluto sobre el recuerdo y documentación de sus acciones calificables de reductivas, las cuales, por su simplicidad visual y falta de narratividad, pueden captarse con una imagen fotográfica o con un objeto y describirse con un breve texto (Guasch, 2000, p. 102). Por ejemplo, de su pieza *Five Days Locker (Cinco días en la taquilla)*, una cinta de cobre y un candado funcionan como reliquias para evitar así todo tipo de distorsión o equívoco en el espectador sobre el significado de la acción (Guasch, 2000, p. 102).

Su obra más popular *Shoot (Disparo)* de 1971, realizada en F Space Gallery de Santa Ana (California), consistió en que un ayudante le disparara al brazo a unos cinco metros de distancia. Debía rozar su brazo, pero en cambio arrancó un gran trozo de carne (Goldberg, 1996, p. 159). La acción fue documentada por Alfred Lutjeans.

A finales de los 70 se alejaría de la *performance* y comenzaría una carrera centrada en esculturas con un alto componente de ingeniería. Ejemplo de ello es el proyecto que realizó en la Tate a finales de los 90, titulado *When robots plane (Cuando los robots vuelan)*.²³

La obra del artista holandés Stanley Brouwn (n.1935) entronca con el cuerpo así como con el comportamiento: huellas de pasos sobre hojas colocadas en el suelo, itinerarios de un punto a otro dibujados por transeúntes anónimos, enunciados del recorrido o de la cantidad de pasos efectuados por el artista en tal país o en la dirección de tal ciudad, entre otras muchas acciones (Brouwn, 1982). Una de las

²³ Para más información sobre ello esta nueva etapa y en concreto sobre dicha obra ver: Frances Morris, *Chris Burden, When robots plane: the two-minute airplane factory*, Tate Gallery, London, 1999.

primeras obras de Brouwn consistía en que varios peatones anónimos produjeran su primera obra real al caminar sobre grandes pliegos de papel blanco extendidos por las calles de Ámsterdam, *Obras n°1-18* (1960). La producción artística se limitaba a la acción de preguntar a un peatón cualquiera por una dirección concreta a fin de crear la producción proyectiva espacial y el dibujo indéxico (Buchloh, 2004, p. 28). El resultado de esta cooperación constituye la integridad de la obra de Brouwn, cuya firma en forma de un sello *Por aquí Brouwn* autentifica un proceso de producción dependiente de la colaboración de dos o más individuos.

2.2.3. Performance expresionista

Paralelamente, en París, los cortes auto-infligidos de Gina Pane (1939-1990) en la espalda, cara y manos no fueron menos peligrosos. Bajo la influencia de los accionistas vieneses, Pane creía que el dolor ritual tenía un efecto purificador y, como los vieneses, tal obra era necesaria para llegar a una sociedad anestesiada (Goldberg, 1996, p. 165).

Sus creencias pueden apreciarse en las obras *Escale non-anesthésie* (*Escalada sin anestesia*) (1971) y *Psyche* (*Psique*) (1974). La primera consistía en subir unas escaleras en las que había colocado unas pequeñas navajas donde tenía que apoyar el pie. En la segunda, Pane se maquilló siguiendo todo el ritual delante de un espejo y, al terminar, se hizo unos cortes sobre las cejas. Con esta obra confrontaría su propia vulnerabilidad y la de las mujeres en general (Aznar Almazán, 2000, p. 68).

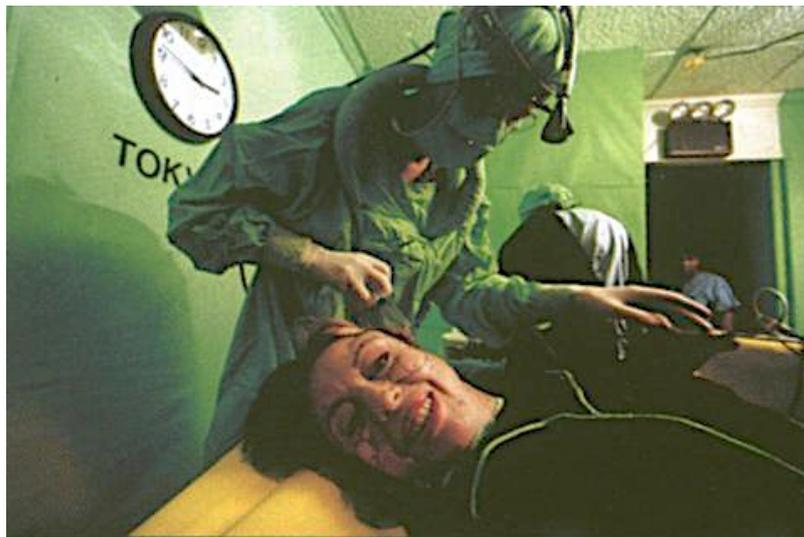
En cuanto a la experiencia del dolor, Pane declaró: “Para mí, el sufrimiento físico no es un simple problema personal, sino un problema de lenguaje. El acto de infligir heridas en mi propio cuerpo representaba un gesto expresivo temporal, un gesto expresivo psico-visual que deja huellas” (Helena Kontová, 1979, p. 216).

El dolor también ha sido un gran componente en las obras de ORLAN.²⁴ En la actualidad es conocida por las intervenciones estéticas en su propio cuerpo realizadas sin anestesia que comenzó a realizar en 1979. Dicha acción años más tarde le llevaría a crear *The Reincarnation of St. Orlan* (*La reencarnación de Sta. Orlan*) (ORLAN, 1990), que sería la primera de una serie de operaciones quirúrgicas cosméticas

²⁴ Este nombre lo adoptó en 1971, el original era Mireille Suzanne Francette Porte, y la artista siempre lo escribía en mayúsculas.

basadas en la transformación de sí misma en una composición de la noción de la belleza femenina ideal definida por los hombres, fundada en una cuidadosa selección de cinco imágenes renacentista y barrocas (Stiles, 2012, p. 128). En la séptima de sus operaciones, *Omnipresence (Omnispresencia)* (1993), ORLAN planteó una nueva manera de comunicación entre el artista y el espectador. Distintas galerías y espacios culturales de ciudades de Europa y América (Lyon, París, Quebec, etc.) conectadas vía satélite con el quirófano de Nueva York en el que se desarrollaba la acción, recibían las imágenes de la intervención quirúrgica practicada por Marjorie Cramer mientras el público asistente virtualmente al acto podía enviar vía fax o Internet sus opiniones y sensaciones a la artista e incluso conversar con ella (Guasch, 2000, p. 113).

Imagen 2.2: ORLAN momentos antes de comenzar la cirugía



Fuente: Orlan.eu

De manera similar ahondó en la búsqueda de comprender el dolor ritual de maltratarse a uno mismo la artista serbia Marina Abramović (n.1946). En 1974 realizó *Rythm 0 (Ritmo 0)* en una galería de Nápoles. Para la *performance*, colocó en un mesa diferentes instrumentos que proporcionaban placer y dolor, y puso a disposición del público su propio cuerpo. Durante un tiempo de seis horas el público podía hacer con ella lo que quisiera ya que la artista mostraría pasividad en todo momento y no se opondría a nada. Lo que empezó de manera más o menos discreta, se desarrolló con navajazos en el cuerpo hasta que alguien la apuntó con una pistola cargada: las

peleas entre el público en dos bandos se desataron y la acción terminó (Biesenbach, 2008, p. 60). En 1975 Ulay se convirtió en su colaborador inseparable, momento desde el cual produjeron una gran cantidad de obra conjuntamente. Su primera *performance* fue *Relation in Space (Relación en el espacio)* (1976) realizada en la Bienal de Venecia. La acción consistía en el cruce repetitivo de los cuerpos uno frente al otro, con un roce en cada momento de cruce. La velocidad iba en aumento. La acción se realizaba durante 58 minutos (Biesenbach, 2008, p. 86). En 1977 produjeron la pieza *Imponderabilia*, en la que se colocaban desnudos uno frente a otro en la entrada principal de un museo y el público tenía que pasar entre el estrecho hueco que quedaba entre los dos. Ese mismo año crearon *Relation in movement (Relación en movimiento)* que consistió en conducir la furgoneta en la que vivían en círculos durante 16 horas. Él conducía y ella iba anunciando por un megáfono el número de vueltas que iban cumpliendo. Se realizó en la plaza del Museo de Arte Moderno de París. La obra cumbre de demostración de la relación de confianza que tenían se denominó *Rest Energy (Energía en reposo)* (1980). En ella, Abramović sostenía un arco mientras Ulay tiraba de la flecha apuntando a la artista (Biesenbach, 2008, p. 14). Llegaron a crear situaciones tan extremas que conseguían que el público pasase de la saturación a la empatía por parecer irrealizables.

Entre 1972 y 1974, la obra formal y orientada al proceso de Paul McCarthy (n.1945) se transformó en actividades cada vez más agresivas y sexualmente provocativas. Para el 74, el artista había alcanzado renombre local por una serie de *performances* brutalmente violentas contra sí mismo, como *Meatcake (Pastel de carne)*, *Hot Dog (Perrito caliente)* y *Heinz Ketchup Sauce (Salsa Heinz Ketchup)*. Dichas obras de gran contenido violento y transgresor enseguida se relacionaron con los accionistas vieneses, relación que él siempre ha negado:

Viena no es Los Ángeles. Mi trabajo salió de la televisión de los niños en Los Ángeles. De adolescente no pasé por el catolicismo ni la Segunda Guerra Mundial, yo no vivía en un entorno europeo. La gente hace referencias al arte vienés sin realmente cuestionar el hecho de que hay una gran diferencia entre la salsa de tomate y la sangre. Nunca pensé en mi trabajo como chamánico. Mi trabajo es más acerca de ser un payaso que un chamán (Petersen, 2006, p. 20).²⁵

²⁵ "Vienna is not Los Angeles. My work came out of kids' television in Los Angeles. I didn't go through Catholicism and World War II as a teenager, I didn't live in a European environment. People make references to Viennese art without really questioning the fact that there is a big difference between ketchup

Interesado en la cultura de masas estadounidense y su capacidad manipuladora, McCarthy exploró en los años setenta y ochenta nociones de artificio y espectáculo a través de una conducta aberrante sin intenciones redentoras ni políticas, culturales o psicológicas (Schimmel, 2012, p. 226). El uso de pelucas, cascos de fútbol, pechos falsos, genitales artificiales, entre tantos objetos, dieron paso a la creación de acciones como *Sailor Meat (Carne de marinero)* (1973), *Pig Man (Hombre cerdo)* (1980) y *Popeye (Popeye)* (1983). Tras usar los objetos varias veces, finalmente decidió sumergirlos en una serie de baúles apilados uno encima del otro, rindiendo homenaje así a su década de creador de *performances* extremadamente repulsivas (Schimmel, 2012, p. 228). Tras ese significativo acto, McCarthy comenzó a centrarse en la instalación, la escultura y los *tableau vivants*.

Por más liberador que fuera el trabajo de estos artistas, tanto para ellos mismos como para el público, este tipo de obras eran intolerables, agotadoras y demasiado dramáticas. Se hizo latente una necesidad de liberarse de la tensión de obras tan psicológicamente exigentes. Como veremos a continuación, a finales de los setenta la *performance* se convirtió en algo más cercano al disfrute, dejando atrás la intensa concentración física (Stiles, 2012, p. 62).

2.3. Paso a la *performance* narrativa feminista

Muchos artistas insatisfechos con la exploración un tanto materialista del cuerpo, comenzaron a centrarse en la personalidad y el aspecto no material del cuerpo, lo que condujo directamente a todo un conjunto de obra que llegó a ser llamado “*performance* autobiográfica” (Goldberg, 1996, p. 153). La mayoría de este tipo de *performances* fueron realizadas por “mujeres artistas”, lo que ha llevado a que habitualmente se etiquete como “feminista”. Sin entrar a debatir la cuestión en esta investigación, planteamos como una necesidad la posibilidad de repensar las formas desde las que abordar las prácticas artísticas que nos guían para diseñar estrategias que, como bien señala Lourdes Méndez, “no deberían caer en la trampa de reducir a una persona a su diferencia sexual” (Méndez, 2010, p. 34).

and blood. I never thought of my work as shamanistic. My work is more about being a clown than a shaman.”

En este cambio, como afirma Michael Peppe, destacó Laurie Anderson (n.1947), como la más notoria de los artistas de *performance*, aseverando que había ayudado a generalizar y a hacer más accesible este cambio, y que su teatralidad promovía una exploración del cuerpo de maneras que no necesariamente cargaban con el peso del sacrificio antes asociado con el arte corporal (Peppe, 1982). Anderson es una importante figura de transición, pues creó un movimiento constructivo en los años sesenta, setenta y principios de ochenta. Mujeres también involucradas en la *performance* narrativa, que integraron el texto y el cuerpo, fueron Joan Jonas, Yvonne Rainer y Martha Rosler. Anderson, a diferencia de otros, se ubicó en un punto intermedio entre el yo privado y el escenario público, interpretando obras teatralizadas basadas en textos, de acuerdo con los espacios espectaculares de la vida pública (Stiles, 2012, p. 63).

Laurie Anderson comenzó su carrera de *performance* en algún lugar entre el *body art* y el arte autobiográfico. Sus primeras piezas en vivo las realizó en espacios públicos, creciendo en complejidad conceptual y técnica, se aventuró a unas estructuras ambiciosas y a un relato más personal. Una de sus primeras piezas, *The dream before (Antes el sueño)* (1989), consistía en quedarse dormida en lugares públicos y más tarde registraba sus sueños, que se convertirían en el material para contar la historia.

Sin embargo, casi desde el principio, Anderson se basó en una de las disciplinas que la define: la música. Violinista de formación, la artista comenzó a usar sus habilidades en los *Duets of ice (Duetos de hielo)* (1975) una pieza exterior realizada en varios lugares alrededor de Nueva York (y al año siguiente en Génova) en la que su pieza iba acompañada por música grabada mientras ella se mantenía de pie con patines de hielo encima de un bloque de hielo (Landy, 1992, p. 31). Al finalizar la música, Anderson contaba una historia conmovedora, a la vez que banal, sobre su abuela y unos patos, historia que al final de la *performance* cuenta de nuevo desde el punto de vista de un espectador que ha confundido totalmente a la abuela con unos patos (Landy, 1992, p. 31). Este tipo de combinaciones del absurdo absoluto se hicieron necesarias después de los años setenta justo cuando la Guerra Fría se intensificó por última vez (Stiles, 2012, p. 66). Más adelante volveremos sobre Anderson debido a su pionera relación con las tecnologías y la *performance*.

Imagen 2.3: Fotografía de *Duets of ice* de Anderson



Fuente: TML Arts

2.3.1. *Performance* autobiográfica

Rebecca Horn (n.1944) tiene una vida marcada por la enfermedad, lo que le llevo a crear mucha obra basada en la relación entre vida y muerte. Tras recuperarse de una tuberculosis, la artista creó unas esculturas corporales que imitaban las actividades orgánicas que permiten vida. Esta serie de aparatos eran protagonistas de muchas de las *performances* de Horn, que documentaba en películas, vídeos o fotografías (Grosenick, 2001, p. 240).

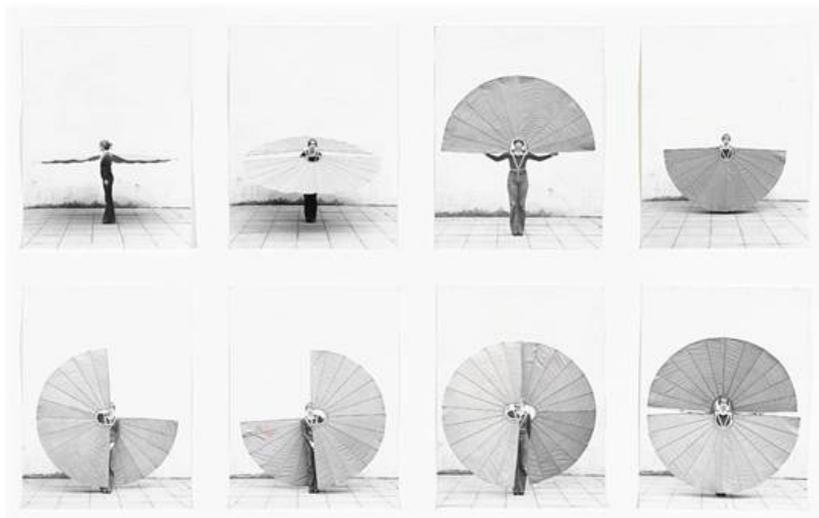
Una *performance* clave en su trayectoria es *Unicornio* (1972), de la que actualmente diferentes residuos son colección de la Tate.²⁶ Para la acción, la artista se colocaba un poste de madera de gran tamaño a modo de cuerno en la cabeza de su cuerpo desnudo y realizaba un ensayado "viaje trance" a través de bosques. Estas obras, que aíslan a sus "portadores" y se centran en la aflicción mental y física, así como en las experiencias sensuales y eróticas, se llegaron a denominar como el "arte personal" de Horn. Acciones como *Unicornio*, aunque sucedieran sin audiencia, están marcadas por un perfeccionismo que no dejaban nada al azar (Grosenick, 2001, p.

²⁶ (TATE, n.d.-d)

240). La artista grabó la *performance* que presentaría en la Documenta 5 de Kassel en 1972 como respuesta a la invitación de Harald Szeemann.²⁷

Para otra de sus obras, *Bleistift-maske (Máscara de lápiz)* (1972), Horn construyó una máscara de la que sobresalían hileras de lápices que con el movimiento de la cabeza, podía usar. Es una obra que remite a las marcas tan características de los pintores de acción y los artistas del grupo Gutai. En acción *Mechanischer Körperfächer (Abanico corporal mecánico)* (1972), se convirtió ella misma en el centro de una serie de movimientos realizados mediante un abanico semicircular que reposaba sobre sus hombros. Mediante esta serie de *performances*, que funcionaron como extensiones del propio cuerpo de la artista y que sólo estaban completos cuando eran activados a través de su uso, Horn extendió la tradición comenzada por la artista japonesa Tanaka y su obra antes estudiada, *Denki fuko (Vestido eléctrico)* (1956) (Schimmel, 2012, p. 234).

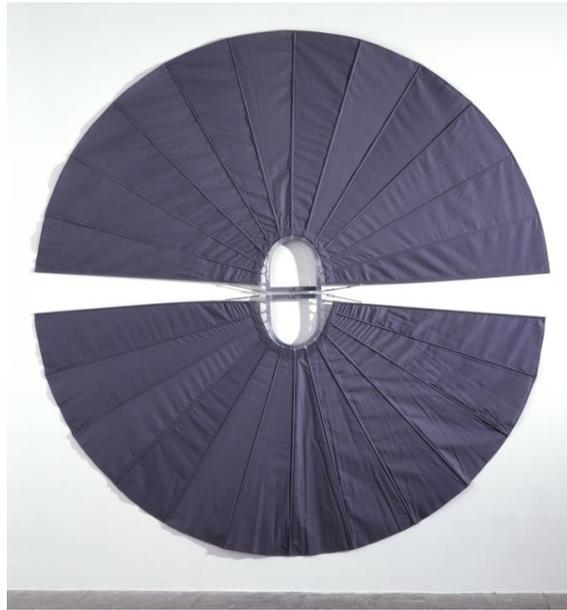
Imagen 2.4: Fotografías de *Mechanischer Körperfächer* de Horn



Fuente: The Saleroom

²⁷ Debe señalarse que esta edición de Documenta 5 de Kassel del 72, comisariada por Harald Szeemann, fue el primer evento internacional en el que tuvieron cabida distintas manifestaciones de *body art*.

Imagen 2.5: Fotografía del abanico utilizado durante la *performance* de Horn



Fuente: TATE Modern

En la pieza *Body-sign action* (1970) la artista Valie Export posó desnuda para ser fotografiada con un tatuaje en la parte superior de su muslo que representaba un liga que sujetaba el borde de una media imaginaria. A esta acción, la denominó con el término *Hautleinwand* (lienzo de piel), describiendo así su propio cuerpo como medio (Rosenthal & Vanderbeke, 2015, p. 272). Esta acción representa de manera fiel el arte feminista que se desarrolló entre los 60 y 70 en el que se veía el cuerpo, por un lado, como “un productor de inscripciones sociales”, y por otro, como un medio para reflexionar, problematizar y sobrescribir estas inscripciones (Rosenthal & Vanderbeke, 2015, p. 273).

Al igual que muchas de este tipo de *performances*, la obra de la artista afroamericana Adrian Piper (1948) proviene de su propia experiencia vital y pretende ser un análisis político, una crítica social fundamentada en la biografía personal que refleja el eslogan feminista de los años setenta “lo personal es político” (Stiles, 2012, p. 94).

Su furia claramente puede ser proyectada en su serie *Catálisis*, donde la artista se transforma físicamente en una persona extraña o repulsiva que se adentraba en las calles de Nueva York para experimentar las respuestas, con frecuencia, desdeñosas de los demás. Para *Catálisis I* (1970), empapó un conjunto de ropa en una mezcla de vinagre, huevos, leche y aceite de hígado de bacalao durante una semana, y luego lo

llevó puesto en el tren a la hora punta de la tarde. En *Catálisis III* (1970), caminaba por las calles de Manhattan con la inscripción "pintura fresca" escrita en un jersey blanco (Bowles, 2011, p. 162). Como se puede apreciar, en sus *performances*, Piper entra en confrontación directa con el público en las calles, causando una reacción inmediata en el espectador. Todas estas acciones las documentó mediante fotografía Rosemary Mayer.

Por el contrario, en la *performance Food for the Spirit (Comida para el espíritu)* (1971), Piper no tenía ningún contacto con el espectador, ya que se trató de una acción realizada de manera privada en su estudio que ella mismo documentó. La pieza representa un viaje interior que le llevó a una extracción radical de su adquirida identidad (Jane Farver, 1987, p. 7). De hecho, se involucró tanto con la idea de *La crítica de la razón pura* de Emmanuel Kant que llegó al punto de tener que tranquilizarse a sí misma de que existía en absoluto.²⁸ Así confirmó su existencia grabando su imagen reflejada en un espejo y grabando su voz en una cinta. Estos documentos fueron los únicos testigos de la *performance* que en la actualidad son parte de la colección de fotografía del MoMA.²⁹

2.4. La influencia de los medios de comunicación en los años 80

En los años 80, la connotación política de las prácticas del cuerpo no desapareció, pero se debilitó y continuó en manifestaciones que muchas veces resultaron estereotipadas y oportunistas. El desplazamiento de la *performance* hacia la cultura popular se reflejó en el mundo del arte en general, de manera que a comienzos de la nueva década la oscilación proverbial del péndulo fue completa; es decir, el idealismo *anti-establishment* de la década de los 60 y comienzos de los 70 había sido categóricamente rechazado (Goldberg, 1996, p. 189). Comenzó a aparecer un nuevo espíritu cargado de pragmatismo, empresariado y profesionalismo ajeno por completo al pensamiento de años anteriores.

Esta nueva generación estaba principalmente formada por estudiantes de artistas conceptuales que aunque entendieron rápidamente su comprensión del

²⁸ A raíz de este estado, en 1974 escribió una autobiografía titulada *Talking to Myself: the Ongoing Autobiography of an Art Object*, MTL, Hossmaan and Brussels, 1974.

²⁹ (MoMA, n.d.-a)

consumismo y los medios de comunicación, rompieron con la norma cardinal del arte conceptual, del concepto por encima del producto, pasando de la *performance* y el arte conceptual a la pintura (Goldberg, 1996, p. 190). Superaron así los límites impuestos por la austeridad teórica del arte conceptual (Guasch, 2000, p. 341).

En esta línea, Guasch detalla que comenzaron a perfilarse como dominantes dos tendencias de planteamientos diversos y en ocasiones antagónicos, que en todo caso compartían una inclinación por la imagen que la iconoclastia de los movimientos conceptuales había rechazado: la apropiacionista, supeditada a la teoría de la imagen y al universo de los medios de comunicación, con artistas como Cindy Sherman o Robert Longo, y la neoexpresionista, paralela a los nuevos alemanes y a los transvanguardistas italianos, como Julian Schnabel o David Salle, o Miquel Barceló o Antoni Tàpies en España. Esta última tendencia se fue imponiendo al apropiacionismo, en parte gracias a la pujanza económica que elevó a altos niveles el precio del arte, concretamente de la pintura, y también por el apoyo recibido de galerías y coleccionistas emergentes.

Esta nueva obra provocó que unos pocos coleccionistas y galeristas³⁰ introdujeran una generación nueva y joven de artistas en el mercado del arte que al cabo de pocos años, algunos de ellos se convirtieron en auténticas estrellas del arte (Goldberg, 1996, p. 190). No es de extrañar que el mundo del arte de la década de los 80, especialmente en Nueva York que se había extendido como centro de acción, fuera criticado por su desproporcionada atención al “bombo publicitario” y al negocio comercial del arte (Goldberg, 1996, p. 190). Una de las plataformas que promulgó esta crítica fue la revista *October*, de la mano de escritores como Benjamin H.D. Buchloh, Rosalind Krauss, Hal Foster y Craig Owens (Guasch, 2000, p. 356) que denunciaban la falta de base teórica del discurso neoexpresionista. En Gran Bretaña, como veremos más adelante, también se reaccionó de forma directa contra esta actitud de arte como objeto-en-venta mediante la producción de arte en vivo.

Este retorno a la elevación del arte a la esfera burguesa tenía tanto que ver con una época política abrumadoramente conservadora como con la llegada de la época de los medios de comunicación (Goldberg, 1996, p. 190). Criados a base de televisión las veinticuatro horas al día y de una dieta cultural de filmes de serie B y *rock&roll*, los artistas de *performance* de los 80 interpretaron que el antiguo grito para derribar las

³⁰ Aquí encontramos clave la figura de coleccionista y galerista Charles Saatchi, y su mujer Doris, quienes en 1985 abrieron al público su colección privada, en la que habían acumulado una notable cantidad de obras de los neoexpresionistas Julian Schnabel, Anselm Kiefer y Francesco Clemente.

barreras entre arte y vida era cuestión de derribar las barreras entre el arte y los medios de comunicación (Goldberg, 1996, p. 190).

Según Goldberg, una obra que marcó un hito en este sentido fue la titulada *United States Live (Estados Unidos en directo)* (1982), de Laurie Anderson, representada en la Brooklyn Academy of Music; una obra de ocho horas de duración compuesta por música, narración y prestidigitación. Al fondo del escenario se proyectaba una imagen con cuadros dibujados a mano, fotografías de pantallas de televisor ampliadas y una película manipulada. Mediante un vocalizador que transformaba la voz en algo similar a la de un robot, Anderson cantaba una canción de amor, *Dejemos que $x=x$* . Otra de las canciones que sonaban era *Oh Superman*, a modo de petición de socorro contra la manipulación de la controladora cultura de los medios de comunicación (Goldberg, 1996, p. 190).

La obsesión de Anderson por los medios de comunicación y su buena presencia escénica hicieron que su obra llegara a los públicos más extensos posibles. Es más, en 1981 firmó un contrato con la Warner Brothers para la publicación de seis discos, lo que marcó el comienzo de la “presentación en sociedad” de la *performance* en la cultura de masas: “Aunque a finales de la década de 1970 la *performance* había sido aceptada como medio por derecho propio por parte de la jerarquía institucional del mundo del arte, a comienzos de la década de 1980 entró en el mundo comercial” (Goldberg, 1996, p. 191).

Veremos en el siguiente apartado que, al igual que Anderson, una generación de artistas de *performance* incorporó medios técnicos, como vídeo o fotografía, a sus obras. Además, con la influencia de los medios de comunicación varios artistas en los 80 también empiezan a usar la superposición, fragmentación y apropiación de imágenes como Barbara Kruger, Alfredo Jaar o las producciones reivindicativas del Group Material (para más información ver Guasch, 2000, pp. 479–490).

2.5. La introducción de la tecnología en la *performance*

En 1960 muchos de los hogares estadounidenses ya contaban con un receptor de televisión: se convertiría en el medio dominante de la cultura de masas. Durante aquella época algunos artistas recurrieron a él como fuente de inspiración, como puede ser el Grupo Independiente, pero en particular los artistas Fluxus, Wolf Vostell y Nam June Paik (H. Foster et al., 2006, p. 560). Sometieron la televisión a diferentes

tipos de deformación e incluso destrucción física o recurrieron a ella como juego para manipular imágenes.

En 1969 Paik expuso *Participation Tvs (Participación televisiva)* en la Howard Wise Gallery de Nueva York, donde combinaba el vídeo con la *performance* (H. Foster et al., 2006, p. 560). Este trabajo se compone de varios televisores que incluían micrófonos y, además, varias series de televisión que mostraban en vivo imágenes manipuladas de varias cámaras de los visitantes de la galería (que se convirtieron en el contenido de la obra).

Paik fue uno de los primeros artistas en usar el vídeo, campo que exploró con suma intensidad en sus colaboraciones con la música Charlotte Moorman (1933-1991). Produjo piezas como *TV Bra for Living Sculpture (Sujetador TV para escultura viva)* (1968-1969) o *Concerto for TV, Cello and Videotapes (Concierto para TV, cello y cinta de vídeo)* (1971), las cuales ejecutaría Moorman y fotografiaría Peter Moore. En esta última pieza la artista “tocaba” un violonchelo compuesto por tres televisiones apilados por las cuales a su vez se emitían *performances* realizadas por ella misma así como imágenes en vivo del espacio real. Aquí ya es evidente la tensión entre presencia corporal y mediación tecnológica, que resultó fundamental posteriormente para gran parte del vídeoarte (H. Foster et al., 2006, p. 560).

Imagen 2.6: Fotografía de *Cello and Videotapes* de Paik y Moorman



Fuente: Artnews

A Paik también le preocupó transformar el aparato de televisión para espectadores pasivos en un medio para la interacción creativa, en el que los receptores de las imágenes de vídeo pudieran convertirse asimismo en transmisores (H. Foster et al., 2006, p. 560). Esto le llevó a hacer *performances* en directo vía satélite, como la obra *Good Morning, Mr. Orwell* (*Buenos días Mr. Orwell*), realizada entre París y Nueva York el 1 de enero de 1984.

El artista Douglas Davis (1933-2014) realizó para Documenta 6 (1977) la pieza *The Last Nine Minutes* (*Los últimos nueve minutos*), que era una retransmisión en directo de obras de artistas emitida en más de 25 países. Además de sus *performances*, se incluyeron piezas de Paik, Charlotte Moorman y Joseph Beuys. Con esta pieza el artista quiso jugar con la posibilidad de romper los límites de la pantalla y lograr una comunicación directa con el público (Miller, 2015, p. 108).

En la década de los 70, el vídeo empezó a tomar presencia en la producción artística de tal manera que en 1973 The Kitchen Center for Vídeo, Music and Dance abrió su propio espacio en Nueva York como una respuesta a las especulaciones sobre el inminente impacto del vídeo. La organización realmente comenzaría en la cocina del Hotel Central de Broadway, hasta que en 1973 se trasladase e inaugurase oficialmente el espacio en la calle Broome (H. Foster et al., 2006, p. 576).

La artista Joan Jonas (n.1936) realizó varias de sus primeras *performances* en The Kitchen, como *Funnel (Embudo)* (1972) y *Vertical Roll (Rollo vertical)* (1972). Jonas fue pionera en el uso de la *performance* y el vídeo en relación con la instalación, la escultura y la danza, lo que le llevó a colaborar desde el comienzo con músicos y bailarines, con quienes improvisó obras tanto en galerías como en espacios más alternativos. Su primer vídeo *performance*, *Wind (Viento)* (1968), grabado en Long Island, sucedió durante el día más frío y ventoso del año, lo que no es de extrañar que acabara dando título a la obra ("Platform: Joan Jonas," 2011). El resultado de la pieza es un vídeo de 16mm en blanco y negro, en silencio, realizado con varios *performers* y compuesto con una sencillez que evoca el minimalismo de los 60. El cámara fue Peter Campus ("Electronix Arts Intermix," n.d.).³¹

Imagen 2.7: Video still de *Wind* de Jonas



Fuente: MACBA

³¹ Fundada en 1971, Electronic Arts Intermix, EAI, es una organización sin ánimo de lucro que fomenta la creación, exposición, distribución y conservación del *media art*.

En alguna ocasión colaboró en los últimos años de la Judson Dance Theater, donde pudo ver *performances* de artistas como Oldenburg, Robert Morris, Yvonne Rainer, Trisha Brown y Simone Forti entre otros (ver entrevista a Jonas en Kaye, 2000).

En 2002 creó para Documenta 11 la pieza *Lines in the Sand* (*Líneas en la arena*) que está basada en dos obras de la poetisa Hilda Doolittle, *Helen in Egypt* (1955) y *Tribute to Freud* (1944). En este vídeo de 47 minutos la artista y varias *performers* interactúan con proyecciones de vídeo a gran escala, objetos ritualizados y un complejo *collage* sonoro. La obra en parte hace referencia a las realidades políticas contemporáneas; el título se hace eco de la declaración del Presidente Bush a Saddam Hussein en el inicio de la Guerra del Golfo (“Electronix Arts Intermix,” n.d.). En 2015 la artista fue elegida para representar a Estados Unidos en la 56. Bienal de Venecia.

La obra de Martha Rosler (n.1943) está basada, como la *performance* narrativa de principios de los 70, en la vida cotidiana y en la esfera pública, habitualmente con la experiencia de la mujer muy presente. La artista ha producido durante muchos años obras sobre la guerra y la seguridad nacional conectándolo con la vida diaria en el hogar (“Martha Rosler,” n.d.).

La primera pieza de vídeo *performance* es *Semiotics of the Kitchen* (*Semióticas de la cocina*) (1975). En la pieza una cámara estática apunta a una mujer en la cocina. Delante de ella, en la encimera, hay una serie de utensilios que la mujer va cogiendo para demostrar su funcionamiento, pero con gestos que desvían de los usos habituales del objeto en sí mismo. Con un uso irónico del sonido y el gesto, la mujer y los utensilios entran y transgreden el significado del sistema familiar cotidiano de las cocinas. En relación a este nuevo “alfabeto” creado, Rosler afirma “cuando la mujer habla, da nombre a su propia opresión” (“Electronix Arts Intermix,” n.d.). El vídeo es de 6.09 minutos en blanco y negro y una copia del mismo es parte de la colección del Museo Reina Sofía³² desde el 2005 y también parte de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA.³³

En 2003, para la exposición *A Short History of Performance, Part II* (*Una corta historia de la performance, parte II*) en la Whitechapel Gallery de Londres, Rosler llevó a cabo una convocatoria abierta para volver a realizar (en inglés se denomina *re-*

³² (MNCARS, n.d.)

³³ (MACBA, n.d.)

enactment) su obra *Semiotics of the Kitchen*. Finalmente, veintiséis mujeres participaron en la *performance*. En una escena repleta de utensilios culinarios, las mujeres que participaron fueron grabadas mientras se emitía en directo mediante monitores en la propia galería. El vídeo resultante de la obra, *Semiotics of the Kitchen: An Audition (Semiótica en la cocina: una audición)* (2011) documenta los ensayos preliminares con Rosler y el acto público, la "audición" ("Electronix Arts Intermix," n.d.)

En 1977, Rosler produce la obra *The East Is Red, The West Is Bending (El oriente es rojo, El oeste se inclina)* (19:57 min, color, sonido). En la *performance*, la propia artista presenta un *wok* eléctrico mientras lee unas instrucciones de cómo poder usar el aparato de consumo recién comercializado. La acción la realiza de tal manera que recuerda a una demostración de cocina de televisión local *amateur*. La inserción de unos cambios incongruentes en el texto sugieren la actitud imperialista que subyace en los intentos de convencer a la sociedad en convertirnos en conocedores de cocinas extranjeras exóticas ("Electronix Arts Intermix," n.d.).

En colaboración con Paper Tiger Television, Martha Rosler produjo dos obras: *Martha Rosler Reads "Vogue" (Martha Rosler lee "Vogue")* (1982, 25:22 min, color, sonido) y *Born to be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby SM (Nacida para ser vendida: Martha Rosler lee el extraño caso del bebé SM)* (1988, 35 min, color, sonido). En la primera, Rosler deconstruye los mensajes de la revista Vogue y su publicidad, y en la segunda, demuestra las implicaciones políticas, de clase e ideológicas que limitan al cuerpo de la mujer. A lo largo de estas obras, Rosler manipula relatos basados en la *performance* a la par que simboliza imágenes de los medios de comunicación para romper las expectativas del espectador. Al respecto Rosler afirma: "El vídeo en sí 'no es inocente': sí, el vídeo me permite construir, usando una variedad de formas narrativas de ficción, 'dichas trampas' participan en una dialéctica con la televisión comercial" (Zippay, 1991, p. 167).³⁴

La obra de Hayley Newman está casi en su totalidad mediada por la fotografía y el vídeo. Es reconocida por desarrollar un acercamiento deconstructivo, analítico e histórico de la *performance* (Vvaa, 2012, p. 305). Así, muchas de sus piezas hacen referencia a documentos como los de Rosler, Piper o Export mediante el uso de un lenguaje y estilo similares. La obra *Crying Glasses (An Aid to Melancholia) (Gafas de llorar (Una ayuda para la melancolía))* (1995) realizada en el transporte público de

³⁴ "Video itself 'isn't innocent': Yes video lets me construct, using a variety of fictional narrative forms, 'decoys' engaged in a dialectic with commercial TV."

Hamburgo, Berlín, Rostock, Londres y Guilford recuerda a *Catalysis* de Adrian Piper. Para la *performance*, la artista, durante un año, se puso unas gafas de sol mientras se montaba en un transporte público (Fortnum, 2007, p. 31). Las gafas estaban conectadas a un sistema mediante el cual, pulsando un botón bajo su chaqueta, dejaban caer lágrimas por sus mejillas. De esta manera, las gafas se convirtieron en un mecanismo externo que permitían la manifestación interna de sentimientos identificables.

En el año 91, tras tres exposiciones en Estados Unidos, la obra de Matthew Barney (n.1967) se vuelve reconocida. Su trayectoria ha ido desde elaboradas *performances*-instalaciones hasta piezas cinematográficas como *Cremaster* (1994), que realmente fue la obra que le dio un reconocido renombre. Como él mismo dice en una entrevista realizada por Hans Ulrich Obrist, su obra anterior aunque probablemente se liga a la vídeo instalación, tiene mucho más que ver con documentar la acción en tiempo real.³⁵ Más adelante, añade, se interesaría por crear historias, como *Cremaster*, que aunque no es lineal, es narrativa.

Este giro cinematográfico en la obra de Barney no es ni mucho menos aislado. Como se detalla en el texto de Foster y Krauss, una razón para que esto sucediera es sin duda la transparente legibilidad de las películas. Además, los autores añaden que estos artistas ven el medio (la película) como el más adecuado para tratar las fundamentales transformaciones en la experiencia y la subjetividad producidas en la sociedad contemporánea; esto es, una experiencia desviada con bastante frecuencia a través de dispositivos generadores de imágenes, y una subjetividad que ha aprendido no sólo a sobrevivir sino incluso a prosperar con los *shocks* tecnológicos (H. Foster et al., 2006, p. 658).

Su serie *Drawing Restraint (Dibujo contenido)* (1987-presente) fue motivada por el interés del artista de introducir su cuerpo y su experiencia en sus obras. La experiencia más extrema que Barney había tenido hasta el momento estaba relacionada con el deporte, por lo que empezó a crear situaciones, que grababa en su estudio, en las que ponía resistencia a su propio cuerpo. En sus palabras, “es

³⁵ “Those shows, which were probably understood as video installations, had much to do with documenting real-time action. At time I became more interested in telling stories. That was a turning point, rather than a beginning. The *Cremaster* cycle is in itself a narrative, but not necessarily a linear one”. Sacado de la entrevista que mantuvo el artista con Hans Ulrich Obrist publicado en *Tate Magazine*, issue 2. (TATE, n.d.-c)

importante entender que el cuerpo necesita experimentar resistencias para crecer” (Barney, 2010). En las primeras series, *Drawing Restraint 1-6* (1987-1989), se muestran sencillos experimentos en el estudio, en los que Barney se propone marcar el techo y las paredes mientras que rebota en un trampolín atado mediante cuerdas elásticas. Desde 1900 en adelante, el artista comenzó a introducir en las series una espectacularidad más propia del lenguaje cinematográfico. Por ejemplo, la última creación ha sido *Drawing Restraint 17* (2010), grabada en Suiza con el resultado de un vídeo bi-canal con una alta definición de producción, en el que por primera vez no es el propio cuerpo del artista el que se pone a prueba, sino el de una atleta suiza (“Matthew Barney: Drawing Restraint,” 2014).

OTTOshaft (1992) se realizó por primera en la Documenta 9 (*Documenta IX*, 1992, p. 32). Tres años después se adaptaría la producción al espacio Art Now room de la TATE Britain. La *performance* tuvo lugar en garajes y varios huecos de los ascensores en los museos de la ciudad de Kassel por los cuales el artista escalaba desnudo. El aspecto físico del cuerpo humano y la forma en que la historia es contada, están íntimamente ligadas con el funcionamiento del cuerpo, aspecto fundamental en la obra de Barney (Honour & Fleming, 1984, p. 898).

La resistencia física también es clave en la obra del artista Guido van der Werwe (n.1977), como bien se puede apreciar en la obra *Running to Rachmaninoff* (*Corriendo a Rachmaninoff*), de la que han realizado desde el 2010 cinco ediciones anuales. La acción consiste en llevar corriendo un ramo de camomilas a la tumba de Rachmaninoff en el cementerio de Kensico (Nueva York). La primera, realizada un 9 de octubre, se realizó desde el PS1/MoMA, lo que suponía casi 50kms corriendo hasta la tumba. La segunda edición al año siguiente coincidió con Performa 11³⁶, por lo que la salida fue desde la Luhring Augustine Gallery. La novedad en esta ocasión fue que invitó a gente a que corriera con él, con lo que al final se formó un grupo de corredores entre los que se encontraban los artistas Ragnar Kjartansson, Eleanna Anagnos, Anton Ginzburg, los escritores Reid Singer y Andrew Russeth, y el director de la Kristen Becker Gallery.

La *performance* que dio comienzo a esta etapa de “resistencia física” fue *Number Nine: The day I didn't turn with the world* (*Número nueve: el día en el que no*

³⁶ Fundada por RoseLee Goldberg en 2004, Performa es una organización ubicada en Nueva York dedicada a la exploración de la función crítica de la *performance* a lo largo de la historia del arte del siglo XX y a fomentar nuevas formas de *performance* para el siglo XXI. Entre tanto, desde el 2005 producen una bienal.

giré con el mundo) (2007, 8'36", color, sonido). Para realizarla el artista se trasladó al Polo Norte donde estuvo de pie quieto sin moverse durante 24 horas. De esta manera, por un día, giró con el sol y no con la tierra.

Este mismo año, produjo la pieza *Nummer acht: everything is going to be alright* (*El número ocho: toda va a salir bien*) (2007), que tiene como resultado un vídeo (10'10") de la acción que consiste en él mismo andando delante de un barco rompehielos³⁷. A nivel estético resulta una obra que tiene mucho parecido con la obra *Wind* de Joan Jonas que hemos descrito anteriormente. En el color, la falta de sonido (o solo ambiental), el uso del blanco y negro, un aura totalmente minimalista; en ambas, además, la imagen en movimiento es central en el plano y los *performers* en los dos casos se encuentran en situaciones hostiles.

Imagen 2.8: Video still de *Nummer acht: everything is going to be alright* de Werwe



Fuente: Utah MOCA

Tras revisar alguna de las obras de Werwe, puede deducirse que el artista crea sus vídeos para demostrar que las acciones fueron realizadas, como puede ser en el caso de *Nummer acht: everything is going to be alright*. Se concluye que si no existe documentación de la acción, mediante vídeo en estos casos, la obra carece de sentido –al igual que Burden estuvo tan preocupado por documentar su *performance Shoot*–.

³⁷ La pieza actualmente es parte de la colección del MoMA (MoMA, n.d.-b). *Running to Rachmaninoff* también forma parte de la misma colección (MoMA, n.d.-c).

Pero la diferencia es que los artistas de esta generación mediada por la tecnología han ido paulatinamente añadiendo en sus obras de *performance* un giro cinematográfico muy destacado. El resultado estético y el montaje de las piezas que realizan son propios de las grandes producciones cinematográficas actuales.

2.6. Arte vivo: una reacción estética

En 1986 en los Riverside Studios de Londres se celebró el Festival de Arte Vivo.³⁸ En él participaron artistas como Steve Taylor Woodrow, Raymond O'Daly y Miranda Payne. Cansados de la relación simbiótica entre la pintura y el comercio, y de la dirección que la *performance* estaba tomando apartándose del arte hacia el teatro y la danza, crearon obras con un gran cuidado estético en las que ellos estaban presentes (Goldberg, 1996, p. 208). Al hilo, Stiles subraya: “Al observar en retrospectiva, la conversión de esa “acción” en una modalidad de la producción estética parece ser una respuesta razonable al periodo de 1949-1979” (Stiles, 2012, p. 67).

Steve Taylor Woodrow (n.1960) defendía el arte vivo como el único medio contemporáneo eficaz (Goldberg, 1996, p. 207). En su obra *Living Paintings (Pinturas vivientes)* (1989) se podían apreciar tres figuras sujetas a la pared, pintadas de gris o negro y con aspecto de friso escultural propio de un gran edificio público. La sorprendente rigidez de la figuras humanas durante una representación de seis u ocho horas se rompía de vez en cuando en el momento en el que una figura doblaba la cintura para tocar la cabeza de algún transeúnte (Goldberg, 1996, p. 207).

³⁸ El festival tiene sus orígenes en el *Performance Platform* creado por Steve Rogers en el Midland Group Arts Center en 1979. En 1984 debido a su éxito se trasladó a los Riverside Studios bajo la dirección de Nikki Milican, con un nuevo nombre: National Review of Live Art. A partir de ahí ha tenido diversas ubicaciones. La última edición fue en 2010 en Glasgow.

Imagen 2.9: Fotografía de *Living Paintings* de Woodrow



Fuente: New Museum

La principal intención de Miranda Payne fue destacar el proceso de hacer pintura; ponerse ella misma en la pared de una galería resultó la manera enfática de devolver la atención a la *performance* en el contexto del arte, a la vez que protestaba por la relación establecida de arte como objeto en venta desarrollado en la década de los 70 (Goldberg, 1996, p. 208). Payne fue fundadora junto con Julian Maynard Smith de la prestigiosa compañía de *performance* y teatro Station Opera House en 1980. La compañía se caracterizaba por crear obras que articulan la relación entre arquitecturas encontradas y construidas, objetos, narrativa y, tipos y procesos de *performances* (Kaye, 2000, pp. 163–164).

Payne presentó la obra *Santa Gárgola* (1986) en el Festival de Arte Vivo. La representación tuvo una hora de duración. La acción comenzaba en una pared en blanco en la cual se ubicaba la artista con una caja de cartón en la mano. A continuación, la artista procedía a colgar herramientas de su profesión (martillo, tijeras, etc) en ganchos y a desenmarañar una fotografía de una pintura en la cual, una vez prendida con chinchetas en la pared, ella luego “entraba”. Como Goldberg añade, “encaramada en un pedestal montado, la obra representaba el paradójico y a menudo absurdo papel de la figura en la pintura” (Goldberg, 1996, p. 208).

Los artistas Gilbert&George (pareja de artistas compuesta por Gilbert Proesch, n.1943, y George Passmore, n.1942) fueron precursores de este tipo de acciones ya en 1961, año en el cual se declararon a sí mismos “escultura viva”. Pocos años después su obra *The Sing Sculpture* (*La escultura que canta*) (1970) era anunciada como “la más inteligente, fascinante, seria y bella obra de arte que jamás hayas visto”.

En ella, ambos artistas trajeados y con las caras pintadas de dorado, imitaban una grabación de la canción “Underneath the arches”, que apelaba a la eterna fascinación de los autómatas y los maniqués (Counsell, 1996, p. 214). Con la definición de “escultura viva” evitaban hacer diferencias entre la vida y el arte. Incluso cuando realizaban cualquier actividad cotidiana iban customizados como esculturas vivas (Howell, 1999, p. 147). Como afirma Howell, con el paso del tiempo han conseguido que su identidad “escultural” esté tan integrada a sus personalidades que no necesitan realizar acciones concretas. De esta manera atentan completamente contra el dominio del arte como mercancía dentro del mercado del arte.

Según Guy Brett, el impacto de las *performances* iniciales de Gilbert&George, como esculturas humanas solo puede ser comprendido en el contexto en que aparecieron por primera vez. Resulta inolvidable el momento en el que en un concierto de los Rolling Stones en el Hyde Park de Londres los artistas aparecieron en lo alto de la multitud, vestidos impecablemente y con los rostros pintados de colores metálicos andando mientras posaban al estilo de la fotografía de moda de los años treinta. “Era hipnótico, gracioso y a fin de cuentas atemorizador” (Brett, 2012, p. 232). En Gran Bretaña, la *performance* se había convertido en un exhibicionismo en alguna parte entre la pintura y la escultura (Childs & Storry, 1999, p. 390).

De este modo, estos artistas insistieron en devolver la *performance* al contexto del arte, lejos de las salidas más teatrales y pop (Goldberg, 1996, p. 208). Aunque por supuesto, diferentes líneas continuaron desarrollándose paralelamente, como Sylvia Zinarek, muy ligada a la música con sus elegantes solos sobre el arte de hablar en inglés, o Angélica Liddell ligada al teatro del más estilo *body art* de principios de los 70 o Hofesh Shechter Company herederos de compañías como Judson Dance Theater.

A finales de los 80 la aceptación y normalización de la *performance* fue llamativa. Concretamente desde 1977 hasta 1980, se multiplicaron las exposiciones sobre el cuerpo, tanto como lo hicieron los seminarios, coloquios y simposios que debatían la cuestión (Guasch, 2000, p. 94), así como programas de estudio en escuelas de arte. Los investigadores del creciente campo de “estudios culturales” que habían seguido el estructuralismo, la semiótica y el post estructuralismo (de los años cincuenta hasta los setenta), y que habían sido profundamente influidos por la teoría

cultural francesa (Foucault, Barthes, Lyotard, de Certeau, Baudrillard, Bourdieu y Derrida), se interesaron de repente por el arte de *performance* (Stiles, 2012, p. 67).³⁹

Los medios de comunicación también adoptaron la *performance*, lo que llevó a muchos a preguntarse si todavía la *performance* funcionaría como catalizador para formar nuevas ideas en el arte (Goldberg, 1996, p. 210). Estos acontecimientos fueron reforzados por el hecho de que numerosos artistas trabajaron exclusivamente en la *performance*, a diferencia de, como hemos analizado previamente en este capítulo, los artistas de periodos anteriores que a menudo usarán la *performance* como vía experimental para llegar a su obra madura en pintura, o más habitualmente, en escultura (Goldberg, 1996, p. 210). De esta manera, incluso ha podido darse una evolución dentro de la obra de *performance* de los artistas. Así llegó a ser posible y deseable para estos artistas presentar retrospectivas y exposiciones de gran calado como *The Artist Is Present* de Marina Abramović en el MoMA en 2010 o la de Tania Bruguera en Neuberger Museum of Art en 2010.

2.7. La museización de la *performance*, de los 90 en adelante

La adaptación real de la *performance* a los espacios propios de los museos y galerías, denominados *white cube* (cubo blanco) por Brian O'Doherty en el célebre ensayo *Inside the White Cube*, ha sido debida al tipo de *performance* conocida como *delegated performance*, término acuñado por la teórica Claire Bishop. La propia Bishop lo define así: “El acto de contratar a personas no profesionales o especialistas en otros campos para llevar a cabo el trabajo de estar presente y de realizar una *performance* en un determinado momento en nombre del artista y siguiendo sus instrucciones” (Bishop, 2012, p. 219)⁴⁰.

La autora destaca tres nuevas características propias de este tipo de *performance* que la distinguen de la manera en la que se había estado haciendo *performance* hasta el momento. A continuación las analizaremos.

³⁹ El primer departamento de *Performance Studies* se creó en la New York University en 1974. Aunque persiste el debate de si fue la NYU o la Northwestern University. Para información sobre los diferentes orígenes y tradicionales disciplinarias de estudios de la *performance*, ver el libro *Professing Performance. Theatre in the Academy from Philology to Performativity* de Shannon Jackson.

⁴⁰ “The act of hiring non-professionals or specialists in other fields to undertake the job of being present and performing at a particular time and a particular place on behalf of the artist, and following his/her instructions”.

La primera diferencia es que las exposiciones de las acciones se adaptan a los tiempos institucionales del arte contemporáneo; es decir, las *performances* se realizan durante todo el tiempo que el museo o galería permanece abierto. Ya no son una acción que sucede en un momento concreto, sino que está disponible durante todo el tiempo de apertura de la organización que la alberga. Otra de las considerables variaciones deriva de que, mientras que en las *performances* desarrolladas de 1960 a 1980 era protagonista el cuerpo propio del artista (recordemos a Chris Burden, Vito Acconci o Gina Pane), en este tipo de acciones un grupo de personas, entre los cuales normalmente no se encuentra el propio artista, realizan la acción. Y la tercera característica, consecuencia de la anterior, es que la *performance* se convierte en una fuente de transacciones económicas. Lo veremos a continuación con más detenimiento.

Bishop diferencia entre tres tipos de *delegated performances*: el primero, en el que se contrata a no-profesionales para que actúen en base a sus identidades; el segundo, que comienza a finales de 1990, se caracteriza por contratar a profesionales de otros campos ajenos al arte contemporáneo; y el tercer tipo de *delegated performance* supone crear situaciones para que sean grabadas en vídeo.

La obra *Southern Suppliers FC (Proveedores del sur FC)* (1991) de Mauricio Cattelan (n.1960) entraría dentro de la primera categoría. El artista crea un equipo de fútbol compuesto por inmigrantes del norte de África, a los que les organiza partidos con equipos italianos. En la camiseta llevan un patrocinador ficticio, *Raus*, que en alemán significa “¡Fuera!”. El título hace referencia al trabajo inmigrante pero también al debate sobre la contratación de inmigrantes en los equipos de fútbol. La obra marca una diferencia entre dos tipos de empleo a extranjeros desde un espectro económico: la percepción de los futbolistas inmigrantes no tiene nada que ver con la de la clase trabajadora.

Aunque Cattelan se centrara en el deporte, en este tipo de *delegated performance* ha sido más común el vínculo con la música. Ejemplo de ello son las obras de Annika Eriksson, *Copenhagen Postmen's Orchestra (Orquesta de carteros de Copenhague)* (1996) y de Jeremy Deller, *Acid Brass (Metal ácido)* (1997). Para ambas obras se contrata a personas de clase trabajadora para tocar canciones recientes de pop en su propio idioma; en ningún caso contratan a músicos profesionales. La obra de Eriksson (1996), ha dado lugar a un vídeo de 5 minutos de duración, y con la *performance* de Deller, que se ha realizado en varias ocasiones; se

ha grabado un CD y se ha elaborado un diagrama relacionando dos formas de música regional de la clase trabajadora.

En respuesta a este tipo de obra, Santiago Sierra (n.1966) realizó una serie de trabajos en los que contrataba a personas que aceptaban trabajos humillantes y banales por un salario mínimo. En *People paid to remain inside cardboard boxes* (*Gente pagada para que esté dentro de una caja de cartón*) (G&T Building, Guatemala City, August) (1996) trabajadores con salarios mínimos eran metidos en cajas de cartón como metáfora de su invisibilidad social. En muchas de las obras se pagaba a los contratados, pero no eran visibles durante la *performance*, convirtiéndose en una obra con un peso más conceptual. La primera de sus obras en las que se pudo ver a los participantes fue *450 Paid People* (*450 personas pagadas*) (Museo Rufino, México City) (1999) o *250cm Line Tattooed on 6 Paid People* (*Línea tatuada de 250cm en 6 personas pagadas*) (Espacio Aglutinador, La Habana). En relación a estas obras, como aclara Bishop:

Sierra ha sido muy criticado por repetir las reglas del capitalismo, o de la globalización, donde los países ricos externalizan los trabajos mal pagados, sin llegar realmente a hacer una crítica. El artista realmente hace mucho hincapié en las transacciones económicas que hacen posible su obra, y en el hecho de cómo repercute esto en la acogida de la obra misma (Bishop, 2012, p. 223).⁴¹

Las *performances* son realizadas por medio de una agencia de empleo y transacciones económicas, que distancia totalmente al artista de los participantes. Esto se hace patente en la relación del público con la obra, que se describe como fría y alienada. Sierra convierte el contexto económico en parte fundamental de su obra.

⁴¹ "He has been heavily criticised for merely repeating the inequities of capitalism, and more specifically of globalisation, in which rich countries 'outsource' or 'offshore' labour to low –paid workers in developing countries. Yet Sierra always draws attention to the economic system through which his Works are realised, and the way these impact upon the work's reception".

Imagen 2.10: Fotografía de *People paid to remain inside cardboard boxes* de Serra



Fuente: KOW Berlín

El énfasis de este tipo de *performances* en la presencia del cuerpo humano y las identidades socio-económicas deriva de las obras de *body art* realizadas a finales de los 60 y principios de los 70. Aunque con un gran matiz: como veíamos anteriormente, en dichos años los artistas usaban su propio cuerpo como medio y material de producción, habitualmente con un alto componente de transgresión física y psicológica; en cambio, en las *delegated performances* al ser representadas por otras personas que no el propio artista, las posibles transgresiones se toman como una posible explotación por parte del artista hacia otros sujetos. “Esto en ocasiones despierta el debate de la ética de la representación” (Bishop, 2012, p. 223).⁴²

La segunda categoría de *delegated performances* engloba las acciones para las cuales se contrata a profesionales que no pertenecen al mundo del arte. Comienza a desarrollarse a finales de 1990. Los artistas quieren indagar en áreas más allá del arte, y para ello contratan a especialistas en un tema, y no como anteriormente a representantes de una clase social o económica. Como es de suponer, Bishop afirma que se genera menos controversia en este tipo de obras que en las que hemos analizado anteriormente. La parte crítica va ligada al marco conceptual y a la capacidad de los especialistas que son casi utilizados como un *ready-made* dentro de la obra. El mayor representante de este tipo es Tino Sehgal (n.1976), quien defiende

⁴² “As a result, this type of performance, in which the artist uses other people as the material of his or her work, tends to occasion heated debate about the ethics of representation.”

que no realiza *performances* artísticas sino que crea situaciones. Además, a sus participantes los denomina intérpretes. En su obra *This Objective of That Object (Este objetivo de este objeto)* (2004), cuando el visitante entra en la galería cinco *performers*, o intérpretes, le provocan para entrar en una discusión. Los cinco son estudiantes de filosofía y para la pieza contarán con un guión semi-estructurado que seguirá con independencia de lo que responda el espectador. Si el espectador no contesta a los intérpretes, ellos se tiran al suelo hasta que entre un nuevo espectador en la galería. La duración de sus obras eleva el tiempo de la exposición, bien en relación al horario de apertura de la institución, bien a la duración de la exposición. Sehgal evita reproducir sus acciones mediante la fotografía o cualquier tipo de documentación, pero esto lo estudiaremos con más detalle en el siguiente capítulo.

La artista Dora García (n.1965) desarrolla un tipo de obra similar en ciertos aspectos a la de Sehgal. Por ejemplo, una de sus obras, *The Messenger (El mensajero)* (2002) consistía en que un *performer* debía entregar a otra persona un mensaje que no entendiera por desconocimiento del idioma. La condición era que la persona destinataria sí debía entender el idioma. En este tipo de obras, el *performer* tiene mucha implicación en la obra, por eso García realiza procesos de selección muy meticulosos. La obra *The Romeos (Los romeos)* (2008) consistía en contratar apuestos hombres que dieran conversación a los visitantes de Frieze Art Fair. Según Bishop: “este tipo de teatro invisible quiere crear momentos de duda, incertidumbre en la experiencia asentada de los visitantes en la ciudad”⁴³ (Bishop, 2012, p. 224). La obra de Sehgal resulta más auto-reflexiva y cerebral; en cambio la de García aparentemente es menos participativa pero refuerza la duda e incomodidad. Ambas ejemplifican un tipo de *performance* basada en sencillas instrucciones, que recuerda a la participación basada en tareas de las *performances* de Fluxus y al énfasis de las producciones de Judson Dance Theater en la gestualidad cotidiana, como puede ser la obra de Steve Paxton, *Satisfying Lovers (Amantes satisfechos)* (1967).

⁴³ “This form of ‘invisible theatre’ operates less to raise consciousness than to insinuate a moment of doubt and suspicion in the viewer’s habitual experiences of city life.”

Imagen 2.11: Fotografías de *The Romeos* de García



Fuente: Michelrein

La tercera categoría de *delegated performance* que distingue Bishop requiere la grabación en vídeo de una situación construida. La grabación se convierte en algo crucial cuando resulta complicado volver a repetir la *performance*. La obra *They Shoot Horses (Ellos disparan caballos)* (2004) de Phil Collins (n.1970) es ejemplo de ello. Para la pieza, el artista hizo un proceso de selección en Ramallah en el cual eligió a nueve adolescentes para que bailaran ocho horas sin parar enfrente de una pared rosa estridente canciones pop horteras de las últimas cuatro décadas. El resultado es un vídeo bi-canal, en el que los *performers* se proyectan a tamaño real, creando así una equivalencia con el espectador. Sobre este tipo de obra Bishop reflexiona: “estas piezas tienen un estrecha relación con la emergencia de los *realities* en televisión, un género que contempla desde la caída de los documentales en televisión al éxito de la prensa sensacionalista en los 90” (Bishop, 2012, p. 228).⁴⁴

Como vemos mediante estas obras y artistas, la *performance* ha desarrollado una clara evolución de concepción y producción. La *performance* contemporánea no privilegia el hecho de que sea en directo, ni tampoco que esté presente el cuerpo del artista, pero en cambio requiere diferentes estrategias que involucran la delegación y la repetición. Por otro lado, si la *performance* de los 60 y 70 apenas requería tiempo de producción y era muy barata (ya que el cuerpo del artista es la forma material más

⁴⁴ “It bears a strong relationship to the contemporaneous emergence of reality television, a genre that evolved from the demise of documentary TV and the success of US tabloid TV in the 1990s”.

barata) las *delegated performances*, en contraste, son un juego de lujo. Esto supone que no haya sido una práctica que se haya desarrollado por igual en todos los países, y que, de hecho, haya sido en ferias de arte internacionales y bienales donde ha encontrado una plataforma de producción. Es lo que Jack Bankowsky ha denominado “art fair art” (arte de feria de arte) (Bankowsky, 2005, pp. 228–232). Mientras antes la *performance* buscaba actuar en contra del mercado mediante la desmaterialización de la obra de arte en eventos efímeros, hoy en día la desmaterialización y el rumor se han convertido en una de las formas más efectivas de publicidad.

La repetibilidad de estas *performances* fue fundamental para la economía de la *performance* desde 1990, ya que la obra (bien mediante la representación de participantes, o bien por dejar constancia en vídeo) podría comprarse por parte de instituciones e individuos (Bishop, 2012, p. 230). No es coincidencia que eso se dé al mismo tiempo que aparece un nuevo fenómeno en la economía: el trabajo subcontratado se puso a la orden del día a principios de los 90. Con el avance de la globalización, la subcontratación en el extranjero se convirtió en un modo de hacer; alquilar mano de obra y empresas virtuales en países en desarrollo, aprovechándose de las diferencias internacionales de salario. Se deduce que el motivo principal de esto es finalmente mejorar resultados (en términos económicos). Si hacemos una comparativa del uso de la subcontratación en la *performance* con el de las empresas de las que hablábamos, Bishop encuentra una gran diferencia: las empresas subcontratan para minimizar el riesgo, pero los artistas lo hacen para incrementar la imprevisibilidad incluso aunque se corra el riesgo de hacer que falle toda la obra (Bishop, 2012, p. 231).

Puede decirse que paralelamente dichas empresas y estas *performances* están marcadas por subcontratar servicios, que en el caso concreto de la *performance* habitualmente es delegada la tarea a un curator, quien por lo tanto se convierte en un agente de recursos humanos. Aunque los recursos humanos que se buscan tienen unas cualidades muy específicas, también es verdad que son completamente reemplazables, sobre todo desde que la *performance* se exhibe durante el tiempo que dura una exposición. En este caso el trabajo a turnos se convierte en necesario. Se deja de lado la importancia de un solo *performer*. La *performance* se adapta a los tiempos de la galería con una presencia constante, durante ocho horas y el tiempo que dure la exposición, en vez de durante ciertos momentos con más intensidad. El problema es que además de impulsar un aura anti-espectacular (entendida como desde la improvisación, de lo único), este tipo de adaptación enfatiza la precariedad

laboral. Esto no solo cambia el modo de ideación de una obra, sino también el modo en que se percibe. Como el propio Sehgal declaró en un debate en el ICA de Londres el 19 de noviembre de 2004: “cuanto más tiempo se encuentra expuesta una escultura de acero de Richard Serra, más barato resulta el costo de su instalación, mientras que las piezas de Sehgal acumulan más costos de instalación, cuanto más tiempo se expongan”.⁴⁵

Es en los últimos 20 años cuando la *performance* se ha ido industrializando entre museos y festivales, movilizand o obras de *performance* y creando audiencia. Esto lo lleva a asemejarse más al teatro y la danza, aunque sigue teniendo una peculiaridad muy arraigada: mantiene el valor de la autoría individual. Por ejemplo, en teatro y danza no tienen apenas valor (o no comparable) las fotografías firmadas de los eventos. En cambio en la *performance* es uno de los modos de comercializar la obra. Así, en el siguiente capítulo veremos cómo ha sido la relación que se ha dado entre la *performance* y su documentación.

2.8. Recapitulación

Veíamos en el capítulo anterior que la *performance*, como forma de expresión artística, tiene sus comienzos en la década de los 50, aunque no será hasta avanzados los 60 cuando empiece a desarrollarse como un medio autónomo hasta que, como hemos visto en este capítulo 2, en los 80 es ya admitida por las principales instituciones del arte y como objeto de estudio. Su característica principal es que implica la realización de una acción que puede ser ejecutada por el propio artista o por el contrario puede ser alguien contratado. Hemos visto durante este capítulo que la acción puede suceder de manera totalmente improvisada o que la preparación de la *performance* sea laboriosa. El lugar en el que se pueden realizar las *performances* es variado, desde la calle, talleres de artistas, galerías, museos o festivales. Con el desarrollo de esta segunda parte de la historia de la *performance* hemos visto cumplido el primer objetivo específico planteado en la introducción.

En los años 70, la *performance* incorporó la violencia asociada a la acción, la cual se vio canalizada a través de diferentes vías de creación, como fueron el

⁴⁵ “As Tino Sehgal points out, the longer a Steel sculpture by Richard Serra is on display, the cheaper the cost of its installation becomes, whereas Sehgal’s own Works accrue more costs of its installation the longer they are exhibited”.

accionismo vienés, el *body art* y la *performance* expresionista. Hasta el momento, la mayoría de las *performances* habían sido realizadas ante un público, pero fue en este contexto cuando comenzaron a realizarse acciones exclusivamente presenciadas por una cámara fotográfica. El hecho de registrar las *performances* fue una de las aportaciones más interesantes de la década de los 70, ya que casi todos los artistas procuraron dejar constancia de la violencia o el dolor ejercido sobre sus propios cuerpos, como atestiguan las fotografías de Vito Acconci, ORLAN o Marina Abramović.

A finales de los 70, con un cansancio generalizado hacia la violencia, los artistas introdujeron un marco lingüístico en la *performance*; es decir, se acercaron a la expresividad corporal alejándose del exhibicionismo, el masoquismo y la sexualidad propios de años anteriores. En EEUU, donde dieron prioridad al movimiento corporal, hicieron uso del vídeo para guardar sus *performances*, como es el caso de Laurie Anderson. En cambio, en Europa se decantaron más por el uso del cuerpo como objeto, y para su registro utilizaron más bien la fotografía, como hemos visto en la obra de Valie Export.

A lo largo del capítulo hemos visto que en la década de los 80 se produjo un rechazo a la actitud *anti-establishment* de los 60 y 70, pasando a reinar un espíritu empresarial y profesionalizado que llevó a los artistas a preocuparse por la forma objetual de sus prácticas artísticas. Así, desde la *performance* se produjo un acercamiento a la pintura, como ocurrió en el denominado arte vivo, y a los medios de comunicación, lo que influyó en que muchos de los artistas realizaran sus *performances* para que fueran registradas en vídeo, como Martha Rosler, Joan Jonas o Guido van der Werwe.

Este acercamiento al sistema del mercado del arte supuso finalmente la museización de la *performance* en la década de los 90. Entonces, las *performances* se adaptaron a los tiempos de exposición y se comenzaron a contratar a profesionales para que realizaran las obras, como sucede en el caso de Tino Sehgal. La repetibilidad de estas *performances* supuso un cambio en la economía de la *performance*, ya que la obra podía comprarse por parte de instituciones. Esta evolución de la *performance* se debe a la dificultad que históricamente ha tenido la *performance* de archivarse y comercializarse y que como veremos en el capítulo 5 todavía es una cuestión sin resolver. Para ello, en el siguiente capítulo analizaremos cuáles han sido los estudios más relevantes sobre la permanencia de la *performance*.

CAPÍTULO 3

La definición asentada de *performance* y sus contradicciones

3.1. Introducción

En el presente capítulo se analizará cuáles han sido las posturas que han definido la *performance* desde su origen, contextualizadas en un paradigma más amplio según el cual la desmaterialización impregnaba los modos de producción artística. En dicho contexto, se estudiará más concretamente la teoría de Peggy Phelan basada en una definición ontológica de la naturaleza efímera de la *performance*, que ha resultado ser especialmente influyente en el debate teórico. A continuación, se investigará cuál fue el transcurso de dichos posicionamientos artísticos no objetuales y las respuestas más consagradas a la teoría de Phelan.

3.2. La naturaleza efímera de la *performance*

El hecho mismo de que resulte complicada la definición de un concepto lo convierte en un medio intrínsecamente subversivo y quizás sea ese el motivo por el cual la *performance* ha sido el espacio de lo radical (George, 2003, p. 11). Como hemos visto anteriormente desde la perspectiva de RoseLee Goldberg, ya las vanguardias hicieron uso de la *performance* como un modo de comunicación agitador y rebelde, pero fue a partir de los 70 cuando la *performance* se entendió propiamente como una manifestación provocadora dentro de las artes visuales. Para Goldberg, la historia de la *performance*, que comienza en las vanguardias, 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 artísticas más establecidas, y que decidieron llevar su arte directamente al público. Ello llevó a la *performance* a tener una base anárquica. Según la autora, la *performance*, por su propia naturaleza, escapa de una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte “en vivo” hecho por artistas (Goldberg, 1996, p. 9). Añade, además, que cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia *performance*. Remata la definición de la *performance* afirmando que ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su definición particular en el proceso y con una manera propia de ejecución (Goldberg, 1996, p. 9).

3.2.1. La definición de *performance* como arte efímero

De forma generalizada se ha considerado que históricamente la *performance* ha expandido los límites del arte para circunscribir y centrarse en la acción, presencia y subjetividad del propio artista (Williamson, 2003, p. 54). Además, se ha dado por sentado que la *performance* propone una construcción del público más compleja que las artes tradicionales (Williamson, 2003, p. 54), que le ha permitido extenderse hasta incluir a todas las personas presentes en el momento de la acción como sujetos activos en la generación de significado de la propia obra (Williamson, 2003, p. 54). Es más, como añade Shannon Jackson, la *performance* rompió los límites del arte tradicional no solo incluyendo a las personas presentes como sujetos activos, sino además haciendo a los espectadores conscientes del cambio de su propia experiencia estética (Jackson, 2008, p. 143). Asimismo, se ha considerado que la *performance* reducía el elemento de alineación y distancia entre el intérprete y el espectador, puesto que tanto el público como el intérprete experimentaban el trabajo de manera simultánea (Goldberg, 1996, p. 152).

Así, la definición aceptada de *performance* estaría basada en la co-presencia física y temporal (efímera) de los intérpretes y el público (Auslander, 2008, p. 110): la esencia de la *performance* en vivo es el contacto inmediato entre los *performers* y el público, el cual requiere co-presencia física (Wilson & Goldfarb, 1999, p. 19).⁴⁶

Según este punto de vista las *performances* siempre se realizan para alguien, para un público que la reconozca y muy habitualmente incluso le dé sentido convirtiéndose en la propia *performance*: “la *performance* es siempre *performance* para alguien, para una audiencia que la reconoce y la valida como *performance*” (Carlson, 1996, p. 6).⁴⁷

Basándose también en la necesidad de dicha co-presencia física y temporal, para Erika Fischer-Lichte las *performances* son obras de arte con cualidades especiales porque “brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, eso es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores” (Fischer-Lichte, 2004a, p. 84). Según Fischer-Lichte ha sido una de las preocupaciones de los artistas desde los comienzos:

⁴⁶ “The essence of live performance is unmediated contact between performers and audience, which demands physical co-presence.”

⁴⁷ “Performance is always performance *for* someone, some audience that recognizes and validates it as performance.”

Desde los años sesenta, los artistas de teatro y de *performance*, como los ya mencionados representantes de las vanguardias históricas, parten de la premisa de que la función de las realizaciones escénicas no puede ser transmitir al grupo de los espectadores los significados que ha generado el grupo de sus participantes – actores, director, escenógrafo, compositor o incluso el autor de una obra (Fischer-Lichte, 2004a, p. 279).

Por el contrario su objetivo es transformar a todos los que participen en ella y, para que ello se dé, es necesaria una co-presencia física y temporal.

Para Fischer-Lichte, esta nueva perspectiva provoca no solo una reconsideración de la estética tradicional y de los modos de análisis a ella asociados, sino también una reconsideración del concepto de autonomía del arte. Fischer-Lichte señala que las realizaciones escénicas trascienden los límites de lo hasta entonces considerado estético, lo que conlleva que la oposición entre lo estético y lo no estético no pueda seguir manteniéndose, porque en ellas se puede ver que lo estético es al mismo tiempo social, político y ético (Fischer-Lichte, 2004a, p. 342).

Pero según Guy Brett, la *performance* no solo fue una evidencia del deseo del espectador de conocer a través de la experiencia vivida, de la historia particular, la identidad y la subjetividad creada por la *performance*, sino también fue el deseo del artista de rescatar la vitalidad de la comunicación en un sistema artístico cada vez más fascinado por el producto temporal (Brett, 2012, p. 232). En tal contexto, en el que, como veremos a continuación, lo temporal primaba, la *performance* se definió como el arte en el que el cuerpo mismo es el productor de objetos en un momento y lugar determinado ante un público (Stiles, 2012, p. 14) y un vehículo excepcional para promover la percepción y la contemplación de que el “objeto realizado es una proyección del cuerpo humano” (Scarry, 1985, p. 281).

De hecho, puede afirmarse que dicha condición temporal o efímera ha fundado el estatuto ontológico de la *performance* desde los 60 (Clarke & Warren, 2009, p. 47). Así, dos de los grandes defensores de la definición de la *performance* basada en algo que, por su naturaleza efímera, según se crea desaparece, Richard Schechner y, su discípula, Peggy Phelan han posicionado la *performance* como algo no apto para ser guardado (Blocker, 1999, p. 134) en grabaciones, documentos o archivos. Schechner afirma que “las performances son acciones”⁴⁸, y por ello el comportamiento debe ser el “objeto” de estudio (Schechner, 2006, p. 1). Esto es, lo que debe ser considerado son

⁴⁸ “Performance are actions.”

prácticas, eventos o comportamientos, es decir, elementos temporales, y no objetos o cosas. Esta cualidad de *liveness* ('en vivo') es según Schechner el centro de la *performance* (Schechner, 2006, p. 2).

De la misma manera, Phelan defiende que "su única vida [de la *performance*] está en el presente" (Phelan, 1993, p. 146).⁴⁹ En su reconocido libro *Unmarked. The Politics of Performance* (1993), que analizaremos con detalle en este capítulo, defiende que la *performance* se crea a sí misma mediante la desaparición, lo que impide que pueda ser documentada.

Las diferentes definiciones analizadas hasta ahora que defienden un mismo punto de vista tradicional, pueden resumirse en los siguientes cuatro puntos (Fischer-Lichte, 2004b).⁵⁰

1. Una *performance* se da por la co-presencia corporal de los actores y espectadores, mediante su encuentro e interacción.
2. Lo que pasa en las *performances* es transitorio y efímero. No obstante, cualquier cosa que aparece en su curso, llega a ser *hic et nunc* y se experimenta como algo presente de manera particularmente intensa.
3. Una *performance* no transmite conceptos dados de antemano. Es la *performance* la que genera los significados que aparecen a lo largo de su curso.
4. Las *performances* se caracterizan por su condición de acontecimiento (*Ereignis*).

Esta cualidad de efímero se ha colocado en el centro de la definición de la *performance*. Veremos a continuación que fue parte de una tendencia más amplia que primaba la intención del artista o el significado de su obra más que la estética resultante, lo que favorecía anteponer la idea o el concepto a la materialización de la obra de arte y, en consecuencia, la producción de objetos inmateriales.

⁴⁹ "Its only life is in the present."

⁵⁰ "1. A performance comes into being by the bodily co-presence of actors and spectators, by their encounter and interaction. 2. What happens in performances is transitory and ephemeral. None the less, whatever appears in its course, comes into being *hic et nunc* and is experienced as present in a particularly intense way. 3. A performance does not transmit pregiven meanings. Rather, it is the performance, which brings forth the meanings that come into being during its course. 4. Performances are characterized by their eventness."

3.2.2. La *performance* y la desmaterialización de la obra de arte

A finales de los 60 y principios de los 70 los acontecimientos políticos inquietaron de manera severa la vida cultural y política de toda Europa y Estados Unidos (Goldberg, 1996, p. 152). La irritación y la furia con los valores y estructuras dominantes eran un estado de ánimo generalizado. En esta situación en contra del *establishment*, los artistas jóvenes se acercaron a la institución del arte con igual desdén. Los artistas comenzaron así a cuestionar las premisas del arte aceptadas e intentaron redefinir en consecuencia su significado y función. En este sentido, por ejemplo, la galería de arte fue atacada como una institución atravesada de mercantilismo (Goldberg, 1996, p. 152) y no como un espacio de representación de artistas como se había defendido hasta entonces. Es más, en general, se acepta que en esta época, el desarrollo más significativo en la práctica artística radical fue la tendencia de los artistas a desafiar el dominio del mercado del arte, aumentando la producción de obras temporales y efímeras (Foster, 2007, p. V).

En dicha situación, con el arte minimalista, las experiencias formalistas alcanzaron su cénit a la vez que, desde ellas mismas, se gestaron otras que implicaron la superación de sus principios o, al menos, una clara contestación de estos (Guasch, 2000, p. 28). Ello ha llevado a entender el minimalismo tanto como expresión última del formalismo y a su vez como detonante de las manifestaciones antiformalistas y origen del postminimalismo que desembocó en el proceso de desmaterialización de la obra de arte (Lippard, 2004).

Tres elementos interconectados merecen destacarse de este proceso de desmaterialización que se dio en el arte a principios de los 60: la disponibilidad del mundo entero como nuevo y omniabarcante material artístico (no solo la multiplicidad de los objetos, en especial sus residuos, sino también de acontecimientos que transcurren en el tiempo como la *performance*); la disolución de todas las jerarquías y sistemas de valores; y la supresión de la especificidad del medio artístico, acompañada de la inclusión en la esfera estética de todos los ámbitos de percepción (H. Foster et al., 2006, p. 452).

Bajo esta nueva situación, el objeto de arte llegó a ser considerado como totalmente superfluo y un simple producto más del sistema del mercado del arte, dejando paso a formulaciones basadas en un arte en que el material son los conceptos. Como afirma Goldberg:

La indiferencia al objeto de arte estaba unida al hecho de que era visto como un mero instrumento en el mercado del arte: si la función del objeto de arte era ser un objeto económico, continuaba el argumento, entonces el arte conceptual no podía tener ese uso (Goldberg, 1996, p. 152).

El arte conceptual implicaba la experiencia del tiempo, espacio y material antes que su representación en forma de objetos. En este contexto, la *performance* se adaptó perfectamente convirtiendo el cuerpo en el medio de expresión más directo: “aunque visible, era intangible, no dejaba huellas y no podía ser comprada y vendida” (Goldberg, 1996, p. 152). No debemos olvidar que de la misma forma se desarrollaron otras vías de manifestación de este desplazamiento del interés como son arte procesual o antiforma, *earth art* en Estado Unidos, *land art*, *arte povera* y escultura social en Europa.

La denominación de *arte conceptual* (*conceptual art*) fue acuñada en 1963, en la órbita de Fluxus, por el artista Henry Flynt. Aunque Flynt escribiera propiamente sobre ello en 1961, no fue hasta dos años después cuando sus ideas vieron la luz en la recopilación de textos publicada por La Monte Young y Jackson MacLow: *An Anthology* (Nueva York, 1963). Antes de que el término *arte conceptual* se popularizara, Flynt utilizó el término *concept art* (arte concepto) para denominar cierto tipo de arte que estaban practicando artistas como George Brecht, Maciunas y Yoko Ono (Guasch, 2000, p. 167). Flynt lo especificaba como un arte que se definía por un concepto válido en sí mismo, sin tener en cuenta sus relaciones sintácticas; un concepto que actuaba a la manera de un sistema matemático: “el *concept art* es un arte cuyo material son los conceptos como, por ejemplo, el material en la música son los sonidos. Al estar los conceptos íntimamente ligados al lenguaje, el arte concepto es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje” (Young & MacLow, 1963).

El arte conceptual proclamaba la supremacía de la idea sobre la materialización de una obra de arte al afirmar que “la idea es una máquina que genera arte” (Guasch, 2000, p. 168). De esta manera, el arte debía dirigirse más a la mente del espectador que a su mirada y esta parecía que era la preocupación de la mayoría de los artistas:

Muchos de los jóvenes artistas [...] plantean la cuestión de cómo crear arte que llegue a un público mucho más amplio que el que se ha interesado por el arte contemporáneo en las últimas décadas [...]. El quehacer de estos artistas es pensar conceptos más comprensivos e intelectuales que lo que cabría esperar del ‘producto’ que nace en el estudio. Empapados con la movilidad y el cambio típico

de su era, les interesa más el intercambio rápido de ideas que el embalsamiento de la idea en un 'objeto' (McShine, 1970).

Seth Siegelau (1941-2013) actuó como crítico y manager de la estética conceptual. Él puso de manifiesto nuevas dimensiones que tendrían un gran impacto en la definición de lo conceptual. Una de las estrategias que utilizó para ello fue hacer que el suplemento (es decir, lo que no se considera obra de arte) adquiriese un valor de choque, produciendo la extraña paradoja de contemplar al mismo tiempo un rechazo del ámbito de lo visual y una escenificación de ese rechazo como forma de espectáculo: "Exponemos en oficinas; no necesitamos una galería. Exponemos materiales impresos. Exponemos obras efímera, que solo están definidas temporalmente, que tienen una base textual y no precisan una institución material real" (H. Foster et al., 2006, p. 529).

La composición de estas exposiciones dejó de estar basada en el objeto o experiencia visual para extenderse al ámbito de la investigación (Karsham, 1970). Como afirmaba al respecto el artista Sol LeWitt:

Todo aquello que dirija la atención a los atributos físicos se opone a la comprensión de la idea [...]. La idea en sí, aunque no aparezca visualizada, es tanto una obra de arte como el producto final de todas las etapas intermedias – anotaciones, esbozos, dibujos, modelos, búsquedas, pensamientos, conversaciones– que presentan interés. Las que revelan el proceso mental del artista son, a veces, más interesantes que el producto final (LeWitt, 1967, pp. 83–84).

En general, los artistas de esta generación reconocieron el hecho de que los espacios y los muros del "cubo blanco" (O'Doherty, 1999) habían sido permeados por una red de poderes institucionales e intereses económicos (H. Foster et al., 2006, p. 559) y en consecuencia respondieron mediante un nuevo formato de exposiciones, en el que, como vemos, se priorizaba el proceso sobre el objeto tradicional. De esta manera, los artistas pretendían subvertir el sistema de arte regido por el mercado (Domingo, 1970).

Esta resistencia a la comercialización de las prácticas artísticas mediante la desmaterialización se vio reemplazada en torno a 1975 por una vuelta generalizada a la pintura desde un pluralismo disperso e híbrido. Según Hal Foster (H. Foster, 1998, p. 3), este cambio estuvo motivado por dos factores fundamentales: el primero, el hecho de que el mercado considerara y percibiera el arte como una inversión,

favoreció una vuelta conservadora a los valores establecidos, es decir, a la pintura en tanto que arte atemporal que vigoriza un mercado asfixiado por los modos efímeros del arte no objetual. Y el segundo motivo fue la profusión y multiplicación de maneras artísticas que garantizaran la vitalidad de este próspero mercado.

3.2.3. Peggy Phelan y la documentación imposible

Hasta ahora hemos visto cómo tradicionalmente se ha definido la *performance* desde un punto de vista ontológico basado en su naturaleza efímera. A continuación, estudiaremos cómo se ha analizado esta postura desde la perspectiva del residuo objetual de la *performance*.

La gran defensora de dicha postura tradicional ha sido Peggy Phelan quien heredó el discurso de las teorías sobre el teatro desarrolladas por Richard Schechner⁵¹ sobre la pérdida, la desaparición y la muerte, y las asoció al campo de las artes visuales, concretamente a la *performance*. Cuando en los años 80 surgieron los *performances studies* en las universidades norteamericanas, las ideas desarrolladas en torno al teatro y la danza se trasladaron al arte de *performance*, aportando diferentes aproximaciones a la dialéctica permanencia/ausencia propia de la acción. Así, en 1985, Schechner afirmaba:

[...] en la performance los originales desaparecen tan deprisa como se crean. Ninguna notación, ninguna reconstrucción, ninguna grabación de cine o vídeo puede conservarlos (...). Una de las tareas principales a las que se enfrentan los estudiosos de performance es la creación de un vocabulario y una metodología que trate la inmediatez y evanescencia (Schechner en Schneider, 2010).

De este modo, la inmaterialidad, desaparición, impermanencia, repetición o representación se convirtieron en ideas clave en torno a la *performance*.

En 1993, Phelan publicó el libro *Unmarked. Politics of Performance* que se convertiría en una apología de la incapacidad de la *performance* de convertirse en objeto. Como veremos a continuación, Phelan basa su teoría en la condición temporal de la *performance*, en su cualidad de acto en el presente y su imposibilidad de ser registrada:

⁵¹ Schechner elaboró una teoría sobre el teatro como entrelazamiento de lo permanente (el drama) y lo efímero (la representación), dando prioridad a lo efímero y afirmando que el teatro no puede tener "originales". Para más detalle ver: Schechner R., "Foreword: Fundamentals of Performance Studies", en *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University Press, Illinois, 2002.

La performance no puede ser conservada, grabada, documentada, ni participar de ninguna manera en la circulación de las representaciones *de* representaciones: en cuanto lo hace se convierte en algo distinto de una performance. En la medida en la que la performance intenta introducirse en la economía de la reproducción traiciona y debilita la promesa de su propia ontología. El ser de la performance (...) se hace a sí mismo mediante la desaparición (Phelan, 1993, p. 146).⁵²

De esta manera, Phelan atribuye autenticidad y subversión a las acciones artísticas “en vivo”. En una cultura totalmente comercializada y sometida a los medios de comunicación, para Phelan, la *performance* constituye el último fortín desde el que oponer resistencia al mercado y a los medios, y con ellos a la cultura dominante. La *performance* supone un atasco para la fluida maquinaria de la representación reproductiva necesaria en el capitalismo de la circulación (Phelan, 1993, p. 148).⁵³

Solo en las *performances* emergen restos de una cultura “auténtica”, la cual, sin embargo, no puede salvarse de la desaparición, ya que la *performance* retransmitida por medios tecnológicos es un producto para la comercialización y representa los intereses del mercado. Y como veremos, tampoco es reproducible, lo que ha podido convertirle en el eslabón más débil dentro del arte contemporáneo (Phelan, 1993, p. 148). Por lo tanto, declara que “la única vida de la performance está en el presente” (Phelan, 1993, p. 146).⁵⁴

Pero Phelan incluso relaciona esta condición efímera y de experiencia de la *performance* con otro tipo de disciplinas como la pintura o la fotografía que ilustran perfectamente su argumento. Para ello, pone como ejemplo la obra de la artista francesa Sophie Calle mediante dos exposiciones concretas, una en el Isabella Gardner Museum y otra en el MoMA.

La primera exposición, titulada *Last Seen*⁵⁵, estaba compuesta por dos series: la primera, creada en 1991, un conjunto de fotografías y textos originadas a partir del robo de trece objetos del museo; y la segunda serie, *What Do You See?* (2012), obra nueva de Calle producida en el propio museo que de alguna manera revisitaba la primera serie. Para la producción de la primera serie, la artista realizó entrevistas a

⁵² “Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation representations *of* representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being (...) becomes itself through disappearance.”

⁵³ “Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital.”

⁵⁴ “Performance's only life is in the present.”

⁵⁵ (Gardner Museum, n.d.)

comisarios, guardas, conservadores y otros miembros de la plantilla del museo sobre las piezas robadas. Las entrevistas las realizó en el lugar donde se situaba cada pieza robada. Calle usó los textos de las entrevistas y las fotografías para crear una reflexión visual en torno a la ausencia y la memoria, así como un reflejo del poder emocional que tienen las obras de arte sobre los espectadores.

La segunda parte de la exposición consistía en exponer marcos vacíos en los lugares donde estaban colocados los cuadros robados, es decir, literalmente enmarcando el vacío.

Imagen 3.1: Fotografía de la exposición *Last Seen* de Calle



Fuente: GardnERMuseum

Según Phelan, el trabajo de Calle sugiere que las descripciones y las memorias de las pinturas constituyen su continuada “presencia”, a pesar de la ausencia de las mismas. Las descripciones sustituyen, y suplementan, las piezas robadas. El hecho de que estas descripciones varíen considerablemente solo da crédito a que la interacción entre el objeto de arte y el espectador es, esencialmente, performativa (Phelan, 1993, p. 147). Mientras que los historiadores de arte piden que las reproducciones de las pinturas sean lo más precisas y claras posibles, Calle en su trabajo se olvida del objeto en sí mismo e indaga en las subjetividades personales de significados y asociaciones. Phelan hace la siguiente lectura al respecto:

La descripción en sí misma no reproduce el objeto, más bien nos ayuda a reinterpretar y replantear el esfuerzo de recordar lo que se ha perdido. Las descripciones nos recuerdan cómo la pérdida adquiere sentido y genera recuperación –no solo del y para el objeto, sino para quien recuerda. La desaparición del objeto es fundamental para la *performance*; ensaya y repite la desaparición del sujeto que anhela siempre ser recordado (Phelan, 1993, p. 147).⁵⁶

Para la exposición realizada en el MoMA, *Dislocations* (1991), la artista se basó en conceptos similares pero con diferente formalización. En esta ocasión, Calle pidió a parte de la plantilla que describiera obras que estuvieran en préstamo en ese momento y que dibujaran pequeños dibujos de lo que recordaban de dichas pinturas. La artista convirtió estos documentos al tamaño de las obras que estaban en circulación y los colgó donde deberían estar colocadas las obras en préstamo. De esta manera, la artista consigue exponer lo que el museo no tiene y no puede ofrecer, y a la vez hace uso de esa ausencia para crear su propia obra. Según Phelan, Calle rediseña las bases del museo y su forma de representación (Phelan, 1993, p. 147). Mediante la sustitución de las memorias en el lugar de las pinturas (en préstamo), Calle reivindica que los fantasmas de la memoria se equiparen a la colección permanente de las obras. Sobre la creación de dichas memorias, Phelan deduce que si se pide a una persona que describa la misma obra varias veces, siempre variará algo su descripción, nunca será igual. Así, para la Phelan, Calle “demuestra la cualidad performativa de toda la visión” (Phelan, 1993, p. 147).⁵⁷

Además, Phelan afirma que “la *performance* ocurre en un tiempo que no se repetirá. Puede realizarse otra vez, pero esta repetición en sí misma la marca como “diferente”. El documento de una *performance* es entonces solo un estímulo para la memoria, un apoyo a la memoria para hacerse presente” (Phelan, 1993, p. 146).⁵⁸ Es decir, Phelan afirma que la *performance* no es “rescatable” a posteriori. Todo intento de capturarla en un artefacto por medio de un registro está condenado al fracaso, y no hace sino poner aún más claramente de relieve el abismo infranqueable entre una

⁵⁶ “The description itself does not reproduce the object, it rather helps us to restage and restate the effort to remember what is lost. The descriptions remind us how loss acquires meaning and generates recovery – not only of and for the object, but for the one who remembers. The disappearance of the object is fundamental to performance; it rehearses and repeats the disappearance of the subject who longs always to be remembered.”

⁵⁷ “demonstrates the performative quality of all seeing.”

⁵⁸ “Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as “different.” The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present.”

acción y un artefacto fijable o incluso reproducible. Es decir, para Phelan el espectador debe llevarse todo consigo mismo ya que no puede existir ningún tipo de residuo de la acción. Tal erosión implica que la *performance* desaparece en la memoria, en la realidad de la invisibilidad y el subconsciente donde puede evitar la regulación y el control (Phelan, 1993, p. 148). La *performance* resiste al equilibrio de flujo financiero, ya que no conserva nada, solo gasta (Phelan, 1993, p. 148).

En relación a los testimonios escritos, Phelan los describe como una llamada a las reglas de la escritura por ello una alteración del acto de *performance* en sí mismo, ya que a la hora de escribir sobre *performance* se sustituyen las características propias de la *performance* por las de la escritura. Aunque dice que esta transformación no debe suponer el rechazo a escribir sobre *performance*. La clave está en que “el desafío que presentan las pretensiones ontológicas de la *performance* a la escritura es volver a marcar de nuevo las posibilidades performativas de la escritura en sí misma” (Phelan, 1993, p. 148).⁵⁹ El acto de escribir debe estar en relación a la desaparición, en vez de en relación a la conservación/preservación, recordando así que el efecto de la desaparición es la experiencia de la subjetividad en sí misma (Phelan, 1993, p. 148).⁶⁰

A modo de resumen podríamos afirmar que el posicionamiento de Phelan se basa en que la *performance* rechaza el sistema de intercambio de mercado y resiste a la circulación de la economía fundamental en él. En cambio, la *performance* honra la idea de ser una experiencia limitada que comparte un número determinado de personas en un lugar y tiempo concreto y que no deja huellas visibles. Escribir sobre ella necesariamente traiciona su objetivo performativo en relación a la desaparición. Y su independencia de la reproducción en masa, tecnológica, económica, y lingüística, es su gran fortaleza (Phelan, 1993, p. 149).⁶¹ Con este planteamiento, Phelan concluye con que la *performance* debe provocar un cambio en las instituciones (museos), que han estado centradas en preservar y guardar objetos, e inventar una economía no

⁵⁹ “The challenge raised by the ontological claims of performance for writing is to re-mark again the performative possibilities of writing itself.”

⁶⁰ “The act of writing toward disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself.”

⁶¹ “Performance refuses this system of exchange and resists the circulatory economy fundamental to it. Performance honors the idea that limited number of people in a specific time/space frame can have an experience of value which leaves no visible trace afterward. Writing about it necessarily cancels the “tracelessness” inaugurated within this performative promise. Performance’s independence from mass reproduction, technologically, economically, and linguistically, is its greatest strength.”

basada en la conservación sino que responda a las consecuencias de la desaparición (Phelan, 1993, p. 165).

3.3. La persistente huella de lo efímero

El paradigma sobre la *performance* estudiado hasta ahora es el más aceptado pero, sin embargo, es cuestionable por varios motivos; por ello, en el siguiente apartado, presentaremos ciertas objeciones tanto desde un punto de vista histórico como teórico.

3.3.1. La desobjetualización fallida

Como hemos atisbado anteriormente, las prácticas artísticas basadas en la producción no objetual del arte enseguida despertaron ciertas críticas que defendían que las prácticas no objetuales acabaron replicando el comportamiento de otras manifestaciones artísticas objetuales ante el mercado del arte pero mediante otra concepción procesual diferente. Las etapas intermedias (procesuales), que hemos visto defendía por ejemplo Sol LeWitt, tomaron un protagonismo objetual similar al que rechazaban y del que huían. Como afirma Henry Sayre, el arte sin objeto –arte conceptual y *performance*– acabó produciendo objetos sin que fuera la intención primera como en el Tlön de Jorge Luis Borges: productos accidentales pero en apariencia inevitables de una actividad mental concebida como un juego puramente conceptual (Sayre, 1989, p. 15).

Ya en 1968, Lucy Lippard publicó su ensayo *The Desmaterialization of Art* donde afirmaba que muchos como ella tenían ilusiones exageradas acerca de la capacidad de la “desmaterialización del objeto artístico” para subvertir el estatus de mercancía y los usos políticos a que había sido sometido el arte americano exitoso, pero se convirtió en obvio que el arte temporal, barato, invisible o reproducible apenas cambió la manera en la que el arte y los artistas son explotados económica e ideológicamente (Sayre, 1989, p. 15).

Desde 1973, las manifestaciones conceptuales fueron perdiendo predicamento y buena parte de los críticos que les habían apoyado empezaron a dudar de la eficacia del nuevo arte para llegar a un público amplio, para eliminar los gestos de goce

estético y para superar el arte en tanto mercancía (Guasch, 2000, p. 176). Las palabras de Lucy Lippard resultan muy clarificadoras al respecto:

En 1969 parecía que nadie, ni siquiera el público ansioso de novedades, pagaría por una fotocopia que hiciera referencia a un acontecimiento pasado o indirectamente percibido, por un grupo de fotocopias que documentaran una situación o condición efímera, por un proyecto de trabajo nunca concluido, por palabras habladas, pero no consignadas. Tres años después los conceptualistas más importantes están vendiendo sus obras muy caras tanto aquí [Estados Unidos] como en Europa, y están representados por (y, aún más sorprendente, exponen en) las galerías internacionales de más prestigio. Es evidente, pues, que cualquiera que fueran las revoluciones menores en la comunicación logradas por la desmaterialización del objeto [...] [el] arte y los artistas de una sociedad capitalista siguen siendo un lujo [...] (Lippard, 2004, pp. 263–264).

Ante esta situación, teóricos como Harold Rosenberg, quien defendió, en *The Anxious Object* (1964), la ansiedad por la supervivencia del objeto, reflexionan que no debe darse un lamento por la pérdida de identidad del arte conceptual, puesto que este era un acontecimiento predecible, habida cuenta de que todos los movimientos artísticos, desde el Pop Art en adelante, que en un principio habían sido revolucionarios acabaron incorporándose a la tradición (Rosenberg, 1964).

El crítico conceptual Harald Szeemann, en su texto *When Attitudes Become Form* (1969), incluso afirmaba que el problema era terminológico, es decir, para él el término “conceptualismo” era el nombre incorrecto para tratar la supuesta variedad de objetos materiales insignificantes de la práctica conceptual, cuando en realidad la inevitable manifestación material del concepto era parte de su interés (Sayre, 1989, p. 15). Este fue uno de los puntos centrales de la Documenta 5 que el propio Szeemann organizó en Kassel en 1972 donde se expuso la fotografía resultante de la *performance* “pieza amputación” del vienés Rudolf Schwarzkogler, por ejemplo.

En 1975, Barbara Rose publicó una nueva edición de su *American Art since 1900*, libro de texto imprescindible en estudios de arte contemporáneo, en la que añadió un capítulo titulado “Beyond the Object” (“Más allá del objeto”). Vemos que el análisis de la presencia del objeto en el arte no objetual –conceptual y *performance*– fue recurrente y desde muy temprano se manejó una postura de desengaño sobre la desobjetulización. Pero de manera paralela, el museo se quedaba sin objetos y con la necesidad de buscar alternativas nuevas como afirma Henry M. Sayre:

A la vez que este desarrollo se hizo más y más evidente durante la última década, también se hizo cada vez más claro que el museo –diseñado para alojar y mostrar objetos, después de todo– tenía un problema tan profundo como el objeto mismo. Lo que salvó el museo, lo que en efecto le dio acceso al arte sin objeto, fue el documento, el registro del evento de arte que sobrevive al evento. Muy a menudo este documento resultó ser una fotografía (Sayre, 1989, p. 2, traducción propia).⁶²

Ello supuso un gran cambio en la noción de qué constituye una pieza de arte, convirtiendo habitualmente los documentos o registros de las piezas efímeras en obras de arte (S. Foster, 2007, p. V).

3.3.2. La documentación en la historia de la *performance*

Así como el arte conceptual no consiguió desligarse de la producción objetual, tampoco la *performance* pudo evitar dejar un rastro material, algo que estudiaremos con detalle en el siguiente capítulo 4. Como veremos enseguida las motivaciones para ello fueron diversas.

A continuación nos valdremos de la historia de la *performance* como se ha descrito en el capítulo anterior pero centrándonos en algo que no se había resaltado antes, como son las poderosas motivaciones que han tenido los artistas a lo largo de la historia de la *performance* para documentar sus acciones.

Como hemos podido observar a lo largo de la historia de la *performance*, la experiencia directa era lo que los artistas más valoraban en su intento de ubicarse fuera los estándares del sistema del arte comercial (y en esto coincidían la mayoría de los artistas de *land art*, los artistas con obras *site-specific*, y algunos artistas conceptuales). Su deseo, como hemos visto, era protestar contra la objetivación y comercialización de la obra, y, como en una ocasión declaró Dennis Oppenheim, "querían estirar los límites de lo que se puede hacer y mostrar a los demás que el arte no es sólo hacer objetos para exponer en galerías" (Sayre, 1989, p. 213). Muchos artistas hablaron de "intervenir" en la vida real y proporcionar un intercambio más igualitario entre el artista y el espectador.

⁶² "As this development became more and more obvious during the last decade, it became increasingly clear as well that the museum –designed to house and display objects, after all– was as deeply in trouble as the object itself. What saved the museum, what in effect gave it access to objectless art, was the document, the record of the art event that survived the event. More often than not this document turned out to be a photograph."

Pero los artistas de *performance* rápidamente desarrollaron diferentes motivaciones que les hicieron tener en consideración las huellas que sobrevivían a las acciones en sí mismas. Algunos las consideraron una vía para difundir sus ideas y acciones a un público más amplio, comunicar y comenzar un diálogo abierto; otros encontraron útil poder ver, analizar y tal vez revisar sus trabajos después de las acciones (Irvine, n.d.). Otros artistas, como Chris Burden, Marina Abramović y Vito Acconci, favorecieron el uso de las fotografías en blanco y negro o el vídeo, mapas o instrucciones, y las descripciones textuales para documentar sus acciones y escribir así su propia historia (Irvine, n.d.).

Aunque a finales de los 50 la idea de documentar la *performance* generaba cierto escepticismo, esta actitud cambió muy pronto. Ejemplo de ello es, uno de los iniciadores de la acción, concretamente del *happening*, Allan Kaprow, quien al principio defendía la incompatibilidad entre la fotografía y el arte basado en la acción temporal, debido al efecto no deseado que producía la presencia de la cámara en sus *performances*. Según el artista, los participantes en sus *performances* se comportaban de manera diferente en cuanto los fotógrafos aparecían en escena (Rodenbeck, 1999). Pero ya a principios de los 60, Kaprow comenzó a realizar obras de menor escala, más íntimas, y a experimentar con espejos y fotografía (Rodenbeck, 1999, pp. 47–67). Ejemplo de ello es la obra *Pose (Carrying Chairs Through the City...)* (*Pose (Transportando sillas por la ciudad...)*) (1969), pieza en la que el artista se fotografiaba a sí mismo sentado en una silla en diversos lugares de la ciudad de Berkeley (California). Dicha fotografía posteriormente la produciría en serie. De este modo, Kaprow introduce la fotografía en su *performance* haciendo que el acto de documentar sea en sí mismo la pieza. En el siguiente capítulo analizaremos cómo este tipo de producción, en el que el acto mismo de documentar constituye la obra, creció considerablemente. La obra de Kaprow es solo un ejemplo de cómo se pasó de los primeros *happenings* en los que se evitaba la interferencia de la documentación a rápidamente experimentar con el uso de diferentes tecnologías y diversos modos de crear historia (libros de artista, exposiciones, antologías).

Imagen 3.2: Sobre en el que se guardaban las fotografías de una serie de *Pose* (*Carrying Chairs Through the City...*) de Kaprow



Fuente: Printed Matter

A lo largo de la historia de la *performance* también hemos podido observar que los artistas Fluxus promovieron métodos en los que combinaban acciones de *performance* con grabaciones o documentación. Desde el principio tuvieron conciencia de escribir su propia historia. Como hemos analizado previamente, estaban muy influenciados por la música, en concreto de John Cage, lo que les llevó a crear partituras a modo de instrucciones para la realización de *performances*. Además, los artistas Fluxus tenían un gran interés por las acciones colaborativas, por ello publicaban con asiduidad y hacían que sus partituras o instrucciones y la documentación de sus *performances* circularan por Europa, América y Japón (Home, 2002, p. 125). Por ejemplo, el artista George Brecht creaba eventos a partir de variaciones de instrucciones de actividades físicas diarias que podía realizar cualquiera (Kotz, 2007, p. 190). Para ellos, la posibilidad de repetición era fundamental, ya que sin ello no concebían la participación (Kotz, 2007, p. 190).

Los artistas de Fluxus creían que las acciones rutinarias, banales y cotidianas debían considerarse acontecimientos artísticos: “todo es arte y cualquiera puede hacerlo” (H. Foster et al., 2006, p. 456). Pretendían colectivizar la producción artística, abolir el carácter clasista de la cultura, alterar los medios de distribución de la obra y desprofesionalizar al artista para transformar la división social del trabajo, que había adjudicado al artista el papel de especialista dotado de una competencia perceptiva y cognitiva excepcional (H. Foster et al., 2006, p. 461). Para ello, Fluxus tuvo una gran

producción de obras “insignificantes”, es decir, evitaron la realización de grandes obras arte.

Pero el proyecto Fluxus estuvo caracterizado por una serie de contradicciones entre la teoría y la práctica, como hemos visto que sucedió en el arte conceptual. Vehementemente opuesto a la objetivación y el estatuto consumista de la obra de arte, produjo innumerables objetos de consumo, vulgares y baratos (H. Foster et al., 2006, p. 463). Aunque Fluxus afirmaba haber eliminado cualquier diferencia experiencial entre los objetos estéticos y los objetos cotidianos, lo hizo sin reflexionar a fondo sobre las nuevas condiciones de producción y de experiencia derivadas del auge de la industria cultural. Al convertir sus acontecimientos fortuitos y sus objetivos efímeros en estándar estéticos, Fluxus corrió el peligro de convertirse en parte inconsciente de un proyecto social más amplio de desublimación y desdiferenciación forzada (H. Foster et al., 2006, p. 463).

De la misma manera, la veneración del objeto o la presencia de la documentación siempre tuvieron un papel central en las acciones desarrolladas en los contextos europeos del Accionismo vienés, *arte povera* o Nuevo realismo como hemos podido ver en las obras de Hermann Nitsch, Piero Manzoni o Yves Klein. Ejemplo de ello es la obra de *Mappamondo (Globe)* [*Mapamundi (Globo)*] (1966–68) de Pistoletto, de la cual la bola resultante se ha expuesto recientemente en el Philadelphia Museum of Art, o la fotografía de la acción *Leap into the Void* (1960) de Klein.

En las *performances* que empezaron a usar el cuerpo como objeto, normalmente hasta llevarlo a situaciones extremas, como *Shoot (Disparo)* (1971) de Chris Burden, *Escale non-anesthésie (Escalada sin anestesia)* (1971) de Gina Pane o cualquiera de las obras analizadas de Paul McCarthy, la documentación de la acción se convertía en imprescindible para simplemente demostrar que habían sido capaces de llevarla a cabo, ya que de hecho su principal objetivo era alterar la historia de la representación de esos temas para siempre (Goldberg, 1996, p. 159).

El registro de la *performance* se convirtió en algo clave en aquellas acciones que pretendían entrometerse en el día a día a modo de subversión, como las obras de Adrian Piper. Documentar las experiencias personales, bien individuales o colectivas, se convirtió en algo primordial. Este tipo de *performances* normalmente no eran anunciadas, sino que se realizaban de manera espontánea en lugares públicos, lo que suponía habitualmente que las personas, o supuestos espectadores, no fueran conscientes de la acción. En estos casos, la documentación se hacía fundamental

para dar testimonio de la *performance* (que pasaba desapercibida en el momento de su realización). Ejemplo de ello es la obra que analizábamos en el capítulo anterior, *Cleaning Event* (1964), del colectivo japonés Hi Red Center, en la que los artistas vestidos de un immaculado blanco limpiaban la calle durante la Olimpiadas de Tokio. Dicha *performance* resultó muy efectiva en cuanto a la actividad propia que realizaba, es decir, limpiar, pero pasó completamente desapercibida como acción artística. Hemos visto a lo largo de la historia de *performance* que era muy común que este tipo de *performances*, y las que vinieron posteriormente, fueran documentadas para compartir la acción y darla a conocer tanto a aquellos que no la presenciaron como a los que estaban presentes pero no fueron conscientes del suceso.

En los contextos en los que las turbulencias, las luchas por los derechos humanos y la reivindicación social y política se hicieron constantes, el poder de recurrir a los medios de comunicación –en muchos casos con claros fines manipuladores–, se volvió imprescindible para sacar a la luz determinadas experiencias que habían estado reprimidas (o que habían pasado desapercibidas) hasta ese momento. Así, artistas como Laurie Anderson, Joan Jonas o Yvonne Rainer exploraron la dimensión social de los medios tecnológicos. Empezaron a utilizar tecnologías como el Super-8, el vídeo Portapak o la cinta magnética de grabación de audio para registrar sus acciones y poder darles así una mayor difusión. La obra de Rainer, por ejemplo, analiza de manera muy acertada esta relación entre la *performance* y la mediación tecnológica cuestionando temas como la autoría, mediación, temporalidad y el deseo de compartir experiencia perceptual propia de aquella época, bien mediante su acto en vivo como mediante su documentación (Lambert-Beatty, 2008). Su análisis es una constatación de la relación entre la *performance* y la mediación de la documentación durante ese periodo. Es algo que desde entonces podríamos decir que se ha normalizado como hemos podido ver en obras de Nam June Paik, Martha Rosler, o más recientes como las de Matthew Barney o Guido van der Werwe.

3.3.3. Objeciones a la definición asentada

En el estudio de la *performance* ha sido difícil ver más allá del cuerpo individual del artista, de las preocupaciones visuales, auditivas y táctiles de las que se sirve, y pasar a estudiar su gran complejidad ontológica, fenomenológica y epistemológica, en parte porque la presencia de un cuerpo actuando frente a otros cuerpos es muy poderosa, pero también porque la modalidad de representación constituye en sí misma

un cambio radical en el contexto estético normativo de los objetos de representación tradicionales. La idea misma de presentar el yo (y las ideas del artista) en lugar de un objeto por ese yo (las ideas personales encarnadas en un objeto) fue y sigue siendo un desafío a las ideas artísticas tradicionales (Stiles, 2012, p. 32). En la fase inicial de la *performance*, Michael Fried publicó su influyente artículo “Art and Objecthood” (“El arte y la condición de objeto”), que ilustra a la perfección las reacciones a este desafío o las ideas de los artistas tradicionales, donde atacaba todo el arte que “incluye al espectador en una situación”, por considerarlo una forma de denigrar el arte a la condición de teatro (Fried, 1967). En su texto revela una profunda aversión al cuerpo real y una defensa de que los objetos deben únicamente representar “las incontables formas y humores con que el cuerpo crea significado”, en lugar de presentar ese cuerpo como el material concreto en el que el significado cambia de manera constante. Pese a reacciones como esta de defensa a ultranza del objeto como resultado del proceso artístico, lo cierto es que lo efímero se acabó convirtiendo en el rasgo fundamental y, por lo tanto, capitalizó los estudios de *performance*, como si lo efímero se hubiese convertido en una especie de queroseno intelectual, un mantra aplicable también a lo ritual y a la vida cotidiana (Hinojosa, 2015, p. 35). A continuación veremos cómo esto también despertó respuestas que principalmente rebatieron el consagrado punto de vista de Peggy Phelan.

a) **Sobre lo efímero**

Como hemos visto anteriormente, la mayor defensora de esta condición efímera fue Peggy Phelan, quien respalda una aproximación ontológica a la definición de *performance* basada en dos planteamientos: una, en relación a su naturaleza efímera y, la otra, la que sitúa dentro de la potencia política de la *performance* a una fuerza inherentemente crítica en una cultura basada en el principio de la reproducción.

Otra de las autoras referenciales, posterior a Phelan, que basa su teoría en la característica efímera de la *performance* es Erika Fischer-Lichte, para quien las *performances* no son un material fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad, es decir, en su continuo devenir y desvanecerse (Fischer-Lichte, 2004a, p. 155). Para Fischer-Lichte, la *performance* produce materialidad según sucede en el presente, que se destruye según es creada. Para analizar dicha materialidad de la *performance* la autora se basa en cuatro rasgos

fundamentales: corporalidad, espacialidad, tonalidad y temporalidad (Fischer-Lichte, 2004a, pp. 155–277).

Sin embargo, Fischer-Lichte añade una nueva variable y contradice a Phelan afirmando que dicha definición de *performance* no excluye en ningún caso que en ellas algunos objetos materiales tengan su función y que haya objetos que puedan conservarse como vestigios de ella y exponerse en un museo teatral o en un museo de arte (que es el lugar adecuado cuando se trata del arte de acción y de la *performance*) (Fischer-Lichte, 2004a, p. 155).

Tampoco coincide con Phelan cuando esta afirma que todo intento de capturar la *performance* en un artefacto por medio de un registro está condenado al fracaso y no hace sino poner aún más claramente de relieve el abismo infranqueable entre *performance* y un artefacto fijable o incluso reproducible, ya que para Fischer-Lichte “precisamente su documentación es la condición de posibilidad para que pueda hablarse de ellas”. Es justamente la tensión entre su fugacidad y las constantes tentativas de documentarlas en vídeo, películas, fotografía o descripciones la que pone de relieve su inequívoco carácter efímero y único (Fischer-Lichte, 2004a, p. 156).

Para Fischer-Lichte, por lo tanto, a pesar de que la documentación posee un valor inequívoco y de que puedan existir objetos residuales del acto, la materialidad específica de la *performance* se acaba cuando finaliza su puesta en escena, lo que conlleva que parte de lo acontecido resulte inaccesible a partir de la documentación.

En este punto en el que Phelan afirma que las *performances* no pueden documentarse, o que cierta parte de lo acontecido resulta inaccesible mediante la documentación como defiende Fischer-Lichte, debemos aclarar que la gran mayoría de lo producido en torno a la *performance* está basado en el estudio de los documentos y objetos resultantes de la *performance* y que, en concreto, esta investigación está fundamentada en el estudio de objetos y documentación de *performances* pasadas, ya que es precisamente mediante ellos la posibilidad para que se pueda hablar de las *performances*. Al hilo, John Erickson en su texto *Goldberg Variations: Performing Distinctions* hace una crítica muy esclarecedora al texto de RoseLee Goldberg en el que ilumina sobre el uso de la documentación para la creación de la historia de la *performance* desarrollada por la autora (Erickson, 1999). Inmersos en este debate, resultan interesantes las palabras de Hans-Friedrich Bormann en las que defiende que (Bormann & Brandstetter, 1999, p. 46) es

exactamente la tensión entre su fugacidad y las constantes tentativas de documentarla la que pone de relieve su inequívoco carácter efímero y único:

El discurso sobre la performance da testimonio de un vacío, de una pérdida. Solo se convierte en un objeto accesible, en un objeto al que nos podemos referir, sobre el que podemos discutir o que podemos juzgar, si pagamos el precio de su desaparición, una experiencia que presupone el reconocimiento de condiciones imposibles [...] Al arte de la performance no habría que interrogarle por su programa artístico o por la experiencia subjetiva del artista-cuerpo, sino sobre la distancia entre presentación y percepción, que se articula en los documentos y en los testimonios escritos por los observadores.

En la línea de los planteamientos que estamos analizando, Kristine Stiles también defiende que el momento temporal del acto de *performance* desaparece en el momento de producción, pero respalda, al igual que Fischer-Lichte, que los objetos que fueron usados en esa acción y que la conforman, permanezcan (Stiles, 2012, p. 35). De esta manera, aunque Stiles también sostiene que la *performance* se caracteriza por su naturaleza efímera, reconoce que “la performance no madura a través de la desaparición, puesto que las exigencias de comunicación y memoria sociales requieren una forma objetiva” (Stiles, 2012, p. 35). Esta forma, como analizaremos en el siguiente capítulo, puede ser materializada mediante los objetos residuales de la acción o mediante la documentación generada durante el acto. Para la autora, “los objetos contienen los rastros de la historia de la acción (la vida) del pasado a través del presente y con miras al futuro” (Stiles, 2012, p. 35). Defiende que son herramientas necesarias para la vida, con el fin de hacer y de comunicar, y que no son productos de consumo en sí mismos, sino que, en realidad, las actitudes en relación con ellos y los usos de los objetos les dan forma –o no– en base a las acciones que los originan. Según Stiles, la acción en el arte nos hace responder a los objetos de arte como cosas fabricadas por un creador en acción. Es decir, por ejemplo cuando en una acción se presenta un objeto como la guillotina, el dolor, el sufrimiento, la tortura o el asesinato vienen a la mente. El objeto, la guillotina, es un vívido ejemplo de un objeto de acción que relaciona el pensamiento con las instituciones y las conductas humanas; todos los objetos funcionan de la misma manera y es por ello que comprendemos su significado y uso (Stiles, 2012, p. 36). Pero lo que no está en los objetos de arte, lo que los artistas involucrados en la acción les restituyen, es esa capacidad de relación entre el fabricar y el hacer y la condición misma de artefacto. Según Stiles, “lo que hacen los artistas es alterar el significado y el uso de los objetos a través de sus acciones para

rehacer la visión y, así, nuestra acción (y pensamiento) en el mundo” (Stiles, 2012, p. 36).

La otra vía de maduración de la *performance* que defiende Stiles se constituye mediante la documentación de las acciones. La autora afirma que la documentación es guardada no solo por el coleccionista y el museo, sino, lo que es aún más importante, por los artistas mismos. Incluso los artistas que se han empeñado en evitar la transformación de sus eventos en productos de consumo han guardado negativos fotográficos; han hecho catálogos, libros de artista y otras formas de documentación que están conectadas a la obra (Stiles, 2012, p. 35).

Hasta ahora hemos visto ciertas consideraciones que basan la definición de la *performance* en su condición efímera, aunque con ciertas variables, ya que Fischer-Lichte y Stiles reconocen la posibilidad de los objetos y de la documentación resultantes de las acciones, algo totalmente opuesto a Phelan. Frente a estas posturas basadas en lo efímero, una de las tesis más consistentes es la de Rebecca Schneider. Para la autora definir la *performance* como algo que desaparece es verla en términos reduccionistas negativos. Responde así a la afirmación de Phelan de que *la performance se hace a sí misma mediante la desaparición*:

Privilegiando la comprensión de la performance como un rechazo a permanecer, ¿acaso no ignoramos otros modos de saber, otros modos de recordar, que podían situarse precisamente en los modos en que la performance permanece, pero permanece de manera diferente— aparece, pero aparece de manera diferente? (Schneider, 2001, p. 101).⁶³

Para Schneider, definir la *performance* como algo que desaparece resulta un recurso fácil ya que “se adapta bien a las preocupaciones de la historia del arte y a la presión curatorial por entender la *performance* en el contexto del museo donde la *performance* apareció para desafiar el estatus de objeto y pareció negar al archivo su privilegiado guardable original” (Schneider, 2001, p. 49).⁶⁴ En cambio, Schneider propone ir más allá de lo puramente efímero afirmando que la *performance* permanece de manera diferente, mediante formas diversas como la textual, testimonial, oral, fotografía, fílmica, archivística (efímera) o *re-enactments* (Schneider, 2001, pp. 101–

⁶³ “In privileging an understanding of performance as a refusal to remain, do we ignore other ways of knowing, other modes of remembering, that might be situated precisely in the ways in which performance remains, but remains differently –appears, but appears differently?”

⁶⁴ “It is well suited to the concerns of art history and the curatorial pressure to understand *performance* in the museal (museum) context where performance appeared to challenge object status and seemed to refuse the archive its privileged savable original.”

105). Una vez la acción ha sucedido, penetra en el campo mnemotécnico de la materia, y por tanto, no solo puede ser reproducida sino que permanece, en sí misma, dentro del espacio de la memoria (Schneider, 2010, p. 176). Al hablar de “memoria”, se refiere a la repetición de gestos, reescenificación, transmisión oral, defendiendo así la capacidad de estos para explicar y escribir la historia. De esta manera, lo performativo se convertiría en sí mismo mediante su transmisión y repetición, desafiando la dialéctica entre aparición y desaparición, entre presencia y ausencia (Hinojosa, 2015, p. 35).

Schneider también contradice la teoría de Phelan en relación al archivo – entendido como grabaciones, objetos y documentos de eventos y cuerpos—. La *performance*, sugiere Phelan, es opuesta al archivo por su desaparición, pero en cambio, apunta Schneider que “desde una perspectiva postestructuralista, la desaparición es lo que marca a todos los documentos, registros, y a todo el material que permanece. De hecho, lo que permanece se hace a sí mismo también mediante la desaparición” (Schneider, 2001, p. 104).⁶⁵ Para Schneider, la *performance* y el archivo materializan su desaparición de forma diferente, de tal manera que el archivo mismo se convierte en una *performance* social de la retroacción (Schneider, 2001, p. 105). Así, dota a los artistas y las instituciones con la capacidad para mantener viva la historia de la *performance* y que no desaparezca como concluiríamos con la teoría de Phelan.

b) Sobre la irreproductibilidad

Que, para Phelan, la *performance* esté destinada a la desaparición absoluta, es algo que obedece a su convicción de que “la performance en un sentido estrictamente ontológico no es reproducible” (Phelan, 1993, p. 148).⁶⁶ Es más, según la autora, la incapacidad de reproducción o repetición de la *performance* es la fortaleza de la *performance* porque resiste la economía de reproducción y permanece sin huella en el sistema capitalista.

Esta idea de “no reproducible” se ha visto rebatida entre otros por Philip Auslander. El autor ha cuestionado esta oposición binaria de la *performance* y su reproducción, no porque rechace el valor del arte en vivo, sino porque según él el estatus de lo “vivo” en la actualidad ha cambiado sustancialmente en una situación en

⁶⁵ “Indeed, remains become themselves through disappearance as well.”

⁶⁶ “Performance in a strict ontological sense is nonreproductivve.”

la que el contexto cultural está mediado por los medios de comunicación.⁶⁷ Auslander aboga por deconstruir la oposición formulada por la distinción entre formas culturales “vivas” y “mediatizadas”. Defiende así que ambas deben ser estudiadas bajo su situación en la economía de la cultura y propone “investigar la relación como histórica y contingente, y no como algo ontológicamente dado o tecnológicamente determinado” (Auslander, 1999b, p. 51).⁶⁸

En el contexto en el que la creciente mediatización de la cultura de los 90 supuso un cambio en las condiciones del arte en *vivo-performance*, Auslander señaló que:

La posibilidad de documentar digitalmente da significado al término ‘live performance’. Hoy en día todo tipo de acontecimientos puede simplemente ser difundido por los medios haciéndolos accesibles a millones de personas mediante su mediatización –sea teatro o performance art, conciertos de rock, representaciones políticas como un funeral o la bendición del papa *urbi et orbi*, o un evento deportivo como los Juegos Olímpicos (Auslander, 1999b, p. 32).⁶⁹

Auslander argumenta que lo vivo es un efecto de lo mediatizado (y no al contrario) porque las tecnologías de grabación han hecho posible pensar en la *performance*, como “lo vivo” (Auslander, 1999b, p. 51). Con ello, nace una nueva dicotomía más allá de lo tradicional en la que los cuerpos de los actores y el público coexisten; nace una dicotomía en la que coexisten la producción y la recepción.

Por lo tanto, para Auslander la posición de Phelan en la que otorga a la *performance* un sentido de autenticidad y subversión, y la define como el único modo de resistencia a la mediatizada cultura dominante, está hoy en día superada: “Independientemente de la distinción que hayamos podido hacer entre los eventos en vivo y mediatizados, esta se derrumba porque los eventos en vivo se hacen cada vez más idénticos a los mediatizados... Irónicamente, la intimidad e inmediatez han sido

⁶⁷ Aclaración sobre la traducción del término *live* que utiliza Auslander: en español se puede diferenciar entre “en directo” o “en vivo”, la primera hace referencia a la mera simultaneidad, y la segunda, implica además la presencia física en el lugar en el que se celebra el acontecimiento. En este caso “live” sería “en vivo” en contraposición a acciones filmadas o registradas de alguna manera.

⁶⁸ “Investigate that relationship as historical and contingent, not as ontologically given or technologically determined.”

⁶⁹ “The possibility of electronic documentation of performances alone gives meaning to the term “live performance. Today all types of performance events can simply be broadcast and made accessible to millions of people through their mediatization –be it theatre and performance art; rock concerts; political performances such as funeral or papal blessing *urbi et orbi*; or sporting events such as the Olympic Games.”

características que han habilitado a la televisión para emitir eventos en directo” (Auslander, 1999b, p. 32).⁷⁰

Para Diana Taylor, el debate sobre los actos en vivo y lo efímero de la *performance* se problematiza aún más si consideramos el espacio virtual que se abre en internet:

¿Qué significa el concepto en vivo en relación a la red? ¿De qué manera internet nos desafía a repensar aquello que entenderíamos como efímero? Performances transmitidas o realizadas en la red no separan el momento de creación de la instancia de archivo como lo hace Phelan; al contrario, se autoarchivan desde el comienzo. Como todos saben, muchos a su pesar, lo que está en la red no siempre desaparece (D. Taylor, 2011, p. 22).

Un ejemplo que ilustra estas posiciones sobre lo mediatizado es la programación BMW Tate Live desarrollada por la Tate Modern entre 2012 y 2015 (TATE, n.d.-a). En 2012, la Tate y BMW establecieron un acuerdo para llevar la *performance* a primera línea de actuación del museo. La Tate lleva programando *performance* desde el 2003, pero el objeto con el acuerdo BMW Tate Live era progresar en el programa creando una plataforma para la innovación y un escenario para la emoción, aprendiendo a apreciar el impacto transformacional de nuevas ideas y asegurarse accesibilidad para la audiencia. La visión del programa era despertar curiosidad creando unas revolucionarias e innovadoras experiencias de *live performance* o *performance* en vivo. Para ello, pensaron en el espacio virtual como el más propicio por el resultado de sus datos, ya que el museo recibe 7.450.000 visitas físicas al año y 19.427.000 virtuales (TATE, n.d.-a).

La programación consiste en invitar a artistas para que preparen una pieza de *performance* durante dos semanas en el propio museo que luego emitirán exclusivamente online por diferentes vías. Durante la *performance* los espectadores pueden establecer contacto mediante Facebook, Twitter y Google+. Una vez finalizada la acción, se lleva a cabo una conversación con el artista en la que pueden intervenir los espectadores virtuales mediante preguntas o comentarios. Esta innovadora manera de proceder supone un cambio en la experiencia estética del público ya que posibilita una respuesta en el momento a los espectadores, es decir, es interactivo, pueden

⁷⁰ “Whatever distinction we may have supposed there to be between live and mediatized events is collapsing because live events are becoming more and more identical with mediatized ones... Ironically, intimacy and immediacy are precisely the qualities attributed to television that enabled it to displace live performance.”

hacer preguntas en el momento, tienen la posibilidad de comentarlo con otros visitantes virtuales e incluso pueden compartirlo con sus contactos. Además, la *performance* queda archivada para una visualización posterior, por lo que, como veíamos en palabras de Taylor, se produce un autoarchivo que resulta en el futuro difícil hacer que desaparezca en su totalidad. Mediante este ejemplo apreciamos una exposición de las teorías de Auslander y Taylor en las que el momento de producción y recepción de la *performance* coexisten a través de una mediatización que autoarchiva simultáneamente.

El exitoso resultado según el propio museo en términos cuantitativos fue que BMW Tate Live colaboró con 40 artistas y 11 instituciones reconocidas del arte. Más de 165.000 personas visitaron alguna *performance* online y llegaron a 90 países. Además, aproximadamente 330.000 personas asistieron a Performance Event y Talks parte de la programación que se organizó alrededor de las emisiones online.

c) **El fracaso del objeto**

Volviendo a la idea de fracaso que Phelan vincula a la documentación de la *performance* por esta incapacidad natural por ser reproducida, vemos que también ha sido rebatida mediante planteamientos que defienden dicho fracaso como algo productivo (G. Butt, 2002; Lambert-Beatty, 2000). Ejemplo de ello es la posición de la teórica Jane Blocker en su texto *What the Body Cost* (2004). En él argumenta que el deseo de presencia es siempre parte de la historia escrita y en este sentido la documentación debería emplearse más rigurosamente para compensar la pérdida que se produce en la *performance*. Así, muy lejos de ver la documentación como un puro fracaso, la coloca en una posición de absoluto deseo (Blocker, 2004). Cualquier escrito sobre *performance*, para Blocker, es un compromiso con el deseo de la ausencia del evento. Define la documentación como mediadora entre la pérdida de la *performance* y el deseo permanente del espectador de tener acceso a la *performance*. Deseo que nace debido al lapso de tiempo que se da entre uno y otro. Además, Blocker defiende la posibilidad productiva del fracaso afirmando que determinar la documentación como una representación fallida, como hace Phelan, supone anular las capacidades de la misma.

Esta capacidad de la documentación de la que habla Blocker ha sido un tema central en el estudio de la supervivencia de la *performance*. Ya en 1989, Henry Sayre en su texto referencial *The Object of Performance*, privilegia los documentos

performativos que son “undecidable” (indecidible), es decir, aquellos que permiten al espectador construir significado por sí mismos: “Sus significados son explosivos, reflejándose y fragmentándose en la audiencia. El trabajo se convierte en situaciones, llenas de potencialidades sugestivas, más que en algo concluido, determinado y final” (Sayre, 1989, p. 7).⁷¹ Kristine Stiles comparte con Sayre que “el documento no solo hace referencia a un evento pasado, sino a la construcción de un espacio de ficción” (Stiles, 1990, pp. 40–41).⁷² Para él, la obra de *performance* es indeterminada ya que se completa al antojo del espectador, lo que sugiere más ampliamente que la obra está en proceso, no es estática. Es más, algunos de los documentos que analiza Sayre en su texto son completamente ficcionales, como la pieza “amputation piece” de Rudolf Schwarzkogler, algo a lo que el propio autor parece dar poca importancia. Esta postura ha sido en ocasiones atacada por privilegiar en exceso la interpretación del espectador, aparentemente rechazando la validez del documento auténtico. Pero como el autor mismo se defiende, su posición es una respuesta crítica a la historia del arte moderno y al valor de la autonomía del objeto de arte de mediados del siglo XX (Sayre, 1989, p. 7).

En la misma línea, autores como Philip Auslander, Martha Buskirk, Amelia Jones y Rebecca Schneider afirman que el documento requiere de nuestra participación o colaboración para crear significado por lo que destacan el rol del espectador. Desde miradas diferentes, Auslander (Auslander, 2006) argumenta que la documentación ofrece al espectador un encuentro fenomenológico con la *performance*, Martha Buskirk (Buskirk, 2003) hace una valoración materialista, Jones (Jones, 1998) lo define como intersubjetivo, y Schneider (Schneider, 2001) como testimonial.

Auslander defiende que el acto de documentar la *performance* es lo que la constituye en sí misma (Auslander, 2006, p. 5). Añade que es solo mediante la documentación como la audiencia es capaz de entender el acto de *performance*, independientemente de que haya estado presente o no en el evento. Para Auslander, la audiencia no tiene importancia ya que lo que realmente tiene interés en ser captado es la obra de *performance* en sí misma y no la relación con la audiencia. El autor introduce dos categorías: la documental, que aporta evidencia del evento, y la teatral, donde el registro es en sí la *performance*. Dicha categorización nos resulta realmente

⁷¹ “Its meanings are explosive, ricocheting and fragmenting throughout its audience. The work becomes a situations, full of suggestive potentialities, rather than a self-contained whole, determined and final.”

⁷² “The contingency of the document not only to a former action but also to the construction of a wholly fictive space.”

interesante, como veremos en el análisis de las obras del siguiente capítulo. Auslander en su teoría parece estar siempre más preocupado por defender la *performance* como una acción del artista para ser registrada donde la audiencia es intrascendente para la acción. Consideramos que el autor está en lo cierto cuando afirma que tenemos la posibilidad de conocer las *performances* gracias a su documentación, pero la manera que tiene de abordar la conclusión (que la autoridad del documento es fenomenológica) desplazando totalmente el rol de la audiencia queda pendiente de reflexión en el avance de la tesis.

Con un punto de vista cercano, Martha Buskirk se aproxima a la problemática de la documentación mediante la obra *Following Piece* (1969) de Vito Acconci, que analizaremos en profundidad más adelante. En dicha pieza, la *performance* es recibida mediante la documentación de la acción (la *performance* consiste en que el artista sigue a gente desconocida por las calles de Nueva York hasta que se meten en un espacio privado y entonces deja de seguirles). Al respecto dice:

De hecho hay una pregunta sobre el cuándo, dentro de una serie de opciones, en el momento en el que el documento puede ser transformado desde un objeto secundario a algo idéntico con la obra en sí misma, bien porque el énfasis ha recaído sobre la producción material, o bien de manera extrema, porque la obra en sí misma está definida como una idea conceptual solo parcialmente y, temporalmente, se manifiesta en cualquier representación física (Buskirk, 2003, p. 223).⁷³

Reflexión por la que deducimos que en obras como la de Acconci (en las categorías de Auslander entraría como teatral), Buskirk asigna el mismo significado a la materialidad de la acción y a la documentación. Algo que en cierta manera le aleja de la posición de Auslander, ya que el autor defiende que ciertas *performances*, como la de Acconci, solo existen en el “espacio del documento” (omitiendo por completo el momento de la acción en sí misma), sin los cuales, *performances* como esta no se conocerían jamás (Auslander, 2006, pp. 1–10). El documento entonces, es lo que hace que la *performance* exista como *performance*. Así, Auslander privilegia la documentación porque cree que el contexto y los espectadores del acto no influyen para ese tipo de *performances* y tampoco pueden interferir en el documento de la obra

⁷³ “There is in fact a question of when, within a progression of choices, the document may be transformed from secondary object to something identical with the work itself, either because the emphasis has tipped toward the material realization or, at the extreme, because the work itself is defined as a conceptual idea only partially and temporally manifest in any specific physical embodiment.”

del artista. En cualquier caso, ambos, Buskirk y Auslander, desplazan el acto de la *performance*, reconociendo el documento u objeto (archivo) como fuente primaria de significado.

En su reconocimiento de la huella de la *performance* como fuente primaria de significado, Buskirk da más importancia al objeto físico que a la documentación generada durante la acción, valorando su intención artística y la autoría, mientras que define la documentación como un apoyo para la *performance* (Buskirk, 2003, p. 14). Es decir, el acercamiento de Buskirk a la *performance* privilegia el objeto museificable.

La teórica Amelia Jones aboga también por la inevitable mediatización de la *performance*: “no existe la posibilidad de una relación no mediada respecto de ningún tipo de producto cultural, incluso en el body art” (Jones, 1997, p. 12)⁷⁴, pero se aleja del materialismo de Auslander y Buskirk dando cierta consideración a la audiencia que presencia la *performance* en vivo. Ciertamente es que aunque se muestre respetuosa con la vivencia de experimentar *performances* en vivo, argumenta que su especificidad no debe considerarse superior al conocimiento experimentado mediante las huellas creadas por la propia acción. Jones defiende que el espectador de una *performance* en vivo, aunque parece gozar de ciertos privilegios para entender el propio contexto, tiene dificultades para entender la historia/narrativa/proceso que está experimentando hasta más adelante (Jones, 1997, p. 12).

Como sé por mi propia experiencia de “lo real” en general, y en particular, de la *performance* en vivo en los últimos años, estas a menudo devienen más significativas cuando se reconsideran años después; resulta complicado identificar los patrones de la historia cuando se está inmerso en ellos. Nos “inventamos” estos patrones aunando el pasado en una fotografía manejable, retrospectivamente (Jones, 1997, p. 12).⁷⁵

Y la única manera de realizar este ejercicio es mediante las huellas documentales creadas de la *performance* (Jones, 1997, p. 12). En sintonía con Jones, Rebecca Schneider propone que el documento se comporta como un testimonio, articulando el evento como algo ya sucedido (Schneider, 2005, p. 29). Propone que visualizar la documentación debería ser una repetición del gesto de presenciar una

⁷⁴ “There is no possibility of an unmediated relationship to any kind of cultural product, including body art.”

⁷⁵ “As I know from my own experience of “the real” in general and, in particular, live performance in recent years, these often become more meaningful when reappraised in later years; it is hard to identify the patterns of history while one is embedded in them. We “invent” these patterns, pulling the past together into a manageable picture, retrospectively.”

performance (Schneider, 2001, p. 105). Es más, adjudica a la documentación la doble faceta de mirar hacia delante y hacia atrás que ilustra con el ejemplo de una obra de Yves Klein que estudiaremos más adelante:

Como la dependencia en la documentación de casi todos los eventos de las artes visuales, *Leap into the Void* es una retrocesión (la fotografía te sitúa en el pasado, atestiguando el acontecimiento como si hubiera ocurrido) y una llamada hacia delante, o salto hacia delante (el vuelo de Klein es una caída que nunca golpeará el suelo como la propia caída invoca previamente por su imposibilidad) (Schneider, 2005, p. 29).⁷⁶

En este tipo de creaciones de historia de la *performance* parece que el acto permanece en el pasado de manera inaccesible y que los documentos se ven continuamente desafiados en su veracidad. Ello inevitablemente ha llevado en numerosas ocasiones a poner en cuestión el concepto de autenticidad de la documentación. Pero por lo que hemos visto hasta el momento, lo que está en el centro de mira en relación a la consideración de la autenticidad es si la documentación proviene directamente de la *performance*, como una huella de lo que realmente sucedió. Este argumento sostiene que la documentación es una representación del evento en vivo, aunque inevitablemente se le tenga que sumar la subjetividad de la interpretación. La autenticidad de la documentación de la *performance* en concreto es evaluada por su capacidad repositiva, independiente de quién o cómo creara los documentos (Plantinga, 2005). Es decir, raramente se cuestiona quién es el autor de dichos documentos, destacando siempre la autoría de la *performance*, es decir, el nombre del artista. Es más, incluso, la persona detrás de la cámara no es siempre reconocida como parte del documento. Realmente lo que se espera del documento es que funcione como huella de lo que sucedió durante la *performance*, aunque como estudiaremos en el siguiente capítulo puede ser que dicha afirmación se vea abordada por ciertos casos referenciales.

⁷⁶ “Like the document-dependency of most event-arts in visual culture, *Leap into the Void* is a retrocession (the photograph cites backward, witnessing the event as having taken place) and a calling ahead, or leaping forward (Klein’s flight is a fall that will never hit bottom even as it cites that fall in advance of its impossibility).”

3.4. Recapitulación

Tras haber contextualizado la *performance* desde sus comienzos hasta la actualidad en los capítulos 1 y 2, en este capítulo hemos analizado cuáles han sido las aproximaciones teóricas a la definición de la *performance* desde el punto de vista de su perdurabilidad en el tiempo. Es decir, hemos estudiado diferentes posiciones teóricas sobre cómo la *performance* negocia con su condición efímera para permanecer en el tiempo, con lo que hemos visto cumplido el segundo objetivo específico propuesto en la introducción.

La *performance* se ha considerado como una expansión de los límites del arte para circunscribir y centrarse en la acción, la presencia y subjetividad del propio artista (Williamson, 2003, p. 54). Es más, a la *performance* se le atribuye la ruptura con el arte tradicional no solo por incluir a las personas como sujetos activos, sino además por hacer a los espectadores conscientes del cambio de su propia experiencia (Jackson, 2008, p. 143). Así, como hemos visto hasta ahora se han aportado los elementos básicos de lo que puede denominarse como la definición asentada de *performance*, como son la co-presencia física y temporal de los intérpretes y el público. Del mismo modo, el aspecto temporal también ha sido un rasgo muy definitorio, es decir, la idea de que la *performance* desaparece según se crea. De hecho, hemos visto a lo largo del capítulo que esta condición efímera o temporal ha fundado el estatuto ontológico de la *performance*.

La gran defensora de esta definición de la *performance* basada en algo que, por su naturaleza efímera, desaparece según se crea ha sido Peggy Phelan: “su única [de la *performance*] vida está en el presente” (Phelan, 1993, p. 146). Con una aproximación similar hemos visto que teóricos como Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte o Guy Brett convirtieron conceptos como la inmaterialidad, la desaparición, la impermanencia, la repetición o la representación en ideas clave en torno a la *performance*. Esto supuso una defensa de la incapacidad de la *performance* de convertirse en un objeto, es decir, de su imposibilidad de ser registrada: “La *performance* no puede ser conservada, grabada, documentada, [...]: en cuanto lo hace se convierte en algo distinto de una *performance*” (Phelan, 1993, p. 146). Según este paradigma asentado, registrar la *performance* traicionaría su propia ontología (Phelan, 1993; Schechner, 2006).

Pero, como hemos adelantado en uno de los apartados del capítulo, los artistas *performance* no pudieron evitar dejar un rastro material, guiados por diferentes motivaciones. De la misma manera que sucedió con el arte conceptual, que tampoco consiguió desligarse de la producción material. Por esto y otros motivos, el paradigma asentado suscitó fundamentales respuestas desde el contexto teórico. Para evitar un listado inconexo de autores, hemos englobado las objeciones surgidas en tres bloques temáticos. En el primero hemos visto que las teóricas Erika Fischer-Lichte, Kristine Stiles y Rebecca Schneider reconocen la condición efímera de la *performance*, pero no que esta implique una imposibilidad de permanecer de alguna manera en el tiempo. Fischer-Lichte y Stiles defienden que los objetos utilizados durante la *performance* y los registros creados son precisamente la condición de posibilidad para que pueda hablarse de ella (Fischer-Lichte, 2004a; Stiles, 2012). Asimismo, Schneider afirma que la *performance* tiene diferentes formas de permanecer y que de igual manera están abocadas a desaparecer.

En el segundo bloque temático hemos estudiado las objeciones surgidas hacia la idea de que la *performance* no es reproducible en un sentido ontológico. Aquí los mayores exponentes han sido Diana Taylor y, principalmente, Philip Auslander. En términos generales, Auslander arremete contra el paradigma asentado de Phelan argumentando que lo vivo, *live*, es un efecto de lo mediatizado (y no al contrario), porque las tecnologías de grabación han hecho posible pensar en la *performance* como un evento (Auslander, 1999b, p. 51). Taylor, con mucha agudeza, añade que esta situación se problematiza aún más si consideramos el espacio virtual que se abre en Internet (D. Taylor, 2011).

Por último, la posición asentada se ha visto rebatida desde el punto de vista del fracaso de la documentación para representar a la *performance*. Así, teóricos como Jane Blocker han definido este fracaso como algo productivo, ya que compensa la pérdida que se produce en la *performance* (Blocker, 2004). Asimismo, Amelia Jones defiende que la especificidad de la *performance* en vivo no debe considerarse superior al conocimiento experimentado mediante las huellas creadas por la propia acción (Jones, 1997), ya que, como afirma Rebecca Schneider, estas huellas se comportan como un testimonio articulando el evento como algo ya sucedido (Schneider, 2005). Martha Buskirk y Philip Auslander dan un paso más allá desplazando el acto de la *performance* y reconociendo el documento u objeto (archivo) como fuente primaria de significado.

Por consiguiente, a lo largo de este capítulo teórico hemos visto cómo el paradigma asentado de definición de la *performance* ha sido rebatido desde diversas perspectivas teóricas dejando incompleta y abierta la propia definición de *performance*. En este punto se ve necesario estudiar qué sucedió en la historia de la *performance* en relación a su documentación para poder contar con nuevos elementos que permitan volver, más adelante, sobre la definición de *performance* que aparece fracturada por el momento.

CAPÍTULO 4

Vías de materialización de la *performance*

4.1. Introducción

Como hemos estudiado anteriormente, la *performance* constituye un evento efímero, que desaparece según se crea. Es por ello que todo residuo generado alrededor de la *performance* ha tenido siempre, como veremos a continuación, una consideración especial y diferente a la que podrían tener los residuos generados por cualquier otra disciplina artística. Como afirma Hubert Klocker, la presencia de la *performance* puede ser transmitida únicamente a través de los medios de comunicación (documentación) o de los objetos de representación (Klocker, 2012, p. 90).

Así, la supervivencia de objetos o la producción de documentación como huellas de la acción ha estado presente desde las primeras *performances* a finales de los 50. Desde los artistas que realizan en público y registran sus acciones a los que producen específicamente para una cámara, el legado del arte de la *performance* ha estado muy presente (Irvine, n.d.). Como afirma Stiles, “incluso los artistas que más se han empeñado en evitar la transformación de sus eventos en productos de consumo, han guardado negativos fotográficos, han hecho catálogos, libros de artista y otras formas de documentación que están conectadas con la obra” (Stiles, 2012, p. 35).

Sven Lütticken afirma que en los últimos años ha habido dos tendencias en relación a la recuperación de *performances* (Lütticken, 2011, pp. 58–63): una ha mostrado interés por la documentación que moldea nuestra comprensión de la *performance* histórica y la otra por los *re-enactments* de las *performances* históricas, realizados por los propios artistas u otros, que a su vez se apoya en los objetos y en la documentación de las mismas. Es por ello que en esta investigación no se estudiará el caso de la recuperación o supervivencia de la *performance* mediante el *re-enactment*, ya que en realidad su activación está fundamentalmente basada en objetos o documentos.

Debemos tener en cuenta que de la misma manera existe una huella inmaterial de la *performance* que puede ser potencialmente igual de decisiva: aquella que la *performance* deja en el espectador y que ha sido ampliamente estudiada por las teorías de la recepción y del efecto en el público. Esta otra vía de supervivencia no se tendrá en cuenta en esta investigación ya que está basada en papel del espectador que presencia la *performance*, algo que ampliaría inalcanzablemente el campo de estudio de la tesis.

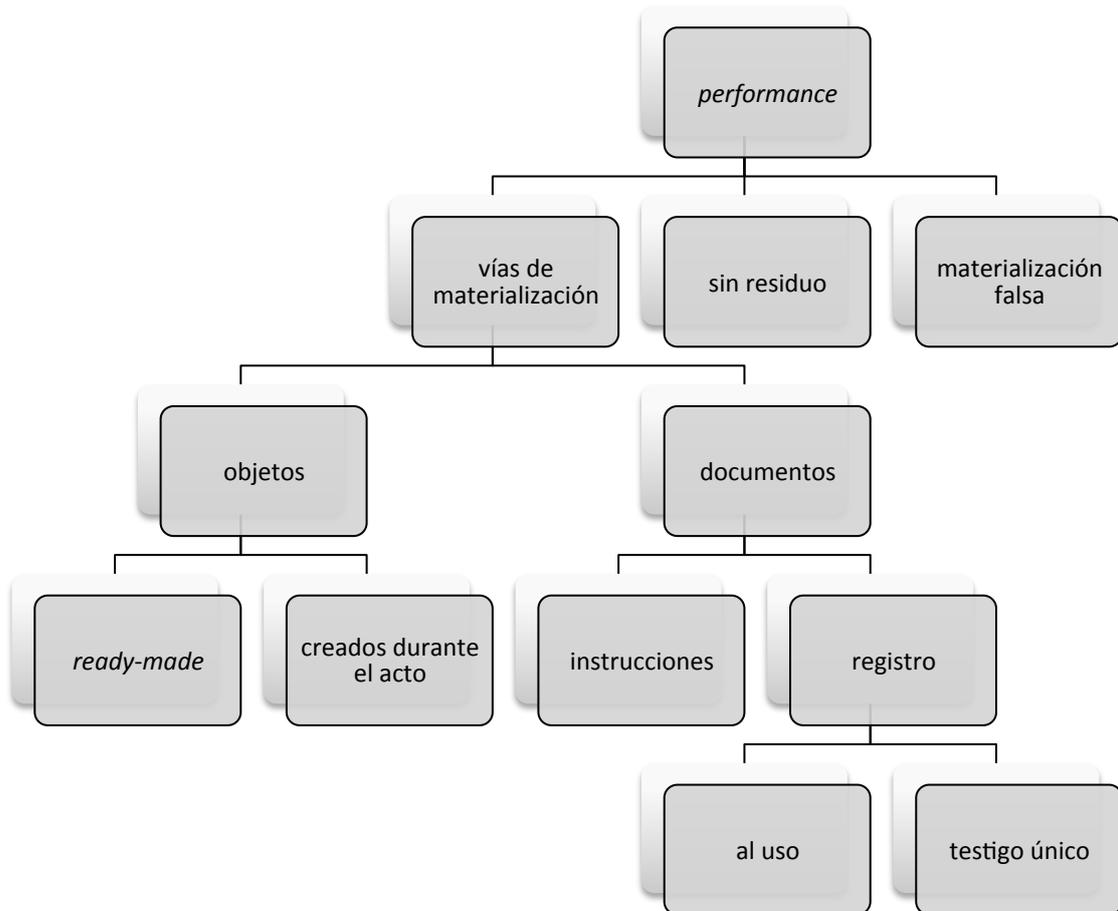
Por lo tanto, en este capítulo estudiaremos la relevancia del soporte material en torno a la *performance* que, como se refleja a lo largo de la historia de la *performance*, ha estado presente desde el principio. Haremos una reflexión sobre cómo se han desarrollado estas formas de materialización desde un interés tipológico y no diacrónico, alejándonos así de la intención de realizar una historia de la materialización de la *performance*. Por ello, los ejemplos están tratados en tanto en cuanto sirven para construir el mapa de materialización de la *performance*. Estos han sido seleccionados por considerarse idóneos para el hilo argumental pero podrían haberse incluido otros muchos ejemplos igual de válidos.

En la clasificación propuesta en esta investigación estableceremos una primera distinción entre los objetos que sobreviven a una *performance* y los documentos que se crean en torno a ella. Ambos hacen referencia a la *performance*, pero de modos diferentes. Los objetos remiten a la *performance* con la que están relacionados, como si dijéramos, por contigüidad, es decir, porque formaron parte de ella, *estuvieron allí*. De alguna forma, los objetos recuerdan a la *performance* de un modo similar a como una reliquia recuerda a la vida de un santo. Por otro lado, los documentos se caracterizan por contener en ellos mismos cierta información que la recuerdan, por describirla en un sentido u otro.

Partiendo de la distinción entre objeto y documentación, proponemos una clasificación de las diversas vías de materialización de la *performance* que no está basada en el tipo de soporte (vídeo, fotografía, etc.), sino en la relación entre el soporte material y la *performance*. Habitualmente, el foco se ha centrado en investigar las vías de registro y sus soportes, pero aquí proponemos un análisis de todas las vías posibles de materialización detectadas a lo largo de la historia de la *performance*.

Así, en función de cómo varía la relación entre el soporte material y la *performance* en el espacio y en el tiempo, distinguiremos diversas vías de materialización, tal y como se muestra en el siguiente diagrama.

Figura 4.1: Esquema de posibles vías de supervivencia de la *performance*



Fuente: Elaboración propia

4.2. La supervivencia de objetos

En este apartado tendrán cabida los soportes materiales que permanecen a modo de reliquias de la *performance*, es decir, como vestigios del pasado. Son objetos que sobreviven en el tiempo a la *performance* y que puedan concebirse como sus residuos materiales.

De este modo, son objetos que por la relación que han tenido con la *performance* se convierten en una forma de expresión que, como veremos, pueden también desencadenar una revaluación de los objetos artísticos (Klocker, 2012, p. 90). Así, por ejemplo, la teórica Martha Buskirk da más valor a los objetos físicos que a los documentos, ya que defiende su intención artística y autoría, mientras que los documentos exclusivamente apoyan el evento (Buskirk, 2003). Es decir, privilegia los objetos museificables.

Kristine Stiles describe la relación entre *performance* y objeto mediante el término *comisura*. *Comisura* deriva del latín *comissura*, que significa ‘unir’, y *committere*, que significa conectar, poner a carga o confiar algo (Stiles, 2012, p. 20). Según Stiles, pensados como comisuras, los objetos que resultan de las *performances* ganan la rica multiplicidad y articulación compleja del término.

Los objetos que surgen de las acciones (objetos de acción) podrían significar de la misma manera en que los objetos de arte convencionales (pinturas, esculturas, ensamblajes, instalaciones) comunican su significado, como las cosas discretas que están hechas para ser observadas de manera formal (Stiles, 2012, p. 20).

Pero va más allá y plantea la siguiente cuestión: ¿qué sucede con los rastros de utilización que sugieren muchos de estos objetos, o con el sentido conectado a las acciones de las que estos se derivan o en las que los objetos participaron? Según Stiles, es en este sentido que los objetos de acción se vuelven comisuras, dejando ver su posibilidad de representar actos. Al pensar los objetos como elementos conectados –como comisuras–, podríamos comprender que estas acciones constituyen conductas artísticas hechas para ser observadas de la misma forma que miramos el objeto. Como comisuras, recalca Stiles, esos objetos deben comprenderse como ligados a la conducta que es, ella misma, creada para la observación. De esta manera, en las *performances* se les da a los objetos la capacidad de actuar como conexiones dirigidas a conceptos estéticos. Deben verse como signos de compromiso con los espectadores, que han sido creados en un deseo de comunicación relacionado con los actos de un artista.

Los objetos anuncian que nunca es suficiente con solo mirar el objeto de una acción, sin entrar en una relación comprendida, una situación en la que el objeto arrastra a los espectadores hacia las acciones, completando el ciclo de relación entre los sujetos que actúan, los objetos y los sujetos que observan (Stiles, 2012, p. 22).

Los objetos de las *performances* son diferentes de las acciones mismas. Pero la metáfora de Stiles es muy ilustrativa: igual que la lava puede ser diferente de la roca en la que se convertirá, también sigue siendo lo mismo que era antes de ser lava. En este sentido, los objetos utilizados en una acción, o que se han convertido en sus vestigios, extienden la temporalidad implícita experimentada en el *ahora* más allá del *ahora* y hasta el *después del ahora* (Stiles, 2012, p. 23). Es decir, describen cómo lo que es *ahora* también está conectado con aquello en lo que se convertirá después de

ahora, del mismo modo que el futuro se compone de todo lo que se ha incluido en ese pasado que el presente manifiesta y, sin embargo, simultáneo y transitorio, entre estados (Stiles, 2012, p. 24).

Este planteamiento de Stiles se distancia de la teoría de Phelan, que como analizamos en el capítulo anterior, está basada en que “la única vida de la *performance* está en el presente. La *performance* no puede ser salvada, registrada ni documentada, ni tampoco puede participar en la circulación y se convierte en algo diferente [...] se convierte en sí misma a través de su desaparición” (Phelan, 1993, p. 146). Para Stiles, en cambio, hemos visto que la *performance* no madura a través de su desaparición, puesto que las exigencias de comunicación y memoria sociales requieren una forma objetiva (Stiles, 2012, p. 35). Define que los objetos son herramientas necesarias para la vida, con el fin de hacer y de comunicar. Los objetos contienen los rastros de la historia de la acción del pasado a través del presente y con miras al futuro (Stiles, 2012, p. 35).

De este modo, veremos a continuación casos en los que el residuo objetual ha sido clave en el desarrollo de la obra. Basándonos en la relación que han tenido los objetos con la *performance*, vamos a diferenciar dos tipos⁷⁷: por un lado, los objetos que han sido utilizados por el artista durante la *performance*, como un sombrero o una liebre disecada en el caso de Joseph Beuys; y por otro lado, los objetos que han sido creados por el propio artista durante el tiempo de realización de la *performance*, como puede ser un vídeo, una fotografía, un texto, etc. Para ello vamos a valernos de ejemplos concretos que ilustran la clasificación propuesta en esta investigación.

4.2.1. Uso de objeto existentes

En este apartado englobaremos los objetos preexistentes a la *performance* que utiliza el artista en su realización. No son objetos que el artista crea como parte de la *performance* sino que ya existían previamente. De este modo, podemos equipararlos al *ready-made* de Marcel Duchamp, que consistía en la utilización de objetos manufacturados de uso corriente que el artista convertía en obras de arte simplemente

⁷⁷ La relación entre la *performance* y el objeto como huella residual de un evento efímero, se analiza en la obra *The Object of Performance: The American Avant Garde since 1970* (1989) y en las dos exposiciones más importantes al respecto: *Outside the Frame: Performance and the Object, A Survey History of Performance Art in the USA since 1970*, en Cleveland Center for Contemporary Art, 1994, y *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, en The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1998.

por el acto de seleccionarlos. El artista no los elaboraba, se limitaba a presentarlos para que fueran contemplados como arte. El término se acuñó 1915.

En este sentido, han sido muchos los artistas que se han valido de objetos durante sus *performances*. Uno de los más interesantes es Joseph Beuys, ya que como hemos visto en el capítulo 1 de historia de la *performance*, sus acciones no pueden entenderse sin su universo de objetos (Guasch, 2000, p. 153). Más allá de la preocupación que sentía Beuys por el objeto “el aspecto externo de todos los objetos que yo hago, es el equivalente a algunos aspectos interiores de la vida humana”⁷⁸ (M. C. Taylor, 2012, p. 36) su preocupación también residía en exponer dichos objetos. Parte de este universo se expuso por primera vez en 1967, en su primera exposición retrospectiva, *Parallelprozess I (Proceso paralelo I)*, en Mönchengladbach. Se expusieron objetos de pequeñas dimensiones, usados previamente en sus *performances*, dispuestos en el interior de vitrinas al estilo de los museos de ciencias naturales. El propio Joseph Beuys se encargó de inventariar e instalar en vitrinas los objetos. Esta exposición fue adquirida en su totalidad por el coleccionista Karl Ströher y se expone desde 1969 en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt bajo el nombre *Block Beuys*.⁷⁹

Imagen 4.1: Fotografía de la exposición *Block Beuys*



Fuente: HLMD Museum

⁷⁸ “The outward appearance of every object I make, is the equivalent of some inner aspect of human life.”

⁷⁹ Información detallada sobre *Block Beuys* en Serota, N., *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art*, Thames and Hudson, Londres, 1996, pp.39-42.

Igual que en el caso de Beuys, las *performances* de los artistas del accionismo vienés han estado acompañadas por el aura de objetos de representación (Klocker, 2012, p. 148). Es comprensible si se tiene en cuenta que tanto el accionismo vienés como la obra de Beuys partían de una recuperación del rito en lo chamánico, es decir, de ciertos procesos en los que resulta fundamental el objeto simbólico, las reliquias que luego se veneran. Una visión tradicional percibe estas obras de arte como independientes y autónomas. Sin embargo, es aquí importante ser conscientes del hecho de que a fin de cuentas, como afirma Blocker, tales objetos siempre se refieren, ya sea directamente o por contexto, al agitado gesto de la *performance* o *Aktion* como ellos lo denominaban: “El objeto es pues el plano, el icono, el documento, el acercamiento, el análisis, el marcador, el punto focal e incluso la sombra de la forma artística concreta de los accionistas” (Klocker, 2012, p. 148).

Del mismo modo, los artistas de Fluxus integraron los objetos cotidianos en las *performances* o acciones que realizaban. Para ellos “solo en el nivel del propio objeto podía combatirse la experiencia de la reificación, mediante la radical transformación de los objetos artísticos en acontecimientos” (H. Foster et al., 2006, p. 461).

Los artistas relacionados con el *arte povera* también tuvieron muy presente el objeto en sus *performances*. Michelangelo Pistoletto creó una enorme esfera con papel de periódico que subió a un automóvil y paseó por la ciudad. Esta esfera acabó convirtiéndose en parte fundamental de muchas de sus obras posteriores. Actualmente la esfera, *Mappamondo (Globe) [Mapamundi (Globo)]* (1966), se expone en grandes museos, como el.⁸⁰ Al igual que Pistoletto, Piero Manzoni utilizó un pedestal en su *performance Base Magica (Base Mágica)* (1961), que actualmente se expone en museos. Recientemente ha sido expuesto en el Walker Art Center en Minneapolis.⁸¹

⁸⁰ (Philadelphia Museum of Art, n.d.)

⁸¹ (Walker Art, n.d.)

Imagen 4.2: Bola de periódico y alambre de Pistoletto



Fuente: Philadelphia Museum of Art

Imagen 4.3: Pedestal utilizado por Manzoni en la *performance Base Magica*



Fuente: pieromanzoni.org

En la Nueva Escuela de Investigación Social, Jim Dine y Claes Oldenburg crearon el entorno (o contexto) de *performance The House (La casa)* (1960), donde el espacio fue transformado en un ambiente tridimensional completamente lleno de todo tipo de objetos, muebles, desperdicios pintados, alfombras y papel. Varios de estos objetos que compusieron la *performance* se exponen ahora, como por ejemplo, *Bedspring (Somier)* (1960), que actualmente es parte de la colección del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.⁸²

Imagen 4.4: *Bedspring* de Jim Dine para *The House* de Dine y Oldenburg



Fuente: Guggenheim Museum

Por otro lado, hay otros artistas que no se han preocupado nunca por los objetos que podían sobrevivir a la *performance*, sino que han estado más interesados en la documentación de las acciones, como es el caso de Marina Abramović: “Mi

⁸² (Guggenheim Museum, n.d.-a)

actitud hacia los objetos desde el principio fue de falta de preocupación. No quería crear ninguna situación fetichista. Estaba muy en contra de guardar los objetos de las *performance*, como Gina Pane, o Chris Burden, que guardó los clavos” (Biesenbach, 2008, p. 17)⁸³. De esta manera, cuando Abramović terminaba una *performance*, tiraba los objetos que había utilizado. Cada vez que repetía la *performance*, compraba los objetos nuevos para cada ocasión. Al respecto, se dio una situación interesante cuando participó en la exposición *Out of the Actions* (1998). En la muestra participaba con la pieza *Rhythm 0* (1974), que incluye el uso de 27 objetos entre los cuales hay una pistola y cuchillos. Cuando le invitaron a participar Abramović pensó: “Creo que sería ridículo representarla [la obra] con pequeñas imágenes de la *performance* y que sería mucho más interesante si la gente pudiera ver los objetos” (Biesenbach, 2008, p. 17)⁸⁴.

Así, Abramović mandó un dibujo de cómo se debía montar la mesa, cubierta con un mantel blanco, una lista de los 27 objetos que debían comprar para exponer, y unas transparencias que se proyectarían encima de la mesa. Esto supuso que el comisario de la exposición le escribiera enfadado solicitándole los objetos originales.

Imagen 4.5: Fotografía de la exposición con la mesa con los objetos de la *performance Rhythm 0*



Fuente: MG+ Museum

⁸³ “My attitude about the objects from the beginning was that I didn’t care. I didn’t want to create any kind of fetish situation. I was very against this idea of saving objects from the performance, like Gina Pane, or Chris Burden, who saved the nails”

⁸⁴ “I think it would be ridiculous to represent it with small images of the performance and that it would be much more interesting if people could see the objects.”

Pero, como la propia artista reconoce, las cosas cambian: “Yo dije que nunca guardaría reliquias, pero al mismo tiempo guardé los zapatos y bastones chinos [de *Los amantes* (1988)] y el abrigo blanco [de *Barroco Balcánico* (1977)]” (Biesenbach, 2008, p. 19).⁸⁵ En todo caso, de esta anécdota podemos extraer que el objeto es una vía de permanencia de la *performance* muy relevante en la historia de la *performance* y, más concretamente, el objeto original utilizado durante su realización, como bien solicita el comisario de la exposición de Abramović. El carácter de reliquia es fundamental.

Como hemos visto a lo largo de diversos ejemplos desarrollados en lugares y épocas diferentes, sea por el propósito del propio artista o por requerimientos externos, los objetos residuales de *performance* han sido cuidadosamente custodiados hasta llegar a formar parte de colecciones de museos.

4.2.2. Objetos creados durante la *performance*

En esta categoría englobamos las piezas que han sido creadas por el artista durante la *performance*, aquellos objetos producidos por los artistas en sus acciones y que funcionan como reliquia de lo que sucedió.

Un claro ejemplo de la creación de objetos durante la realización de la *performance* es la obra de Vito Acconci. En *Photo Piece* (*Pieza de foto*) (1969), el artista paseaba por la ciudad con una cámara en la mano. La *performance* consistía en que tomaba una fotografía cada vez que pestañea. Así, la fotografía sería un objeto resultante de la *performance*, aparcando el uso habitual de la fotografía como documentación.

Otra manera de ver la fotografía, que exploraremos más adelante, consiste en constatar que, dado que mientras transcurre la *performance* no hay público que la presencie, o no de manera consciente, la fotografía es confirmación de que la *performance* sucedió y se convierte en la única vía mediante la cual puede tener relación con la audiencia.

⁸⁵ “Things change. I said that I would never have these relics, but at the same time I kept the Chinese shoes and the Chinese stick [from *The Lovers* (1988)] and the white coat [from *Balkan Baroque* (1977)].”

Imagen 4.6: Fotografía de *Photo Piece* de Acconci



Fuente: Le mouvement

Las obras *Following Piece* (*Pieza de persecución*) (1969) y *Proximity Piece* (*Pieza de proximidad*) (1979) tenían un planteamiento similar, ya que el artista creaba una serie de fotografías mientras realizan la *performance*. En la primera, Acconci perseguía a personas elegidas al azar por la calle hasta que entraban en un espacio privado mientras tomaba fotografías de ello. En la segunda, en cambio, acosaba a personas escogidas al azar en los museos de arte hasta que se apartaban, a la vez que les fotografiaba.

Imagen 4.7: Fotografía de *Following Piece* de Acconci



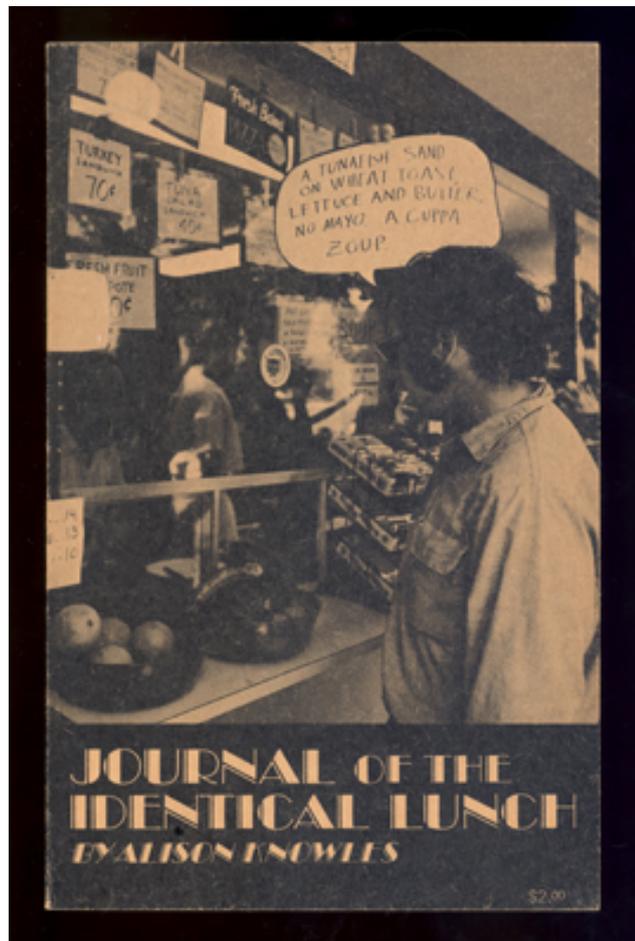
Fuente: Medien Kunstnetz

Otra de las obras de Acconci que en la que crea un objeto durante la realización de la *performance* es *12 Pictures (12 fotografías)* (1969), que como su propio nombre indica, tuvo como resultado 12 fotografías. La *performance* consistió en que el artista fotografiaba al público cada vez que daba un paso sobre el escenario. Las fotografías creadas durante la *performance* son la única huella que queda de ella. En todos estos casos que estamos analizando, la curiosidad reside en que Acconci no se fotografía a sí mismo realizando la acción, ya que si no se daría otro tipo de relación entre *performance* y objeto, es decir, sería como veremos, un registro de la *performance*.

En la obra *The Identical Lunch* (1967-73) de Alison Knowles, la artista demostraba que cualquiera que deseara podía ser artista o *performer* solo mediante el hecho de registrar el transcurso de una *performance* o acción (H. Foster et al., 2006, p. 461). Así, la artista sugería a ciertas personas que comieran todos los días lo mismo en el mismo sitio: un sándwich de atún con pan tostado de harina de maíz, lechuga y

mantequilla, sin mayonesa, acompañado por un gran vaso de suero de leche o por un tazón de sopa. De esta manera, la artista invitaba a que los participantes escribieran cómo vivían día tras día la experiencia. Con el material, posteriormente, Knowles realizó un libro titulado *Journal of the Identical Lunch* (1971). En este caso, vemos que los textos escritos por los invitados son el objeto resultante de la *performance* que permiten a su vez, en cualquier momento de la historia, acercarse a un momento concreto de principios de los 70.

Imagen 4.8: Imagen de la portada de *Journal of the Identical Lunch* de Knowles



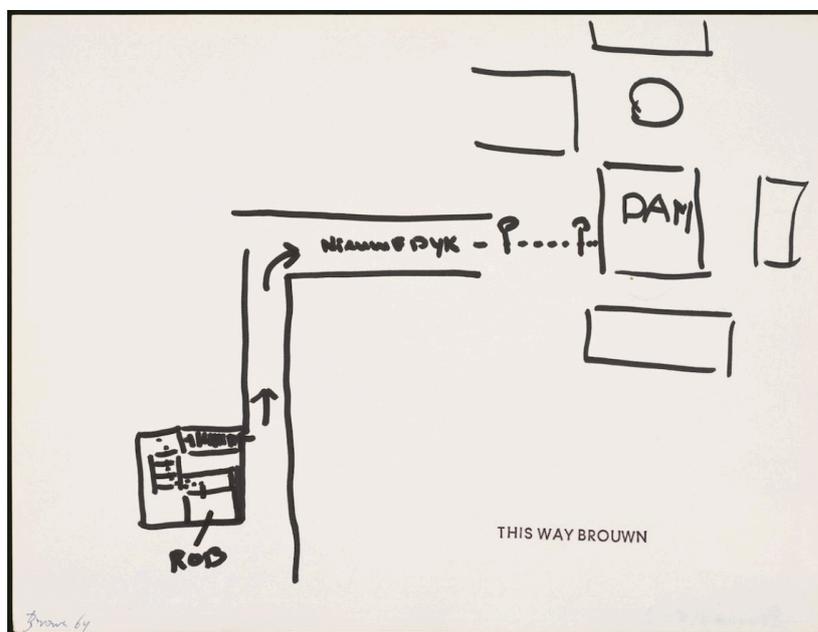
Fuente: artistsbooksonline.org

Otro ejemplo de producción de objetos durante la *performance* es la *performance*, *This Way Brouwn (Por aquí Brouwn)* (1964) de Stanley Brouwn. Pero en este caso, a diferencia de los anteriores, la producción de objetos creados por el artista durante la *performance* son dibujos y huellas de pisadas. La pieza consistía en recoger la información derivada de preguntar a turistas una determinada dirección por las

172

calles de Ámsterdam. Con esta información, el artista producía unos dibujos y plasmaba sobre papel las huellas de pisadas de los transeúntes con los que dialogaba. Un proceso creativo, en definitiva, en el que Brouwn se servía de distintas técnicas artísticas (dibujo, pintura, escultura, arquitectura) y de diferentes soportes (fichas, cajas, reglas, maquetas, puertas) para construir un lenguaje basado en la abstracción formal: “En mi obra –afirma el artista– nunca hablo de dibujo ni de escultura. Todo milímetro, metro y distancia tienen su propia identidad. La presentación visual es material en sí misma” (Guasch, 2011, pp. 106–107).

Imagen 4.9: Dibujo sobre papel de Brouwn



Fuente: Walker Art Museum

Otra pieza creada en papel durante una *performance*, es el diario de 57 páginas que escribió la artista Adrian Piper en el que describía todo lo que hizo durante cinco semanas, *Concrete Infinity Documentation Piece (Pieza concreta de documentación infinita)* (1970). De esta manera, la artista daba a la vida cotidiana el estatus de *performance* que ella misma creaba mediante la realización del diario. El diario actualmente pertenece al MOCA, The Museum of Contemporary Art de Los Ángeles.⁸⁶

⁸⁶ (MOCA, n.d.)

Imagen 4.10: Instalación del diario de Piper en el MOCA



Fuente: Alternative Museum

En definitiva, hemos visto cómo algunos artistas de *performance* han tenido la preocupación de dejar residuos de sus acciones mediante la producción de un objeto en el desarrollo de la misma (sobre soportes tan diversos como fotografía, dibujo, etc.), como es el caso de Acconci o Broun, y que otros artistas, como Beuys o Pistoletto, se han preocupado de guardar los objetos utilizados en el realización de sus obras. Tanto unos objetos como otros han sido expuestos posteriormente como obras de arte y se han incorporado a colecciones de diversos museos.

4.3. Producción de documentación

Muchos artistas de *performance* no han tenido la intención de realizar algún tipo de objeto derivado de la misma; sin embargo, se han sentido atraídos por el hecho de crear un registro de sus acciones (normalmente en fotografía o vídeo). Estos documentos se han usado habitualmente para promover o representar la *performance*, para posicionar su trabajo en el contexto histórico y, en algunas ocasiones, para actuar como ediciones limitadas disponibles para su uso comercial (George, 2003, p. 13).

Hasta ahora hemos visto diferentes formas de permanencia objetual, a modo de reliquia, resultado del proceso de la *performance*. En este apartado, en cambio, estudiaremos la producción de documentación en torno a la ella. La diferencia reside en que mientras que los objetos no aportan necesariamente información sobre la *performance* de la que proceden, la documentación, en cambio, conlleva una descripción del acto. Es decir, por ejemplo, la liebre residuo de la *performance* *How to Explain a Painting to a Dead Hare (Como explicar imágenes a una liebre muerta)* (1965) de Beuys, no inspira una descripción de la *performance* en sí misma, en cambio, las fotografías resultantes nos muestran lo acontecido.

Asimismo, los objetos analizados hasta ahora son vestigios del pasado, la documentación generada funciona como un certificado. Así, la generación de documentación se define por remitir a otra cosa, en este caso, a la *performance* (Warr, 2003, p. 30). Los documentos, en términos generales, se comportan como una evidencia y certificado de lo sucedido (o sucederá, en el caso de las instrucciones), mostrándole al público lo acontecido para que pueda así conocerlo. Aunque como reflexiona O'Dell, no puede haber un registro de *performance* objetivo, estable ni indiscutible. La documentación conlleva la idea de que se puede mostrar la *performance* real o completa, pero “el deseo de la tradicional clausura narrativista será siempre corto-circuitado por la limitación de la información disponible” (O'Dell, 1998, p. 13).⁸⁷

En vez de lamentarnos por la inevitable condición efímera de la *performance*, la documentación de alguna manera nos alienta a explorar la continuidad de la *performance* hasta nuestro presente (Roms, 2013, p. 37). En este sentido, Heike Roms analiza la importancia del cuidado del legado de la obra de un artista para lo cual implica a diferentes agentes: investigadores, archivistas, familia y los propios artistas (Roms, 2013, p. 38). Actualmente, además, parece pertinente añadir a comisarios, coleccionistas y abogados.

Como hemos visto en el capítulo 4, los artistas han tenido diferentes motivaciones para documentar sus piezas de *performance*. En ciertos casos, fue para difundir sus ideas y acciones llegando a un público más amplio; en otros, para publicar la documentación e iniciar así un diálogo abierto; algunos artistas, para analizar y revisar sus propios trabajos; otros, para escribir su propia historia, como en el caso de

⁸⁷ “Desire for traditional narrativist closure will always be short-circuited by the limited information available.”

los artistas Fluxus; y otros artistas, para compartir procesos de trabajo. A continuación, veremos los modos que han tenido de crear dicha documentación. Para ello, hemos creado una clasificación dependiendo del momento de su producción. Así, diferenciaremos entre la documentación creada antes de la *performance* o durante el tiempo de realización de la misma:

1. La documentación creada con anterioridad a la *performance* habitualmente toma forma de instrucciones. Estas son creadas por el artista para, después, producir la *performance*. Suponen una descripción de los que sucederá.
2. La documentación que se genera durante la realización de la *performance* toma la forma de registro. Normalmente, la realiza alguien ajeno a la obra. Son una descripción de lo que sucedió.

En este punto debemos aclarar que, teniendo en cuenta la temporalidad de producción de la documentación, podría existir una tercera opción en la que la documentación fuera creada una vez realizada la *performance*. Es decir, en el futuro de la *performance*. Pero, en realidad el futuro está cubierto por la naturaleza propia de las instrucciones, porque aunque sean creadas de manera previa a la *performance*, su naturaleza es futurible. En relación a la creación de documentación posterior a la *performance* propiamente, solo se han encontrado textos descriptivos o críticas relacionadas, pero esto ya escapa de nuestro campo de investigación ya que se trata de material generado sin control alguno por parte del propio artista.

4.3.1. Instrucciones o “partituras acontecimiento”

Las instrucciones son un modo de documentar la acción que se adelantan a la *performance* en sí misma. Mediante ellas, la obra permanece en el tiempo, pudiéndose realizar bajo sus indicaciones, ya que es una documentación referida a cómo debe realizarse la *performance*. Asimismo, las instrucciones están realizadas por el propio artista. En las siguientes líneas destacaremos algunos de los casos de *performance* en los que el planteamiento de las instrucciones como forma de documentación es fundamental.

Los artistas Fluxus registraron gran parte de sus *performances* en “partituras de acontecimientos”, esto es, instrucciones para realizar la *performance*. Los artistas Fluxus tenían un gran interés en publicar y hacer circular sus documentos escritos

para promover sus ideas por Europa, América y Japón. Ejemplo de ello sería la obra *Drip Music (Drip Event)* [*Música de gota (Acontecimiento de gota)*] (1959) de George Brecht que fue publicada posteriormente por George Maciunas bajo el título *Water Yam* como una colección de tarjetas con “partituras acontecimiento” (H. Foster et al., 2006, p. 460):

Para uno o varios interpretes. Una fuente con agua que gotee y un recipiente vacío se disponen de tal forma que el agua caiga en el recipiente.

Segunda versión: Goteo.

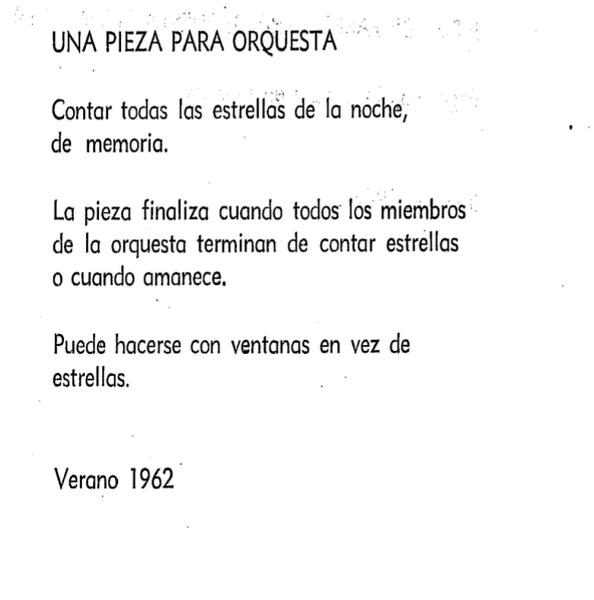
Otro ejemplo de “partituras acontecimiento” es la obra de Alison Knowles, *Proposition No.2 (Proposición N°2)* (1962), también titulada *Make a Salad (Haz una ensalada)*, realizada por primera vez en el Institute of Contemporary Arts de Londres. La *performance* consistía simplemente en la enunciación pública de dicha frase por parte de la propia artista (H. Foster et al., 2006, p. 461). Un año después, realizó *Proposition No.6 (Proposición N°6)*, en la que sugería, mediante las siguientes instrucciones, la realización de la *performance Shoes of Your Choice (Los zapatos de su selección)*:

Se invita a un miembro del público a acercarse a un micrófono, si hay alguno disponible, y a describir un par de zapatos, el suyo u otro cualquiera. Se le anima a que diga dónde lo compró, su tamaño, color, por qué motivo le gustan, etcétera.

Yoko Ono también ha basado parte de su trabajo en crear instrucciones para que pudieran ser realizadas por el espectador. Ejemplo de ello es su primera obra de instrucciones, *Light Piece (Pieza de iluminación)* (1955): “Enciende un fósforo y observa hasta que se consuma” (Kvaran, Rubio, & Bourriaud, 2016). En 1961, realizó su primera exposición compuesta por pinturas y dibujos de instrucciones en la AG Gallery de George Maciunas en Nueva York. Un año después, en Tokio, organizó un concierto y una exposición en el Sogetsu Art Center, donde ya solo mostró las instrucciones para pinturas. En dichas instrucciones solo utilizaba palabras que fuesen a la vez una descripción y definición de la acción. Habitualmente, las instrucciones de Ono se han vinculado con la poesía o con las partituras musicales, pero la realidad es que se trata de obras visuales de un nuevo tipo de arte, cuya condición visual está reforzada por el hecho de que la artista misma las denomina pinturas (Kvaran et al., 2016). En 1964, publicó el libro *Pomelo* (1964) que incluye muchas de las

instrucciones que había realizado hasta el momento, lo que manifiesta el gran interés de Ono en la divulgación de las instrucciones de sus *performances*.

Imagen 4.11: Extracto del libro *Pomelo de Ono*



Fuente: monoskop.org

4.3.2. Registro de la producción efímera

La creación de instrucciones de *performance*, como se ha visto, ha sido una vía de la que se han servido los artistas para crear documentación de la obra efímera y que perviva así en el tiempo. Pero, de hecho, la manera más habitual de crear documentación ha sido mediante el registro de la propia *performance*. Este registro se realiza de manera simultánea a la realización de la *performance* y es realizado por una persona distinta del artista.

El soporte más frecuente ha sido la fotografía (Lambert-Beatty, 2007, p. 101), pero también se ha utilizado el vídeo y, en menor medida, el texto. Se trata de un documento que refiere a otro hecho pasado, es decir, a la *performance*. Y como describe Barbara Clausen no solo a la *performance*, sino también a un contexto:

Toda fotografía, vídeo y película que ha permanecido en circulación en las décadas pasadas es más que un mero documento histórico. Es también la

presentación, el montaje, el objeto visual y la huella de un evento y de la época en la que sucedió (Clausen, 2007, p. 68).⁸⁸

El modo en el que se han asimilado las diferentes formas de registrar la *performance* también ha evolucionado. Babette Mangolte, fotógrafa de *performance* de renombre desde los años 50, documentó casi todas las *performances* de Yvonne Rainer y Trisha Brown, pero en los años 80 dejó de documentar *performances* cuando los artistas le empezaron a pedir fotos publicitarias y de rostro (Alice Maude-Roxby, 2007, p. 6). Esta postura difiere de manera interesante de la de los fotógrafos Hugo Glendinning y Manuel Vason quienes preferían documentar la *performance* fuera del momento de acción. Es decir, preferían ser el testigo único de la *performance*.

En todo caso, el registro de las *performances* ha sido tan central en su desarrollo que a menudo los artistas han contado con un mismo fotógrafo de confianza para realizar los documentos de sus obras. Así, el fotógrafo habitual de los accionistas vieneses fue Kurt Kren, Ohtsuji Kiyoji fue el del grupo Gutai, Françoise Masson de las *performances* de Gina Pane (Alice Maude-Roxby, 2007, p. 4), Hans Breder de Ana Mendieta y Rosemary Mayer de Adrian Piper (documentó *Catalysis*).

A continuación, vamos a diferenciar entre dos modos de registrar una *performance* dependiendo de cuál es la relación de la *performance* con la audiencia en el momento de su realización. El primero, sucede cuando la *performance* se realiza ante un público; es decir, la cámara es un testigo más entre el público. El otro modo de registro consiste en realizar la *performance* exclusivamente para la cámara, sin más público que la presencia. Así, la cámara se convierte el único testigo.

a) Registro al uso

Este tipo de registro se realiza en presencia de una audiencia que disfruta de la *performance*. Como hemos dicho, se realiza por una persona externa a la *performance* y se lleva a cabo durante el tiempo de realización de la *performance*. Así, podríamos decir que el documento acredita lo que podría haber sido la experiencia de cualquier miembro del público. Esta vía de materialización, en concreto de registro, es la más frecuente, de ahí que se haya denominado “al uso”.

⁸⁸ “Every photograph, video, and film that has remained in circulation in the past decades is more than a mere historical document. It is also the presentation, staging, visual object, and trace of the event and the era it took place in.”

Marina Abramović desde el principio tuvo claro que quería documentar todas sus *performances*: “Tenía un fuerte sentido de responsabilidad histórica” (Biesenbach, 2008, p. 14).⁸⁹ Cuando Abramović comenzó a hacer *performance*, los artistas se cuestionaban si las *performances* debían documentarse o por el contrario debían solo permanecer en la memoria, pero ella lo tuvo claro: “Yo siempre documenté [mis *performances*], incluso desde los comienzos” (Biesenbach, 2008, p. 14).⁹⁰ Era tan importante documentar las *performances* que la artista habitualmente instruía a la persona que fuera a fotografiar o grabar su *performance* para controlar así los resultados. Ya que, como describe la fotógrafa de *performance* Dona Ann McAdams, el registro está en parte inundado por la subjetividad del fotógrafo:

Las fotografías de *performance* son la interpretación de los eventos en el escenario. Son mis respuestas viscerales a la luz, el movimiento y el encuadre. Yo compongo en la cámara e interpreto el movimiento y el gesto (McAdams & Maude-Roxby, n.d., p. 103).⁹¹

En el caso de *Rhythm 2 (Ritmo 2)*, por ejemplo, instruyó al fotógrafo para que sacara fotografías frontales y primeros planos de las manos. La artista enseguida se hizo con los negativos: “No sabía si iba a hacer fotografías grandes o pequeñas, pero sabía que quería tener la documentación. Tenía el control, y así quería que fuera” (Biesenbach, 2008, p. 16).⁹²

Una de la documentación de *performance* más popular es la derivada de la *performance Shoot (Disparo)* (Burden, 1971) de Chris Burden. El artista realizó la *performance* en F Space Gallery de Santa Ana (California) de manera privada. Consistía en que un ayudante suyo le disparara al brazo a unos cinco metros de distancia. La *performance* fue documentada por Alfred Lutjeans. En la actualidad, resulta la única vía de atestiguar que realmente Burden recibió aquella bala en el brazo: “Lutjeans capturó un momento, en algún lugar entre el disparo y el impacto, en

⁸⁹ “I had a very strong sense of historical responsibility”

⁹⁰ “I always documented, even from the early days”

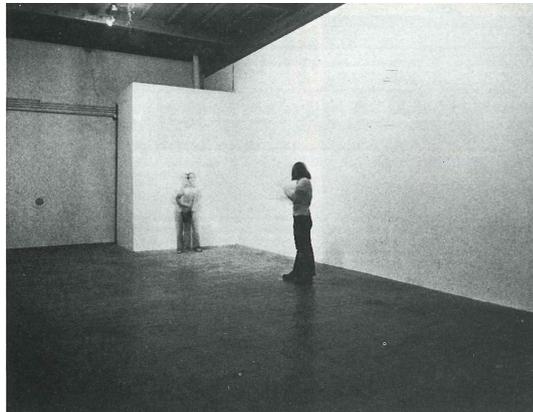
⁹¹ The performance photographs are an interpretation of the events on stage. They are my visceral responses to light, movement and frame. I compose in the camera and interpret movement and gesture.

⁹² “I didn’t know whether I was going to make big photographs or small photographs, but I knew that I wanted to have documentation. I was in control of it, and this is how I wanted it to be”

el cual ambos, el tirador y Burden, están desenfocados, y es esta la fotografía que ha llegado personificar la *performance*” (O’Dell, 2007, p. 33).⁹³

Pero en torno a esta *performance* hay una fotografía que resulta aún más interesante, tomada justo después del disparo. En ella, el artista permanece en una silla mientras alguien, del que solo se ven los brazos, le está curando la herida, consecuencia del balazo recibido. Lutjeans consigue capturar su mirada, mediante la cual el artista parece hacer al espectador de la fotografía cómplice de lo sucedido. Algo que además se enfatiza por el foco de la fotografía en el cuidado de la herida.

Imagen 4.12: Fotografía de *Shoot* de Burden



Fuente: flashartonline.com

Imagen 4.13: Fotografía posterior a la *performance* de Burden



Fuente: flashartonline.com

⁹³ “Lutjeans captured a moment, somewhere between the shooting and the impact, in which both the sharpshooter and Burden are blurred, and it is this photograph that has come to personify the *performance*.”

Bajo la influencia de los medios de comunicación, a Laurie Anderson le preocupó registrar sus *performances* para llegar así a un público más amplio. En 1981, firmó un contrato con la Warner Brothers para publicar seis discos de sus *performances*. De esta manera, los CDs que documentaban su obra marcaron el comienzo de la presencia de la *performance* en la cultura de masas (Goldberg, 1996, p. 191). Los medios de comunicación también tuvieron repercusión en artistas como Joan Jonas o Martha Rosler, pero, como veremos, ellas habitualmente realizaron sus *performances* solo ante la presencia de la cámara.

Al igual que Anderson, On Kawara también registró en audio varias de sus *performances*, que luego se distribuirían en CD. Ejemplo de ello es la exposición *One Thousand Days One Million Year (Mil días un millón de años)* en el Dia Art Center for Arts de Nueva York (1993), donde los visitantes pudieron escuchar la lectura de *One Million Years-Future (Un millón de años futuros)* mientras contemplaban *One Million Years-Past (Un millón de años pasados)*. En 1999, la misma institución publicó el primer audio CD de esta obra, en la actualidad se han editado 27 CDs (Guasch, 2011, p. 105).

El grupo japonés Gutai se preocupó de registrar la mayoría de las *performances* que realizaban, como afirma Shimamoto Shozo: “Cuando realizamos el trabajo, me percaté de que las fotografías podían ser muy importantes como vía de circulación de nuestras ideas” (Shozo & Maude-Roxby, 2007, p. 24).⁹⁴ Shozo hace la siguiente reflexión respecto al hecho de documentar sus *performances*:

Después del evento las fotografías eran importantes pero al mismo tiempo realmente no estaba pensando en todo ello, solo pensaba en la experiencia en vivo. Más tarde comprendimos que las fotografías son importantes, como ‘testigos’ del evento. [...] Ahora aprecio mucho las películas y las fotografías porque también documentan la historia de Gutai. Actúan como testigos de la acción. Las grabaciones y fotografías son una especie de tesoro (Shozo & Maude-Roxby, 2007, p. 24).⁹⁵

⁹⁴ “When we made the work I realised the photographs could be very important as a way of circulating our ideas”

⁹⁵ “After the event the photographs were important but at the time I really wasn’t thinking about that at all, I was only thinking about the lived experience. Later we understood that the photographs are important, as a ‘witness’ to the events. [...] Now the films and photographs are very precious to me because they also document the history of Gutai. They act as witness of the action. The films and photograph are a kind of treasure”

El fotógrafo que con mayor frecuencia registró las obras de Gutai fue Ohtsuji Kiyoji, aunque los propios artistas también tomaron registro de sus *performances* (dado que se trataba de un grupo). Actualmente esas fotografías se encuentran en el Ashiya City Museum of Art and History (Shozo & Maude-Roxby, 2007, p. 27).

b) **Registro como testigo único**

Otra de las modalidades de registro habitual durante la historia de la *performance*, consiste en realizar la *performance* únicamente ante una cámara o dispositivo de registro. Tanto este tipo de registro, como el registro al uso, permiten la circulación de la *performance*. Debemos tener en cuenta además que se da una demora temporal, ya que es imprescindible un tiempo entre el suceso de la *performance* y la recepción del documento como autentificador del evento. A diferencia del modo de registro anterior, aquí la *performance* se realiza sin un público que la presencie. En este caso el documento remite a algo que sucedió, pero además que solo presenció la cámara. Por lo tanto, el documento funciona como único autentificador de la *performance*.

Ejemplo de ello es la pieza *Eye Body (El cuerpo ojo)* (1963) de Carolee Schneemann. La obra consistía en acciones privadas, con el claro propósito de producir fotografías, que fueron tomadas por un amigo, el artista islandés Erró. Se llevaron a cabo en un contexto de paneles pintados, paraguas y espejos en el que la artista decía establecer su cuerpo como territorio visual (Schneemann, 1979).

Imagen 4.14: Fotografía de *Eye Body* de Schneemann



Fuente: caroleeschneemann.com

Schneemann trabajó durante toda su carrera en los medios del *body art*, la *performance* y la instalación, así como la fotografía, el cine y el vídeo. Schneemann, como hemos visto en el capítulo 1, no solo fue una pionera con su concepción del arte y maneras de hacer, sino que además fue muy consciente de la importancia de registrar, de alguna manera, el trabajo que realizaba, bien mediante fotografía o vídeo. Así, las fotografías de *Eye Body* son comúnmente aceptadas como algunas de las primeras imágenes que constituyeron el léxico de un vocabulario vanguardista explícitamente feminista (Stiles, 1990, p. 186).

Tras experimentar con la poesía concreta, Vito Acconci enseguida pasó a realizar *performances* que desde el principio adaptó en “pruebas de *performance*”, primero mediante informes y fotografía, y luego mediante vídeos y películas (H. Foster et al., 2006, p. 567). Así, por ejemplo, para la obra *Trademarks (Marcas registradas)* (1979), el artista mordía su cuerpo de manera que lo convertía en un medio gráfico de hendiduras que luego llenaba de tinta y presionaba sobre un papel. De esta manera, las marcas escindían a Acconci en un sujeto activo y un objeto pasivo: desde una alineación promovida por una polaridad sadomasoquista a la implicación del cuerpo como una marca comercial. Esta *performance* nunca se realizó delante de un público.

Las fotografías y el papel impreso con las marcas, fueron publicadas, en 1972, en la revista *Avalanche* junto con un texto del propia artista.

Imagen 4.15: Imagen de la exposición de las fotografías y los papeles impresos de *Trademarks* de Acconci



Fuente: Akronart Museum

Joan Jonas fue pionera en el uso del vídeo en sus propias *performances*, pero también como modo de registro de sus obras. El vídeo ha estado totalmente integrado de una forma u otra en su trabajo:

Siempre he hecho performance o imágenes para la cámara o para un público en vivo [...] Estoy acostumbrada a trabajar en relación con la cámara – puedo estar en mi propio piso, realizando una performance para la cámara mientras miro al monitor (Budd & Jonas, 2013).⁹⁶

Ejemplos de ello son su primera vídeo *performance* de 1968, *Wind (Viento)*, registrada por Peter Campus, y el vídeo *Song Delay (Demora de canción)* (1973) resultado de una *performance* realizada en el espacio público pero sin audiencia consciente, que fue registrada por Robert Fiore (“Electronix Arts Intermix,” n.d.).

⁹⁶ “I have always performed and made images for the camera or a live audience [...] I am used to working in relation to the camera – I can be in my own loft, performing for the camera while watching the monitor”

Como hemos visto en el capítulo 2 de la historia de la *performance*, en una línea similar, Martha Rosler también hizo uso de la cámara como único testigo de sus *performances*. La primera pieza de vídeo *performance* que realizó fue *Semiotics of the Kitchen* (*Semióticas de la cocina*) (1975). Actualmente, es parte de la colección del Museo Reina Sofía de Madrid y del MACBA de Barcelona. Continuó con piezas como *The East Is Red, The West is Bending* (*El este es rojo, el oeste se está inclinando*) (1977) y *Martha Rosler Reads Vogue* (*Martha Rosler lee Vogue*) (1982).

4.4. *Performance* sin huella: la ausencia de objetos y documentación

En este apartado estudiaremos en concreto la obra del artista Tino Sehgal, cuyas *performances* al contrario de lo que hemos analizado anteriormente, no dejan ningún tipo de huella o residuo por voluntad explícita del propio artista.

Sehgal denomina su obra “situaciones construidas” (*constructed situations*), algo que inevitablemente recuerda al manifiesto *Rapport sur la construction des situations* (1957) del teórico situacionista francés Guy Debord, para quien la construcción de situaciones era una herramienta política para la transformación concreta de la vida de las personas. El trabajo de Sehgal se caracteriza por el uso de la voz, el lenguaje y el movimiento para construir sus piezas. Sus obras son colaboraciones de intérpretes que generan nuevas creaciones en el territorio humano: “Una situación entre dos personas” (Hantelamann, 2010, p. 132).⁹⁷ Sus piezas son encuentros en vivo, a menudo realizados por auxiliares de sala de museos o por actores o bailarines, basados en instrucciones realizadas por el propio Sehgal y aprendidas, por los intérpretes correspondientes, mediante ensayos.

Por ejemplo, la *performance This is Progress* (*Esto es progreso*) (2006) comienza cuando tras comprar el ticket en un museo, un niño se acerca y pregunta: “Esta es una pieza de Tino Sehgal. ¿Querrías seguirme?”⁹⁸ Tras la respuesta afirmativa continúa con: “¿Puedo hacerte una pregunta? ¿Qué es el progreso?”⁹⁹ Y desde ese momento se desencadena una sucesión de cuatro conversaciones con personas de diferentes generaciones ordenadas cronológicamente en torno al

⁹⁷ “A situation between two people.”

⁹⁸ “This is a piece by Tino Sehgal. Would you like to follow me?”

⁹⁹ “Can I ask you a question? What is progress?”.

progreso. Una de las ediciones de la pieza pertenece a la colección del Solomon R. Guggenheim Museum.¹⁰⁰ En la *performance Kiss (Beso)* (2003), en cambio, no se requiere la participación del público, sino que dos *performers* bailan, se entrelazan de manera lánguida en mitad de una sala de museo. La obra pertenece a la colección del MoMA.¹⁰¹

Sehgal prohíbe crear ningún tipo de documentación a partir de sus obras. Incluso evita toda documentación escrita que pudiera conllevar la participación en una exposición, como la descripción de las obras de un catálogo, un texto institucional o un folleto explicativo. Históricamente, los artistas que trabajan con *performance*, como hemos visto a lo largo de este capítulo, han materializado sus obras mediante documentación visual, especialmente fotografía o vídeo, pero Sehgal huye de eso.

No hago reproducciones fotográficas o filmicas de mi trabajo, porque este existe como una situación y, por ello, sustituirlo por objetos materiales como una foto o un vídeo, no parece una documentación adecuada. Además, mis trabajos adquieren una forma que existe en el tiempo —ya que pueden mostrarse una y otra vez— de modo que no son dependientes de ningún tipo de documentación (Griffin & Sehgal, 2005, p. 2).¹⁰²

En su trabajo Sehgal da mucha importancia a la cultura oral como forma de memoria: “[...] es realmente importante para mí recordar que nuestra cultura oral del recuerdo es todavía la más potente instancia de transferencia de conocimiento en nuestra sociedad en la actualidad” (Moehrke & Sehgal, 2011, p. 116).¹⁰³ Así, el conocimiento para realizar sus *performances* se transfiere de persona a persona, de cuerpo a cuerpo en forma de discurso y movimientos, y mediante ensayos.

Las fotografías y vídeos que puede sacar alguien del público registrando la *performance*, al tratarse de registros desautorizados y *user-generated*, no se tienen en cuenta en el archivo de los museos (Saaze, 2010, p. 59). Uno de los motivos para ello es que se considera un material producido en contra de los deseos del artista. Veremos si en el futuro este tipo de documentación tendrá cabida en el archivo del

¹⁰⁰ (Guggenheim Museum, n.d.-b)

¹⁰¹ (MoMA, n.d.)

¹⁰² “I don’t make photographic or filmic reproductions of my work, because it exists as a situation, and therefore substituting it with some material object like a photo or video doesn’t seem like an adequate documentation. Also, my works take a form that exists over time — as they can be shown over and over again — so they’re not dependent on any kind of documentation to stand in for them.”

¹⁰³ “(...) it is really important for me to recall that our oral culture of remembrance is still the most powerful instance of knowledge transfer in our society today.”

museo. Pero, de momento, como afirma Mary Richards: “Oficialmente no existe ninguna evidencia material del trabajo de Sehgal” (Richards, 2012, p. 72).¹⁰⁴

Sehgal crea un desconcertante escenario en el que lo que vende son ediciones de las situaciones. Las ventas se hacen de manera exclusivamente oral, sin contratos ni firmas, ante la sola presencia de un abogado y un notario. Al respecto el conservador del MOMA explica:

Una de las cosas en las que he estado pensando es: ahora que Tino está fuera haciendo nuevas obras, nuevos trabajos, ¿cómo ayudamos a los intérpretes a mantener este recuerdo? Porque si una bailarina o bailarín trabaja menos, si no puedes de hecho bailar y repetir una coreografía, la olvidarás. Como no podemos registrarla, no pueden visualizarla, tienen realmente que recordarla (Laurenson & Saaze, 2014, pp. 36–37).¹⁰⁵

Los documentos que guardan de su obra en el archivo de un museo son pocos en comparación con otro tipo de obras: el curriculum vitae de Sehgal, una selección de críticas y la correspondencia entre la galería, el conservador, el *curator*, el artista y los asesores legales. En algunos casos, se incluye documentación relacionada con el proceso de producción con los nombres de los intérpretes y los nombres de los responsables para la producción de la obra.¹⁰⁶

Las condiciones especiales impuestas por el artista hacen que sus situaciones funcionen como si fueran objetos (Saaze, 2010, p. 58). En vez de hacer una *performance* que se realiza solo en una ocasión, como hemos visto que era común a la largo de la historia de la *performance*, Sehgal crea *performances* con una estructura repetitiva y adaptable a la extensión del tiempo de las exposiciones. Como vende sus piezas en ediciones limitadas, también en este sentido su práctica reproduce las estrategias de obras de arte materiales que funcionan dentro del mercado de arte y del coleccionismo. “Como arte, las obras de Sehgal cumplen con todos los parámetros de la obra de arte visual, excepto una esencial, su inanimada materialidad” (Hantelamann,

¹⁰⁴ “No material evidence of Sehgal’s work officially exists.”

¹⁰⁵ “One of the other things that I have been thinking about is: now that Tino is off doing new pieces, new works, how do we help the interpreters to maintain this memory? Because if a dancer works less, if you cannot actually dance and repeat a choreography, you will forget it. As we cannot record it, they cannot look at it and really have to remember it.”

¹⁰⁶ Como ejemplo ver la investigación de Amélie Giguère sobre la adquisición de *Kiss* por parte de FNAC y la Art Gallery of Ontario: <http://www.archipel.uqam.ca/4942/>.

2010, pp. 130–131).¹⁰⁷ Sehgal enmarca su práctica de producir eventos efímeros como una crítica al modo de producción relacionado con los objetos materiales:

Me pareció una cosa muy interesante repensar cómo puede funcionar la economía, y pensé que el modo de producción inherente a la danza es un modelo interesante para ello. Mientras que las artes visuales proponen que podemos extraer material de los recursos naturales para después transformarlos y obtener un producto que está ahí para perdurar, la danza transforma las acciones para obtener un producto u obra de arte y produce y de-produce el producto a la vez (Obrist, 2010, p. 827).¹⁰⁸

La práctica de Tino Sehgal vemos que cumple con los requisitos de las artes visuales y a la vez toma la danza como modelo de producción. Como se ha comentado al comienzo, evita en todos los casos la producción de objetos generadora de la sociedad del espectáculo que define Debord. Esta situación que puede generar algo de confusión la estudiaremos en el capítulo de las entrevistas y en el último capítulo.

4.5. Huella sin *performance*: la materialización falsa

A lo largo de este apartado, veremos que dada la complejidad de la *performance* existen ciertos materiales relacionados con ella que no cumplen con su razón de ser. Es decir, escapan de los límites que acabamos de trazar en el apartado anterior. Así, tanto los objetos como los documentos (instrucciones y registro) veremos que han sido susceptibles de falsificación; alcanzan a comportarse como una huella de la ausencia de *performance*.

En el caso de los objetos utilizados en las *performances* de Marina Abramović veíamos que cuando la invitaron para exponer *Rhythm 0* (1974), la artista envió al comisario una lista para que compraran los mismos objetos que habían sido utilizados durante la *performance*. Esto resultó ofensivo para el comisario ya que no eran los objetos originales y por lo tanto no eran dignos de ser expuestos. La condición de

¹⁰⁷ “As art Sehgal’s works fulfil all of the parameters of visual artwork except an essential one, its inanimate materiality.”

¹⁰⁸ “It struck me as a very interesting thing to rethink how economics could work, and I thought that the mode of production that is inherent to dance is an interesting model for this. While visual art proposes that we can extract material from natural resources to then transform it and have a product that is there to endure, dance transforms actions to obtain a product or artwork and produces and deproduces this product at the same time.”

reliquia es una característica fundamental para los objetos utilizados durante la *performance*, lo que invalida la sustitución de los mismos.

De la misma manera, la producción de documentación también está contenida por cierta falsificación. En el caso de las instrucciones se puede alcanzar un grado de falsificación en aquellos documentos condicionados por la imposibilidad de realización de la *performances*. El ejemplo más claro son muchas de las instrucciones realizadas por Yoko Ono. En ellas, la artista facilita explicaciones para la realización de una *performance*. Pero por su condición de irrealizables, como puede ser contar todas las estrellas de la noche de memoria, se convierten en una documentación falsa ya que en realidad impiden realizar lo que debería de ser la obra de arte, es decir, la *performance*. Por lo tanto, las instrucciones no cumplen con su cometido. Pero, como veremos a continuación, la vía de materialización que más susceptible ha sido de falsificación, es el registro. Esto probablemente se deba a que el registro es la vía que más enraizada tiene la condición de certificado, algo que puede suscitar un interés especial para falsificar.

Con la expresión de “registro falso” hacemos referencia a documentos de *performance* que en realidad no constituyen un registro de lo que sucedió, ya que son montajes. De esta manera, se rompe la posible relación temporal con la *performance* y deja de ser relevante la presencia de la audiencia durante el transcurso de la acción.

Hasta ahora hemos visto que las fotografías que documentan una *performance*, como ocurre a menudo con las fotografías en general, son elogiadas por su veracidad, por su honradez. Pero como reflexiona Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (1973), debe tenerse en cuenta que muchas de las fotografía no son veraces. Un decenio después de que el proceso de negativo y positivo de Fox Talbot comenzara a reemplazar al daguerrotipo (el primer proceso fotográfico factible) a mediados de la década de 1840, un fotógrafo alemán inventó la primera técnica para retocar el negativo. Realizó dos versiones de un mismo retrato (una retocada y otra sin retocar) que expuso en la Exposición Universal celebrada en París en 1855. El público quedó totalmente asombrado. Al respecto afirma Sontag: “La noticia de que la cámara podía mentir popularizó mucho más el afán de fotografiarse” (Sontag, 1973, p. 126). Y añade a continuación:

Las consecuencias de la mentira deben ser más centrales para la fotografía de lo que nunca serán para la pintura, pues las imágenes planas y en general rectangulares de las fotografías ostentan una pretensión de verdad que jamás

podrían reclamar las pinturas. Una pintura fraudulenta falsifica la historia del arte. Una fotografía fraudulenta (que ha sido retocada o adulterada, o cuyo pie es falso) falsifica la realidad (Sontag, 1973, p. 127).

Así, la fotografía fue el mejor mecanismo para transmitir el contenido figurativo de la *performance*. La fotografía era barata, fácil de conseguir y podía ser manipulada. En una secuencia de imágenes se podía seleccionar la “mejor” representación y manipular la forma en la que la acción sería mostrada. “La fotografía podía ser cortada y, en muchos sentidos, podía engañar al observador” (Stiles, 2012, p. 176). A continuación veremos casos en los que se juega con la veracidad de la fotografía.

Uno de los más destacados mitos de la *performance* y de la capacidad factual de la fotografía es la historia que adelantábamos en el capítulo 2, según la cual el artista Rudolf Schwarzkogler se habría cortado el pene en una *performance* y fallecido por ello. La historia la puso en circulación Robert Hughes en 1972 en la revista *Time*:

[...] procedió, pulgada por pulgada, a amputarse su propio pene, mientras un fotógrafo registraba el acto como un evento artístico. Los sucesivos actos de mutilación finalmente acabaron con Schwarzkogler (Hughes, 1972, p. 111).¹⁰⁹

Lo cierto es que Schwarzkogler no murió en una acción corporal, sino que las fotografías¹¹⁰ solo plasman una castración ficticia y actuada (Stiles, 2012, p. 182). Pero como dice Sontag:

Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Las imágenes pasan. Un acontecimiento conocido mediante fotografías sin duda adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto: piénsese en la guerra de Vietnam. Pero después de una exposición repetida a las imágenes también el acontecimiento pierde realidad (Sontag, 1973, p. 38).

Para llevar a cabo sus *performances*, el artista realizaba unas instrucciones con dibujos definiendo cómo debía distribuirse el espacio y las personas implicadas, y una lista de los materiales que debían usarse. Schwarzkogler era realmente meticuloso, por eso realizaba las *performances* en su casa, donde podía tener bajo control la

¹⁰⁹ “[...] proceeded, inch by inch, to amputate his own penis, while a photographer recorded the act as an art event. [...] Successive acts of self-amputation finally did Schwarzkogler in.”

¹¹⁰ Las fotografías fueron expuestas en la Documenta V, en Kassel en 1972 (Documenta V, n.d.).

situación y registrarla en fotografías (Soláns, 2000, p. 43). Los objetos los disponía no tanto como sujetos de dolor (cuchillos, tijeras, etc.) y desaparición sino como objetos estéticos. Esta preparación con instrucciones indica que el artista concebía sus acciones como vehículos para una metódica exploración estética en forma de cuadro viviente para ser fotografiado. Habitualmente trabajaba con el fotógrafo Ludwig Hoffenreich.

Imagen 4.16: Fotografía de la exposición de la obra de Schwarzkogler



Fuente: TATE Modern

El caso es que la muerte de Schwarzkogler también estuvo envuelta en la leyenda de lo que algunos consideraron su última acción artística (Guasch, 2000, p. 90). El 20 de junio de 1968 se suicidó arrojándose por la ventana. El artista llevaba ya un largo periodo sufriendo alucinaciones y había llegado a un estado prolongado de agitación extrema. Juan Antonio Ramírez hace una lectura interesante del suicidio del artista, interpretándolo como una recreación real del *Leap into the Void* (*Salto al vacío*) (1960); obra con la que Schwarzkogler estaba totalmente obsesionado (Ramírez, 1998, p. 72).

Esta relación no resulta arbitraria, ya que mediante la obra *Leap into the Void* (*Salto al vacío*), Yves Klein demostró una enorme habilidad para idear y controlar acciones aparentemente espontáneas de forma dramática a través de la fotografía. Esta mítica imagen ayudaría a consolidar el lugar extraordinario de Klein en los anales de los gestos heroicos. A pesar de tratarse de un fotomontaje, tuvo un extraordinario

impacto en aquellos artistas que ponían su propio cuerpo en peligro, como aquellos implicados en el accionismo vienés¹¹¹ y el *body art*. Como afirma Schimmel:

Y es aún más fascinante saber que a través de la manipulación fotográfica Klein pudo construir la percepción de la acción que amenaza la vida, cosa que anuló la necesidad de ejecutar la verdadera (Schimmel, 2012, p. 72).

El primer *salto al vacío* –y probablemente el único– tuvo lugar el 12 de enero de 1960, cuando Klein saltó del segundo piso de la casa en París de la dueña de la Colette Allendy Gallery. Bernadette Allain presenció esta *performance* privada y confirmó que no hubo nada que amortiguara la caída del artista (Schneider, 2005, p. 30). Aunque Klein probó su salto con un tobillo torcido, muchos de sus colegas dudaron de la validez de sus afirmaciones, escépticos ante su declarado intento de entrenarse en el ejercicio de la levitación.

Imagen 4.17: Fotografía que supuestamente registra el salto de Yves Klein



Fuente: MET Museum

¹¹¹ Tanta era su admiración, que el 2 de abril de 1959 los artistas vieneses consideraron la *performance* de Klein como un impulso para comenzar a realizar acciones, hasta el momento había desarrollado otro tipo de producción. En aquel momento, la obra fue supuestamente vendida por 3.000.000 de yenes, 8.333 dólares en ese momento (*Time*, septiembre 1957).

Una vez realizada la acción, Klein sabía que no iba a poder promover sus ideas sobre la levitación limitándose a hacer una *performance* para unos pocos, por lo que en octubre decidió volver a repetir la acción únicamente para que se produjera el documento fotográfico. El fotógrafo Harry Shunk hizo una serie de fotografías que pegó como *collage* para crear la impresión de que Klein saltaba sin ayuda desde otra ventana de un segundo piso, a cuatro metros y medio de la calle y sin colchoneta que amortiguara la caída. Se trata de un documento de ficción fotográfica que es claramente producto de una cuidadosa manipulación (Schneider, 2005, p. 29).

La fotografía la publicó Klein en el periódico *Dimanche*, el “periódico de un solo día”, el 27 de noviembre de 1960, en el contexto de unas jornadas que él mismo organizó, llamadas el *Teatro del Vacío*. Entre los titulares se leía: “¡Un hombre en el espacio!”, y resultaba que ese primer cosmonauta de todos los tiempos era el propio artista (Arnaldo, 2000, p. 56). La imagen muestra una acción que desafía las leyes de la gravedad; no se sabe muy bien si va a salir volando o si por el contrario se va a estrellar contra el suelo. Es una de las primeras acciones performativas fotografiada. Como ha apuntado Stich:

La representación final es un fotomontaje que fusiona de forma invisible fotografías independiente del salto y del escenario para juntarlas en un sorprendente ‘documento’ sin líneas de unión. La fotografía sugiere un poder aeronáutico sobrehumano, aunque ha puesto su vida en peligro para probar la irreprimible idea de que los seres humanos pueden volar. De este modo, como es característico en buena parte de la obra de Klein, no se trata solo de una imagen con un componente mítico y asombroso, sino también de un esfuerzo hiperbólico y precoz (Stich, 1994, p. 220).

De manera similar, la obra *Connotations - Performance Images 1994-98* de Hayley Newman da testimonio de una serie de *performances* que no sucedieron. Se trata de 21 documentos de *performances* (fotografías de *performance*, con título y un breve texto) que nunca se llevaron a cabo. Las fotografías, en las que ella misma actúa, fueron realizadas por el fotógrafo Casey Orr durante una semana en 1998. Las fechas, localizaciones, fotógrafos y contexto explicados en los paneles informativos son ficcionales (Newman, 2003). La obra trata ideas como la autenticidad y la falsificación, y explora cómo la *performance* es transformada y mitificada cuando se registra y la ambigüedad implícita en el hecho de “capturar” una *performance* en vivo dentro de una fotografía (TATE, n.d.-b).

Sus imágenes simulan el estilo y lenguaje de la documentación de *performance* de los 60 y 70, pero las acciones descritas son confusas y absurdas. Muchas de las ideas fueron tomadas de notas para *performances* que nunca se realizaron. Newman explica que la obra “posibilita un espacio para que una idea pueda existir sin tener que realizarla, excepto para la cámara” (Citado en Irvine, n.d.).¹¹²

Imagen 4.18: Fotografía *You Blew My Mind* de la serie de *Connotations* de Newman



Fuente: TATE Modern

Newman elimina de su trabajo casi todos los elementos fundamentales en las primeras *performances*: duración, intervención, resistencia, colaboración y la agresión física. Mediante este proceso la artista irónicamente exhorta a no confiar ciegamente en el referente y considerar la diferencia entre su trabajo y la foto-documentación de *performance* de los 60 y 70 (Newman, 2003). Si no existe una experiencia previa por parte de la audiencia, ¿son los momentos importantes (las fotografías) que ella muestra al espectador diferentes de lo que ellos se imaginan viendo las fotografías de la verdadera *performance*?

El texto de los paneles fue escrito teniendo como referencia el estilo desarrollado por Burden para relatar su propio trabajo. El lenguaje que utiliza Burden en sus descripciones se puede considerar análogo a la información visual que

¹¹² “[...] provided a forum for an idea to exist without actually having to do it, except for the camera.”

presenta en los documentos fotográficos de su trabajo. Por ejemplo, en la fotografía de la *performance* 747 (1973), vemos una imagen de Burden de espaldas a la cámara mientras con una pistola apunta a un Boeing 747. Esta imagen la acompaña con una sola frase que describe la acción: "747. 5 de enero, 1973. Los Ángeles, California. Sobre las 8h en una playa cercana a Los Angeles International Airport, disparé varios tiros con una pistola a un Boeing 747" (Burden, 1995).¹¹³

Pero teniendo como única referencia la evidencia documental de la fotografía, nos preguntamos: ¿cómo sabemos si Burden realizó esta o cualquier otra de sus *performances*? Con esto no queremos sugerir que la *performance* no sucedió, sino señalar que un documento visual (vídeo/fotografía) y un texto (oral/escrito) están siendo utilizados para autorizar cierto hecho y que, mediante su conspiración, se vuelven auto-reflexivos. Sobre esta capacidad que deriva de la documentación de *performance* profundizaremos en el capítulo 6.

4.6. Recapitulación

En el capítulo anterior hemos expuesto el debate teórico que se ha dado en torno a la permanencia de la *performance*. Hemos delimitado el paradigma asentado, que se basa en que no puede ser registrada, y las oposiciones teóricas que ello ha despertado. Se ha generado la necesidad de explorar cuál ha sido la relación entre la *performance* y su materialización a lo largo de la historia de la *performance* con el fin de obtener nuevos elementos para aportar al debate teórico. Así, en este capítulo hemos sistematizado las diferentes vías de materialización de la *performance*, dando por cumplido el tercer objetivo específico.

En la sistematización planteada se han detectado dos principales vías de materialización: por un lado, los objetos que sobreviven al tiempo de realización de la *performance* y funcionan como reliquias de lo sucedido; y por otro, los documentos que funcionan como un certificado.

Asimismo, los objetos pueden diferenciarse en dos categorías: la de aquellos objetos ya existentes que se usan durante la *performance* (a la cual nos referimos como *ready-made*) y la de los objetos que son creados durante la *performance*. Dentro de la producción de documentación, hemos englobado las instrucciones y el registro,

¹¹³ "747. January 5, 1973. Los Angeles, California. At about 8am at a beach near the Los Angeles International Airport, I fired several shots with a pistol at a Boeing 747."

diferenciados por su tiempo de producción. Así, las instrucciones se crean de manera previa a la *performance* y el registro es simultáneo al tiempo de realización. Por último, hemos dividido esta categoría de registro en registro al uso, aquel que se realiza mientras la *performance* está siendo realizada ante un público, y registro como testigo único, que supone la cámara como único espectador.

Hemos ido viendo a lo largo del capítulo que muchas de las materializaciones actualmente forman parte de colecciones de importantes museos internacionales, como es el *Mappamondo (Globe)* [*Mapamundi (Globo)*] de Pistoletto, que pertenece a la colección del Philadelphia Museum of Art, o *Bedspring (Somier)* de Jim Dine, que actualmente es parte de la colección del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.

Además, hemos analizado la posibilidad de que ciertas *performances* no dejen huella de haber sucedido. En este caso concreto hemos estudiado la obra de Tino Sehgal, que se caracteriza por no dejar ningún objeto residual y evitar, por deseo expreso del artista, que se cree ningún documento de sus *performances*. Durante el análisis de la obra de Sehgal hemos expuesto también las consecuencias que tiene en la actualidad adquirir una obra con dichas características para la colección de un museo.

Para finalizar el capítulo, hemos explicado la última posibilidad hallada en la relación entre materialización y *performance*. Se trata de que la materialización se considere falsa porque documente algo que nunca sucedió (ni sucederá por su imposibilidad, en el caso de las instrucciones) o porque se trata de objetos que nunca fueron utilizados durante la *performance*. Así, hemos visto los casos de *Leap into the Void* de Yves Klein o *Rhythm 0* de Marina Abramović.

Por tanto, en este capítulo hemos sistematizado las vías de materialización detectadas a lo largo de la historia de la *performance* en los capítulos 1 y 2. Queda patente la relevancia de los objetos y la documentación de los comienzos mismos del arte de *performance*. Puesto que, como se ha visto en el capítulo 3, dista de haber un consenso en la consideración teórica de estas materializaciones, resulta pertinente ahora acercarse al modo en que se gestiona en la práctica cotidiana de los museos de arte contemporáneo. Quizá una exploración de esta práctica permita arrojar luz sobre el ambiguo estatus de los objetos y los documentos relacionados con la *performance* que toman en serio la relevancia de la materialización, que se ha mostrado a las claras en este capítulo.

CAPÍTULO 5

**La *performance* en el museo:
entrevistas en profundidad a tres
responsables de colección**

5.1. Introducción

En el capítulo que se desarrolla a continuación abordaremos el análisis de la realidad mediante el estudio de diferentes puntos de vista. En él veremos la relevancia de la materialización de la *performance* en relación a las colecciones de los museos. En concreto, analizaremos la opinión de las responsables de colección de tres de los museos referenciales de arte contemporáneo a nivel nacional: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Museu d'Arte Contemporani de Barcelona (Barcelona) y Museo Guggenheim Bilbao (Bilbao).

El análisis de contenido realizado durante los capítulos anteriores es una técnica indirecta, por lo que las entrevistas en profundidad complementan perfectamente nuestro estudio al tratarse de una técnica directa (Báez y Pérez de Tudela, 2007). Además de complementar la investigación, las entrevistas realizadas aportan a la misma un gran valor añadido debido a las personalidades entrevistadas, quienes ocupan una posición profesional clave en las tres instituciones de arte contemporáneo seleccionadas tanto a nivel nacional como internacional.

El capítulo se estructurará en tres grandes apartados: el primero, relacionado con la presentación de la herramienta utilizada; el segundo, volcado en la descripción y análisis de resultados; y el tercero, destinado a la interpretación de los mismos. Para finalizar, terminaremos el capítulo con una serie de conclusiones.

5.2. Metodología

En el presente apartado explicaremos la metodología desarrollada para llevar a cabo el estudio empírico: las entrevistas en profundidad. Para ello, primero reflexionaremos sobre la técnica, para posteriormente pasar a explicar cómo se ha realizado la ejecución de las mismas.

5.2.1. Las entrevistas en profundidad

Como señala Irene Vasilachis de Gialdiono la investigación cualitativa privilegia la profundidad sobre la extensión e intenta captar los sutiles matices de las experiencias vitales (2006, p. 27). Los métodos cualitativos se caracterizan por su ostensible capacidad para describir, comprender y explicar los fenómenos sociales

(2006, p. 28). En la misma línea, Kvale define la entrevista de investigación como una conversación cotidiana, aunque dado su perfil profesional, implica un enfoque específico y una técnica de preguntas (Kvale, 1996, p. 27). Debe detallarse que aunque pueda parecer una técnica sencilla, como subrayan Fontana y Frey, se trata de una técnica dificultosa debido a los residuos de ambigüedad que toda palabra hablada y escrita tiene (Fontana & Frey, 2000, p. 645). Por ello, en la preparación del guion de entrevista hemos tratado de formular las preguntas de manera, clara, sencilla y directa pero respetando la complejidad y riqueza de las variables en juego.

En cuanto a la modalidad de entrevistas en profundidad encontramos que la categorización más habitual distingue entre entrevista no estructurada y estructurada. Algunos autores añaden además la entrevista semi-estructurada (Kvale, 1996). Para esta investigación nos hemos alejado de la entrevista sin guion ya que habitualmente es un camino muerto sin un fin claro y que además deja de lado las mejores oportunidades para obtener el significado que se busca. Hemos partido de un guion escrito común para todas las entrevistadas, que sin embargo a la hora de realizar la entrevista se ha visto alterado en la secuencia de algunas preguntas, luego se trata de una entrevista semi-estructurada. También hemos encontrado alguna pregunta que no ha tenido respuesta, algo que estaba contemplado como posibilidad desde el principio. En todo caso, el guion común nos ha permitido comparar los tres casos. Asimismo, con el fin de empatizar con la entrevistada, hemos evitado leer el guion literalmente para asemejarnos a una conversación.

5.2.2. La preparación de las entrevistas

A continuación analizaremos cómo se procedió a la selección de las entrevistadas y al proceso de elaboración del guion.

a) Selección de las entrevistadas

A la hora de seleccionar las entrevistadas hemos tenido en cuenta cuáles son los museos nacionales referentes en relación al arte contemporáneo.

Debido al arco temporal del género de la *performance* nos centramos exclusivamente en museos de arte contemporáneo, lo que descarta prestigiosas instituciones como el Museo del Prado o el Bellas Artes de Bilbao. Por otro lado, el

interés del estudio está centrado en la presencia de la *performance* en las colecciones de los museos, y no sólo en su exposición, algo que nos llevó a seleccionar museos que tuvieran una colección propia, dejando de lado espacios de arte contemporáneo tan interesantes como Tabacalera o Matadero en Madrid.

Además, durante la selección nos encontramos con ciertos museos que estaban centrados en arte contemporáneo y poseían una colección propia, pero que giraban en torno a un artista concreto, como puede ser el caso de los museos dedicados a Salvador Dalí, Joan Miró o Antoni Tàpies. Estos museos quedaron descartados debido a su limitación artística.

En este punto, entre la variedad de museos posibles con los que podíamos contar consideramos que debían seleccionarse los museos más relevantes por su capacidad de influencia pública. En este sentido, el número de visitas parece un criterio convencional y con limitaciones pero legítimo. Los museos nacionales de arte contemporáneo con más visitas anuales son los siguientes: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2015 tuvo 3,1 millones de visitas¹¹⁴, el Museo Guggenheim Bilbao superó el 1,1 millones de visitantes¹¹⁵ y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, cerró el año con 713.602 visitas¹¹⁶.

El resultado de la selección de estos tres museos además resultaba de gran interés por su diversidad y relevancia en el campo. El MACBA cuenta con una colección creada en los años 50 que ha ido creciendo de manera muy acertada; el Reina Sofía, el museo de arte contemporáneo de referencia en España, cuenta con una trayectoria y variedad artística insuperable a nivel nacional que comenzó a fraguarse a finales del s. XIX, y el Guggenheim Bilbao es parte de un red de museos internacional con sede en Nueva York, Venecia y Abu Dhabi. Otros museos que también podrían haber sido interesantes como por ejemplo el MUSAC de León, quedan bien representados por la diversidad que mencionábamos, a la vez que presentan una menor influencia pública (el número de visitas del MUSAC no supera los 60.000 anuales).

Las características propias de cada museo han supuesto el desarrollo de distintas soluciones organizativas a las colecciones. Este aspecto resulta de gran interés, ya que es en relación a la colección como se aprecian mejor los problemas

¹¹⁴ (Europa Press, 2016a)

¹¹⁵ (Campos, 2016)

¹¹⁶ (Europa Press, 2016b)

centrales de la tesis. En el caso del Reina Sofía, al tratarse de una colección tan extensa, cuenta con áreas dentro del departamento de colección, una de las cuales está dedicada a las artes performativas e intermedia. Así, la persona de referencia en este museo resultó la responsable de esta sub-área de la Colección de Artes Performativas e Intermedia. El MACBA en cambio, debido al tamaño de la colección, no cuenta con ninguna división interna y cuenta con una directora general. En cuanto al Guggenheim, al ser un museo franquicia con una colección no muy numerosa, prescinde de un departamento propiamente de colección y lo engloba dentro del departamento de actividades museísticas. Así, se concluyó que las personas más relevantes para realizar las entrevistas en profundidad serían las siguientes:

- Lola Hinojosa, Responsable de la Colección de Artes Performativas e Intermedia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Antònia María Perelló, Conservadora y Jefa de la Colección del MACBA
- Petra Joos, Directora de actividades museísticas del Guggenheim Bilbao

Además, son personalidades que tienen un interés especial ya que por ejemplo en el caso de Hinojosa, no es común encontrar una profesional especializada en *performance* dentro de un departamento de colección. Debido a su privilegiada situación, Hinojosa desarrolla una relación profesional con el panorama internacional como el MoMA de Nueva York o la TATE de Londres. Por otro lado, Perelló lleva al cargo de la colección del museo más de dos décadas, lo que supone un conocimiento y experiencia de gran valor. Durante la entrevista además se contó con la presencia y opinión de Núria Montclús, Asistente de Colección. Joos, sin embargo, cuenta con un perfil más internacional debido a que el Guggenheim Bilbao es parte de una red de museos de gran prestigio a nivel global.

b) **Guion de las entrevistas**

Según Vallés “el guion de las entrevistas en profundidad contiene los temas y subtemas que deben cubrirse, de acuerdo con los objetivos informativos de la investigación” (Vallés Martínez, 1997, p. 204). Así, dividimos el cuerpo del guion en tres grandes bloques temáticos: la presencia de la *performance* en los museos, el formato de dichas *performances* y el estatus del objeto relacionado con la ella. En cada uno de estos bloques tratamos diversos subtemas, en todo momento

relacionados con el marco teórico planteado anteriormente. En el primero, analizamos cuál es la presencia de la *performance* en las colecciones y cuál ha sido su evolución; en el segundo bloque, abordamos las posibles vías mediante las cuales la *performance* puede estar presente en las colecciones, qué supone cada una de ellas y cómo se adaptaría el museo a un caso concreto; y por último, planteamos la cuestión del proceso de conversión de una documentación con valor testimonial en obra de arte. Para finalizar, incluimos un agradecimiento por el tiempo invertido. Las tres entrevistadas mostraron un gran interés por la investigación y los posibles resultados.

5.2.3. Realización de la entrevista

Las entrevistas con el Reina Sofía y el Guggenheim se realizaron en los lugares de trabajo de las entrevistadas, Madrid y Bilbao respectivamente. En el caso del MACBA la entrevista se realizó por Skype por razones de escasez de recursos.

Figura 5.1: Ficha de las entrevistas realizadas

Entrevistada	Museo	Fecha entrevista	Hora	Lugar
Lola Hinojosa	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	28/03/2016	14h	MNCARS Calle Santa Isabel, 52 28012 Madrid
Antònia María Perelló	MACBA	07/04/2016	10h	Vía Skype con MACBA Plaça dels Àngels, 1 08001, Barcelona
Petra Joos	Guggenheim Bilbao	02/05/2016	17.30h	Guggenheim Avenida Abandoibarra, 2 48009 Bilbao

Fuente: Elaboración propia

Las tres entrevistas fueron grabadas en soporte audio, excepto la del MACBA de la que se realizó un registro audiovisual. De esta manera, se evitó estar constantemente tomando notas ya que a pesar de que esto pueda parecer menos intimidatorio, suele repercutir en la pérdida de atención del entrevistador y un alejamiento del entrevistado, lo que rompe el ritmo de una conversación natural y cómoda. Por ello, se decidió grabar todas las entrevistas con el permiso previo por parte de las entrevistadas, obteniendo así un resultado muy satisfactorio y clave para el

desarrollo de la investigación. Para proceder a su análisis, las entrevistas fueron transcritas en su totalidad (véase Anexo 2).

5.3. Presentación y análisis de los resultados

A continuación se analizará el contenido de las entrevistas realizadas partiendo de la estructura de los apartados temáticos utilizados en el guión de entrevista. El primer bloque trata la presencia de la *performance* en las colecciones de los museos estudiados; el segundo, el formato de la *performance* en dichas colecciones, y el tercero abordará el estatus de objetos relacionados con la *performance*.

Para llevar a cabo este análisis se plantearán los bloques temáticos junto con las respuestas analizadas. De esta forma se sintetizarán ideas, prescindiremos de datos no relevantes para el estudio y nos valdremos de citas literales de las entrevistas.

5.3.1. Presencia de la *performance* en la colección

Este primer bloque trata de analizar cuál es la presencia de la *performance* en las colecciones de los tres museos seleccionados. Para ello se profundizará en cómo describen las entrevistadas la presencia de la *performance* en las colecciones y qué soluciones organizativas se han desarrollado para diferentes situaciones.

a) Descripción del lugar de la *performance* en la colección actual del museo

La colección del Guggenheim Bilbao está compuesta por 130 obras. Según Petra Joos, en esta colección hay algunas obras que tienen como proceso creativo la *performance*, pero no son propiamente *performances*, sino vídeos o fotografías. Nombra como ejemplos *Irrintzi* (2007) de Itziar Okariz, *El baile de las flâneuses* (2007) de Elssie Ansareo o *AdosAdos* (2007) de Mainer López.

En cuanto a la presencia de la *performance* en la colección del MACBA, que actualmente cuenta con alrededor de 5.000 piezas, Perelló desde el principio de la entrevista aclara que “todo lo que nosotros podríamos considerar *performance* lo tenemos introducido por el soporte en el que está en realidad”. Comenta que en la web

en la parte de colección se pueden encontrar la mayor parte de las *performances*, aclarando que “hay una lista de 16 términos bajo los que ordenamos la colección. Que no haya una categoría que se llame *performance*, también es revelador. Las *performances* las tenemos siempre en audiovisuales o en documentación. Y alguna pequeña cosa en fotografía y objeto. Están un poco repartidas”.

La colección del MNCARS está compuesta por una amplia diversidad de obra, incluyendo pintura, escultura, vídeo, instalación y *performance*, entre tanto, hasta sumar un total de unas 21.000 piezas. En relación a la pregunta de la presencia de la *performance* en la colección, Hinojosa asegura que es una pregunta compleja ya que la respuesta también lo es. El Reina Sofía es el único museo de los seleccionados que tiene un área dentro del departamento de colecciones dedicado a las artes performativas e intermedia, actualmente compuesto por aproximadamente 600 piezas. En dicha colección, asegura que la presencia de artistas internacionales es mayor que la de nacionales, aunque puntualiza:

Quizá haya líneas de trabajo, como en vanguardias, [en las] que haya más presencia nacional que internacional, por precios y accesibilidad, ya que como la vanguardia internacional está muy estudiada hace años ya no puedes encontrar prácticamente nada. Sin embargo, como a veces nos hemos olvidado de lo nuestro, pues sí que podemos encontrar más cosas. Pero hay otros períodos [en los] que es todo lo contrario, por las características de la historia española.

b) Creación de un departamento específico de *performance*

El Reina Sofía es el único museo de los seleccionados que cuenta con un departamento específico de *performance*, concretamente el Departamento de Artes Performativas e Intermedia. A continuación, Hinojosa explica cómo se creó el departamento y lo que supuso.

El Departamento de Artes Performativas e Intermedia es muy reciente y ha sido creado de la mano de la propia Hinojosa por iniciativa de Rosario Peiró, Jefa del Área de Colecciones del museo. Previamente, Hinojosa estuvo 8 años trabajando en el departamento de cine y vídeo, que creó junto con otra compañera, como comenta: “cuando llegué al museo en 2006 no existía físicamente una colección [de cine y vídeo], algo que en el caso de la *performance* ha sido como veremos completamente diferente”.

Hinojosa explica que en el caso de cine y vídeo la colección había que crearla e iniciarla, ya no solo a nivel de organización, sino mediante la adquisición de piezas. En cambio, aclara que en el caso de la *performance* ha sido diferente, “porque lo que se ha hecho ha sido estudiar todas las colecciones presentes en el museo que estaban divididas en medios: dibujo, pintura, escultura, cine y vídeo, grabado, etc.”. Y añade:

Por primera vez esto era una idea de departamento transversal, donde no se atiende al medio de la obra en sí, del objeto, de su materialidad física, sino que es una colección transversal, una colección a nivel de concepto. Lo que se hizo fue mirar y estudiar toda la colección presente dentro del museo e intentar rastrear qué entendemos por *performance* o performativo, e intentar estructurar ese bloque.

Es decir, se trataba de estudiar la dimensión performativa de la colección hasta el momento. “Aproximadamente seleccionamos unas quinientas y pico obras de la colección, y ahora mismo tenemos unas seiscientas y algo obras dentro de esta sección”. También aclara que esta es una división interna ya que la colección es un todo. Esta división facilita el trabajo con las obras pero puntualiza que tampoco tiene una visualización evidente, ni en la web, ni en las exposiciones, y que tampoco ese es su interés:

Nuestro interés es estudiar cada obra desde la dimensión que sea más interesante y cada artista desde el lugar más importante que destacar, pero no queremos visualizarlo de forma evidente. A saber qué cambios pueden surgir en el futuro dentro de la colección y en la forma en la que nos aproximamos a ella. Esto surge del trabajo diario.

Aclara que en la web intentan añadir *tags* y conceptos clave para que los investigadores puedan encontrar lo que buscan: “son formas de catalogar las piezas, pero obviamente el trabajo es mucho más amplio, desde cómo se muestran las obras, si por ejemplo a la hora de una investigación interesa qué hizo determinado artista, qué acciones realizó, etc.”. Es más, Hinojosa afirma que “cómo mostrar eso, a través de qué objetos o documentos, qué modos o maneras de llevar eso a cabo a una colección o a una sala de exposición es de los aspectos más interesantes del trabajo que se diferencia de una colección de cine y vídeo o de pintura”.

En términos generales, Hinojosa reconoce que la presencia de la *performance* en los museos e instituciones está aumentando, aunque de manera muy diferente en cada caso. Describe brevemente el caso de la Tate en Londres y del MOMA en Nueva

York que son completamente diferentes: “La Tate hace una programación en vivo de *performance* increíble pero no es colección. Dentro de la colección de la Tate no hay nadie especializado en *performance*”.

Al hilo pone el ejemplo del BWM Live de la Tate que pertenece al departamento de programación, pero no de colección. Por su cercanía al museo, concretamente a Capucine Perrot (Assistant Curator en la Tate Modern), nos describe que el contacto desde programación con colecciones es limitado, lo que supone que no tienen ninguna capacidad de compra, ni de propuesta ante el *board*, “aunque entiendo que habrá sinergias, intercambio de información y demás”.

En el caso del MOMA, en cambio, describe que cuentan con un departamento llamado Media and *Performance Art*. La diferencia con respecto a ellos es que dicho departamento se dedica a programar *performance* (ya que no existe un departamento de programas públicos en el MOMA), pero no quiere decir que la colección: “Un dibujo de *performance* en el MOMA va a estar en el departamento de dibujo. Una *performance* de vídeo sí va a estar en el departamento de Media and *Performance Art*, pero una fotografía va a estar en el departamento de fotografía”.

Cierra el bloque concluyendo que cada museo tiene su propia lógica y que ahí radica también lo interesante de la cuestión.

5.3.2. El formato de la *performance* en la colección

La *performance* se caracteriza por ser una acción artística realizada en un tiempo y lugar determinado, pero a menudo la manera que ha tenido de difundirse o exponerse ha sido mediante documentos (fotografía, vídeo, audio, etc.) que registraron el acto en su momento o mediante los objetos que sobrevivieron. Así, la presencia en las colecciones de los museos puede darse a través de la adquisición de la *performance* “en vivo” o de un objeto relacionado.

a) Documentación y *performance* en vivo

Joos explica que en la colección hay obras que tienen algo de *performance* en su trasfondo o proceso creativo, pero que no son propiamente *performances*. El Museo Guggenheim Bilbao nunca adquiere la *performance* en vivo, sino su materialización: por ejemplo, las 16 fotografías de Mainer López resultado de la *performance*

AdosAdos, que se realizó con mil amigos del museo. Joos señala: “Lo único que permanece son unos documentos que pueden ser unos vídeos, filmaciones, documentación sobre el acto en sí mismo; en este caso 16 fotografías que están en nuestra colección”.

Esto no impide que en alguna ocasión especial pidan al artista repetir alguna de las *performances* de las que tienen algún objeto en la colección como es el caso de *Irritzi* de Okariz, de la que cuentan concretamente con un vídeo monocal. En este caso, la *performance* se repitió en la inauguración de la exposición *Chacun à son goût* entre las esculturas de Richard Serra.

Coincidiendo con Joos, Perelló reconoce que todo lo que se puede considerar *performance* lo tienen introducido por el soporte en el que se materializa, como por ejemplo, alguna *performance* de Esther Ferrer, de la que conservan la fotografía. También otros artistas, como Joan Jonas o Jana Sterback, que hizo una *performance* en vivo en el museo hace unos años. Perelló insiste:

Pero en todos los casos lo que se ha incorporado a la colección es siempre documento, y como tal lo solemos recoger en la ficha técnica de la obra. No ponemos “*performance* de tal”, pues no tenemos en muchos casos una autorización explícita a esa reproducción, sino lo que tenemos es un documento de una determinada *performance* en un lugar concreto, y lo recogemos de esta manera, que es lo que pasa en la mayoría de los museos.

Hinojosa aclara que la diversidad de materiales en cuanto a una *performance*, una acción, es enorme, ya que “entendemos por performativo gran cantidad de materiales que ingresan en la colección y podemos calificar como obra”. Continúa explicando:

La forma en la que el museo a nivel de número adquiere más es a través de documentos y objetos relacionados con la *performance*. También ha adquirido *performance* en vivo, pero es algo menos habitual por muchos motivos. Entre ellos es porque hay menos, en realidad.

Hinojosa explica que el arco temporal con el que trabaja el MNCARS es el siglo XX y parte del XXI, lo que reduce la capacidad de adquirir obras, ya que han sido pocos los artistas que han trabajado la *performance* hasta mediados del siglo XX. Aunque reconoce que “el museo intenta adquirir obra muy reciente, y de artistas más o menos jóvenes, el porcentaje es muy pequeño en relación con el resto de obras que

adquiere”. Además, comenta que también “es más interesante cubrir ciertas lagunas históricas y adquirir ciertas obras de artistas de décadas anteriores, que probablemente si no se adquieren ahora no se pueda hacer en ningún momento, y eso es más prioritario”. Asimismo, Hinojosa reconoce que compran obra de artistas jóvenes y de arte actual, sobre todo desde los 2000, “que es básicamente cuando los artistas están trabajando con la *performance* en vivo a nivel que se pueda incorporar a una colección”.

La conversación que sigue a continuación está diferenciada por el hecho de que el museo colecciona o no obras en vivo. De los tres museos, solo el Reina Sofía colecciona *performance* en vivo, por lo que únicamente Hinojosa dio respuesta al planteamiento. Así, Perelló y Joos explicaron porqué no está presente la *performance* en vivo en las colecciones. Lo analizamos a continuación.

I. Peculiaridades de las obras “en vivo”

En cuanto a la presencia de obras “en vivo”, en la entrevista Hinojosa menciona alguna de las obras de *performance* en vivo que tienen en la colección y que pueden activar, como una de Dora García, otra de Guy de Cointet que también puede ser expuesta a nivel objetual, con los elementos escénicos, y otra pieza de Eric Baudelaire, que se concibe de ambas maneras. En el caso de Cointet, aclara que, como falleció hace tiempo, todas las obras se escenifican sin él. En el caso de Baudelaire, ya fueron concebidas para que se escenificaran por *performers* bajo el guion de unas instrucciones.

Hinojosa considera que las *performances* quizá tengan alguna peculiaridad en cuanto a producción, pero, en realidad, muchas obras de la colección tienen algo de procesual, sin ser performativas en sí mismas. Reconoce que muchas obras de la colección consisten en unas instrucciones que se deben seguir, como las instalaciones: “tienen cierto carácter efímero porque cada vez que las expones las tienes que volver a realizar, no tienen ese peso objetual que tiene una pintura de obra única, de peso específico de autoría”. Continúa con la siguiente reflexión:

A partir los años 50 esto de la autoría es muy maleable y ambiguo, y difícil de explicar a los que no entienden de arte, como nos pasa muchas veces con los gestores, que cuando les explicas que tienen cierto coste unos renglones donde no hay una obra que mirar en ese momento, es complicado.

La entrevistada comenta que este tipo de obra sí se presta y hace referencia a la obra de Dora García que ha sido prestada muchas veces. “Algo a lo que la propia artista no presta un control exhaustivo... no forma parte de su interés”, nos aclara Hinojosa. “Precisamente es esa idea inagotable de reactivarse que es propia de la naturaleza de la obra. No hay un control exhaustivo de qué está pasando”. Añade además que los museos están abiertos 9 horas o más, por lo que sería difícil de controlar la *performance* durante todo ese tiempo.

En esta cuestión Hinojosa alude al caso de Sehgal dejando entrever que el artista tampoco debe estar presente cada vez que se realiza una *performance* suya, ya que precisa: “si no, no puedes vender este tipo de obras. La obra se muere contigo si haces eso”. O cabe la posibilidad como otros artistas que no venden *performance* en vivo, sino que si les invitas ellos mismos la realizan. Hinojosa afirma que este tipo de obra es más común. Son artistas que venden el registro pero no están interesados en que nadie más pueda activar sus *performances*, sólo ellos mismos. Estos artistas son conscientes de que cuando se mueran, nadie más podrá ver una de sus *performances* en vivo. Hinojosa afirma que “es una actitud, una decisión, una forma de trabajar. Depende de con qué conceptos o ideas trabaje cada artista”. Continúa explicando que hay otros artistas que van variando a lo largo del tiempo, que siempre han trabajado con su cuerpo, pero a medida que la edad y el tiempo les ha impedido hacerlo, han transferido ese conocimiento dejando que otros lo hagan en su lugar:

Los artistas van cambiando el concepto ellos mismos. Muchas veces se dice que el museo ha musealizado la *performance*, pero eso es relativo. Los artistas deciden también.

En este punto de la conversación sale el ejemplo de la exposición en el MOMA de Marina Abramović, a lo que Hinojosa comenta lo siguiente:

Ella reinventa su práctica continuamente, es decir, sus acciones solo las vendía en vídeo y foto. Ella tenía un control muy exhaustivo de lo que se iba a grabar o lo que se iba a fotografiar. Esto prácticamente desde el principio de su producción. Y sin embargo ahora se apunta a otro tipo de cosas. Cambian. Los artistas deciden nuevas cosas. Buenos artistas dejan de serlo... otros artistas empiezan a serlo en la madurez... cada artista es distinto.

II. Obstáculos y resistencias

Desde otra posición, durante la entrevista Perelló muestra gran interés en explicar por qué, en su opinión, no hay obra “en vivo” en la colección del MACBA. Por un lado, Perelló considera que el motivo por el cual el museo no compra *performance* se debe a la falta de oferta por parte de artistas o galeristas:

No creo que se derive de la naturaleza de la *performance*, sino del hecho de que realmente se presentan pocas *performance* como tales para compra. No es una decisión del museo no comprar *performance*, sino que es superinhabitual (*sic*) encontrarlas.

Por otro lado, Perelló explica que el museo compra por investigación y reconoce que no se ha hecho una búsqueda activa para localizar posibles adquisiciones de *performance*: “Lo que ocurre es que ni se oferta, ni de momento nosotros hemos hecho una búsqueda activa. Piensa que el museo suele comprar por investigación. O sea, no estamos esperando que nos propongan cosas”.

Además, reconoce que en el caso de compra de *performance*, las adquisiciones han sido de documentos que hacen referencia a *performances* ya históricas: “Y que en el caso de las que tenemos, porque las hemos adquirido, se trata de documentos casi históricos, que son referentes para nuevas generaciones”. En cuanto a la obra contemporánea, Perelló hace hincapié en que reciben la *performance* en contadas ocasiones como propuesta de compra, pero al respecto puntualiza:

Desde el momento que llegase a nuestro conocimiento una *performance* interesante, no tendría por qué no ser integrada. Y de hecho, por ejemplo, Joan Jonas, Acconci, Sterback, algo de conceptual catalán... son artistas que en su día hicieron *performance*, pero hoy eso ha quedado como un documento, y eso es lo que incorporamos. No quiere decir que con alguno de estos artistas, que están todavía vivos, pudiésemos hablar con ellos de reproducir estas acciones. De hecho, algunos estarían encantados.

Perelló y Joos coinciden en que nunca buscan por técnicas, o por tipologías de obra, por tanto, no buscan concretamente *performance*, o vídeo o pintura, si no que buscan obras que parezcan interesantes y que enlacen muy bien con el resto de la colección.

En esta línea, Perelló profundiza más y afirma que efectivamente la colección no está cerrada a la *performance*, pero que debe tenerse en cuenta que la colección tiene un carácter de testimonio, por lo que suele recoger para el futuro obras que ya son icónicas. A continuación hace la siguiente reflexión:

Esto hace que cuando nos referimos a la *performance*, en nuestro caso, siempre estemos refiriéndonos a una *performance* que haya sido clave, referente, entonces nos movemos en el ámbito de unos años atrás. Mientras que la *performance* estrictamente contemporánea sería la que estamos mostrando en nuestros programas públicos.

En la misma línea Nuria Montclús comenta que no hay propuestas de compras de *performance*: “no es que vengan y dicen que la compres, la *performance*, sino que vienen a hacerla”. Para ello el museo tiene un programa llamado *MACBA es mío* que se hace todos los sábados por la mañana. A lo que Montclús añade “sí que nos interesa la *performance*, pero más ligado a la actualidad del momento, de una programación efímera, encaja mejor con el programa de actividades”.

b) **El caso extremo de Tino Sehgal**

Joos comenta que le parece muy interesante la obra de Sehgal aunque no conoce bien las condiciones que habría a la hora de adquirir una obra o cuántas veces podría representarse o si tiene que estar el presente, el tipo de actores que requiere para su obra, etc. Y añade: “Si aporta un manual, y está claro, no veo que haya ningún problema. No es el medio, sino la obra lo que interesa, y tienes que ver el conjunto de la colección para que esta obra de alguna forma conecte con las otras”.

En relación a Sehgal, Perelló afirma que estaría muy bien tener su obra pero reconoce que hay ciertos inconvenientes, no tanto de formato, sino económicos.

Las exposiciones de colección, de entrada, tienen una duración más larga que las exposiciones temporales. Tener una instalación de Tino Sehgal en el museo sería tener personal contratado diariamente, pagándoles como si fuesen un empleado más del museo, para tener la pieza. Y esto es un factor que cuando nosotros vamos a comprar obras, tenemos en cuenta. No es sólo comprar la obra, es el coste que tiene cada vez que la vas a presentar. Y esto en piezas que no son *performance*, que son instalaciones, es muy importante también, porque en ocasiones pasa que no las podemos poner por lo que cuesta instalarlas. En su día

se compraron y están en el almacén, porque es inviable presentarlas, porque cuesta mucho su producción, el garantizar la seguridad a lo mejor, que hay piezas que necesitan vigilancia al lado... y este es un elemento disuasorio en estos momentos.

Aclara que en cuanto a la formalización de la compra no ve ningún problema, ya que comenta que con el avance que hay hoy en día en el tema de los derechos de autor, sería sencillo encontrar un abogado que redactase un contrato. Pero sí reconoce que hay unos problemas a nivel patrimonial tanto si se utiliza dinero público como dinero privado: “me extraña mucho que nos autorizasen una compra sin ningún documento de propiedad. Con dinero público estoy segura de que no”.

A nivel de catalogación no le parece un problema, ya que comenta que ocurre lo mismo con muchas obras de las que se producen de manera efímera, u obras que tienen que ver con la luz, o con el humo. En el momento en el que se pueda hacer un registro explicando esta acción, estableciendo los tiempos, los personajes, etc., afirma que sería factible. “Pero lo de la compra en algunos casos es un poco extremo, en el caso de Tino Sehgal sobre todo, que es una situación límite”.

En torno a la obra de Tino Sehgal, Hinojosa explica que en esos casos lo único que hay es un contrato y, como afirma, “un contrato no se entiende en una colección. Ahí está la paradoja. Un contrato es administración, burocracia, no hay nada en el almacén, ni en el archivo, ni en una caja. Eso es difícil de entender”. Nos explica que ya montar el departamento de cine y vídeo fue complicado porque resulta trabajoso hacer entender que una cinta de VHS, parecida a la que se encuentran en la mayoría de los hogares, es una obra de arte, que tiene valor en el mercado y que puede tener una cantidad de copias, de la misma manera que una *performance* en vivo puede representarse infinitas veces. Nos da su opinión:

Todas estas cuestiones de la materialidad y la objetualidad, cuando hablamos de un concepto tradicional de museo, no se entienden. Pero cada vez se conservarán menos cosas en el almacén, para siempre. Esta es mi percepción. Por supuesto, siempre va a haber objetos únicos y originales, pero cada vez menos.

En relación al Reina Sofía, Hinojosa explica que el museo sí está preparado para adquirir obras de este tipo, justificándolo de la siguiente manera: “Los artistas proponen y el museo está después, históricamente siempre va por detrás. El museo lo que debe intentar proponer es a nivel de debate, pero los que producen son los

artistas. El museo más allá de generar ese debate y esa investigación no produce el arte, entonces el museo tiene que adaptarse a los artistas”.

c) **La adquisición de *performance* a través de objetos**

En este bloque les preguntamos sobre cuál es el medio que predomina a la hora de adquirir una *performance* mediante su objeto y las razones que entienden que pueden ser determinantes. Al plantearles esta cuestión, las tres entrevistadas dan por supuesto que los soportes más habituales son la fotografía y el vídeo, por ese motivo se decantan a destacar peculiaridades de sus colecciones.

En este sentido, Joos explica que en la colección hay más escultura, instalaciones y pintura, y que la cantidad de vídeo y fotografía es parecida, con un porcentaje pequeño. La única pieza que se aleja del vídeo y la fotografía, acercándose a unas instrucciones, es la descripción (no del propio artista, sino de la familia) de *Las fuentes de fuego*. Es una obra que Yves Klein realizó un año antes de morir, en 1961. Se reconstruyó en 1997, poco después de inaugurar el Museo Guggenheim Bilbao, pero adaptada al contexto. Joos nos explica: “no tenemos escritos, pero sí que nos han transmitido cómo se tenían que instalar las fuentes de fuego”. Pone como otro ejemplo las *antropometrías* del mismo artista, que están basadas en *performances* pero acaban materializándose en una pintura.

Perelló afirma que casi todo lo relacionado con la *performance* es vídeo y fotografía; es más, en la web se puede encontrar en el apartado de audiovisual. Continúa diciendo que lo más cercano a un documento escrito como residuo de una *performance* es la obra *El Reino* de Dora García que es parte de la colección. La describe así:

Está hecha para ser ejecutada en nuestro museo, y tenía una especie de reglamento, una sucesión de hechos que ocurrirían dentro de nuestra charla. Era como una profecía que se iba cumpliendo. Es muy complicada. En su día tenía una webcam instalada dentro del atrio del museo, e iba registrando lo que ocurría. Pero previamente se había elaborado una especie de libro o diario del museo, en el que ella preveía que pasaría esas cosas. Entonces, nosotros lo conservamos y podría volverse a reproducir.

De aquella *performance* queda el libro y la cámara, aunque el MACBA tiene la autoridad para poder activarla de nuevo. Al respecto Perelló añade:

No se ha vuelto a poner desde que se compró. Por su dificultad vinculada a esa idea de profecía. El libro era una profecía en el año 2010, pero si ahora lo pusiésemos, sería una arqueología. O volveríamos a producir toda la sucesión de hechos que preveías y necesitas de un libro nuevo, y dispones de una nueva webcam instalada en el presente... es una obra muy interesante, porque justamente contiene este elemento de futuro en el pasado, que es como se nos ha quedado. Entonces es una obra que nos pareció interesantísima para la colección, pero la verdad es que tiene una problemática muy curiosa a la hora de ponerla de nuevo. La tenemos en la colección, pero si la activamos, va a perder aquello que tenía en el pasado, va a ser otra cosa.

Otra de las pocas obras que es parte de la colección que se pueden activar es *Remote Control* de Jana Sterback. Perelló hace la siguiente descripción:

Es una especie de enagua metálica sobre la que se ponía una bailarina que efectuaba recorridos llevada por un comando electrónico. Y esto podríamos reproducirlo, una vez lo hicimos, pero lo que nosotros presentamos habitualmente es el vídeo y la enagua metálica en la que la bailarina se pone dentro.

Hinojosa nos explica que el medio más habitual son el vídeo y la fotografía. En cuanto a otro tipo de formato, reflexiona de la siguiente manera:

Pocos artistas han considerado las partituras, los bocetos o los dibujos como una parte esencial de la *performance*, entonces cuesta más trabajo encontrar este tipo de huellas por parte de los artistas. Se han preocupado más, a partir de los 60, del registro. De ahí que eso sea lo más habitual sobre todo hasta los 2000.

Tras exponer cuáles son los formatos que más presencia tienen en la colecciones, continuamos analizando si dichos objetos requieren de algún protocolo específico para ser archivados o catalogados.

Ante este planteamiento, Joos reconoce que no hay nada específico, ya que todo entra por la misma vía, dado el tamaño reducido de la colección:

Como no tenemos una colección muy grande, solamente 130 obras, no es como el MOMA o el Metropolitan, o incluso el museo [Guggenheim] de Nueva York que ha coleccionado arte contemporáneo en los últimos 15 años de una forma muy intensa, en donde las personas se especializan.

En el caso del MACBA, como hemos mencionado anteriormente, Perelló puntualiza que en todos los objetos o documentos queda recogida su relación con la *performance* en la ficha técnica de la pieza. No señalan específicamente *performance*, ya que en muchas ocasiones no cuentan con la autorización explícita para reproducirla, sino que únicamente poseen el documento.

Según Hinojosa el protocolo para el archivo de estas obras es una de sus propias peculiaridades, ya que a veces puede ingresar de manera tradicional como una fotografía de Nan Goldin o Robert Capa y otras no. Para Hinojosa:

Las obras performativas tienen diferentes orígenes y diferentes formas de entrar en el museo. Puede ser a través de sistemas estandarizados por el sistema del arte y por el mercado; como una galería que te la firma, te da un certificado de autenticidad, te dice que solo hay tres copias en el mundo, etc., como una forma muy estandarizada de adquirir obra de arte. Y otras veces es todo lo contrario: un amigo de un artista abre un cajón de su casa y se encuentra 20 fotografías y te las ofrece, o un archivo entero donado al museo.

Hinojosa continua describiendo que la manera que ha tenido de insertarse una obra en el museo ha ido cambiando:

De alguna manera lo que ha primado no es lo que debería haber primado, que es el concepto de la pieza, sino su forma de comercialización, pero ya se está trabajando de otra manera, y precisamente ese era uno de los objetivos de la nueva organización de la colección.

Es decir, hasta ahora las piezas relacionadas con la *performance* se han catalogado en el museo teniendo en cuenta su origen comercial. Así, si una obra procedía de una galería de arte, la pieza pasaba a formar parte de la colección; en cambio, si se trataba de una pieza fuera del circuito comercial se incluía en el departamento de documentación. Por el contrario, en la actualidad, explica Hinojosa, la tendencia es trabajar teniendo en cuenta el estatus del objeto en sí mismo, y no su origen comercial, para ubicarlo así en el lugar que le corresponda, sea para formar parte de la colección o pasar a documentación. Esta distinción en la catalogación influirá en cómo se mostrará posteriormente la pieza al público y en cómo se difundirá. Hinojosa de todas formas puntualiza que todas las piezas que entran en el museo van a estar catalogadas y protegidas, con independencia de que formen parte de la

colección o estén en el archivo, y que la idea principal es que todo sea lo mismo y se entienda como lo mismo.

5.3.3. Estatus del objeto

Los objetos relacionados con una *performance* originalmente son documentos o huellas de la acción. En algún momento pasan a adquirir el estatus de obra de arte y a ser susceptibles de entrar legítimamente en la colección de un museo. En este apartado les sugerimos a las entrevistadas profundizar en cómo se da esa transición de ser una huella documental de la *performance* a convertirse en una obra de arte en sí misma.

Ante este planteamiento, Joos diferencia entre dos tipos de *performances*: “Hay *performances* que se pueden repetir, entonces puedes documentarlos y son documentos de alguna forma históricos. Pero hay *performances* que nunca vas a poder volver a hacer y si las documentas, es lo único que permanece; es normal que en un futuro las fotografías, aunque sean residuos o testigos, se conviertan en obras para ser expuestas”. En todo caso, Joos considera que la decisión de si el objeto o documento es obra o mero registro, está en manos del artista:

Creo que el propio artista es el que vigila lo que es únicamente documentación; la puede enseñar para que la gente entienda, a nivel educativo, a nivel de traslado de la información al público en general, eso es interesante; pero yo creo que si el artista considera que esta es pura documentación, cree que es complementaria para entender la obra, creo que no debería acabar nunca en la galería. O solo como documentación pero nunca como objeto de venta.

Ante esta respuesta se le plantea que Yoko Ono o John Cage probablemente creerían que sus instrucciones eran documentación, pero ahora, sin embargo, se exponen como obra en los grandes museos. A lo que responde:

Yo creo que han dado estas instrucciones porque tenían un aspecto performativo, pero son los propios artistas los que un día han visto que es necesario, con el paso del tiempo, que formen parte de la obra. Pero han transformado y enriquecido estas obras a lo largo del tiempo por parte de los propios artistas. Pero no era un ajeno el que ha pensado añadir algo, sino el propio artista el que le da ese estatus.

Perelló explica que en el MACBA hace años no se hacía distinción entre lo que era un vídeo de un artista y lo que era un vídeo documentando una acción de un artista. Pero hace ya unos años que en los documentos que son registros de una acción añaden la descripción de “documentación de la acción realizada en una fecha determinado en un lugar concreto”. En cuanto a cómo se da ese paso de documentación de *performance* a obra de arte en sí misma, responde:

Yo no puedo decir que es obra de arte, puedo seguir diciendo que es documentación sobre una *performance*, susceptible de ser instalada en exposiciones, al lado de obras de arte. Pero, evidentemente, la obra de arte fue aquella *performance*. Lo que pasa es que para conservarlo lo tenemos en la colección. Podríamos dar un paso más y este tipo de documentos, en lugar de tenerlos en la colección, los podríamos tener en nuestro archivo, en el centro de estudios. El museo tiene un centro de estudios, biblioteca y archivo, en el que guardamos documentación de artistas, a veces procesual, a veces documentación que lleva a la consecución de una obra. Tú ves aquellas correspondencias, esquemas, guiones que al final desembocaron en una obra y se conservan allí. Por tanto, si quisiésemos ser muy estrictos, estos documentos de acciones, podrían estar allí, más que en la colección. Y en la colección utilizarlo de la misma manera que usamos libros, archivos... en nuestras exposiciones. Usarlo en las exposiciones, pero no decir que aquello es arte.

Montclús añade:

Al final yo creo también que la documentación adquiere el valor de obra entre muchas comillas por ese hecho, se incluye por el valor de la acción que se le ha dado en la historia del arte. Se marca *a posteriori*. No hay nada más que eso, es la única manera de conservarla.

Con lo que afirman que el valor de la documentación depende del valor que se dé a la acción que se hizo en su día. Así Montclús argumenta:

No tendríamos a Acconci si no hubiese hecho lo que hizo en su momento. Por lo tanto, las grabaciones de Acconci no estarían aquí si no fueran trascendentes para la historia del arte.

Para finalizar la entrevista Perelló hace la siguiente reflexión:

La historia del arte la ha hecho [ciertas *performances*] desde el momento en que los años 70 fue importante, no porque el MACBA la adquiriera en el 2015. Ha hecho

historia en su momento y se compra porque ha hecho historia. La historia viene marcada. Un poco por eso te decía que no estamos comprando contemporáneo, porque comprar *performance* contemporánea sería hacer historia nosotros por la compra de *performance*. Las estamos haciendo en la programación temporal, en la pública, y la colección, de momento, las *performances* que compra son las que ya está probado que tuvieron un peso, son las históricas.

Hinojosa explica que el cambio de registro como mero objeto documental a convertirse en obra de arte ocurre constantemente: “Un artista que hace tres años te regalaba prácticamente el registro de sus acciones de los 60 o 70 y que tres años más tarde, una galería lo esté vendiendo a precio de oro”. Continúa explicando:

Como te dije, yo empecé con cine y vídeo, la *performance* en vídeo es bastante rica, se empezó ahí. El museo adquirió numerosas acciones y *performance* que son registros muy pobres, con formatos obsoletos y estropeados, y que por mucho que los restaures no van a ganar ninguna calidad, pues a precios razonables que de repente se han triplicado, quintuplicado, cinco o diez años después. Es algo que se ve a diario. Es la ley del mercado y el museo es una víctima entre comillas de eso. De alguna manera influyes en el mercado y de otra el mercado se vuelve contra ti. De todas formas los artistas tienen que vivir, tampoco está mal que cobren por su trabajo... que cobren lo que quieran me refiero. Aunque sí que es cierto que es muy voluble...

Hinojosa añade que además la *performance* tiene mucha relación con el archivo, ya que habitualmente parte del registro que ha quedado de ella, ha estado considerado parte del archivo. Actualmente, en el museo están realizando un trabajo importante de rastreo del archivo en el que tienen muy presente la idea de trasfondo de no fetichizar, como ella explica: “es decir, no porque esté en un cajón o en otro tiene más valor, sino que tiene diferentes formas de difundirlo o dar a conocer”.

A dicha reflexión se le plantea la posibilidad de diferencia en cuanto al valor económico entre las piezas del archivo y de la colección, que Hinojosa responde matizando de la siguiente manera:

Bueno, sí y no. En realidad, al museo le ha podido costar más o menos que esté aquí, pero luego el valor a nivel patrimonial, es el mismo. El museo no puede vender nada de lo que tiene en su interior, por lo cual no hay un valor económico real que luego se vaya a traducir en un valor de transacción, pero hay que darle un

valor dentro del museo a nivel de seguro, etc., y el valor va a ser el mismo aunque esté en el archivo, en la colección, en biblioteca.

5.4. Discusión e interpretación de los resultados

Tras finalizar la descripción del resultado de las entrevistas, a continuación pasaremos a realizar su interpretación general. Para ello hemos creado tres apartados temáticos. En el primero, se englobarán el primer y segundo bloque del análisis ya que las entrevistadas interrelacionan los temas constantemente; así, abordaremos la presencia de la *performance* en las colecciones, y el formato y el peso de la autoría de las obras. En el segundo, se analizará la resistencia del museo a la *performance* en vivo. Y en el tercero, se estudiará cuál es la frontera entre el archivo y la colección. A diferencia del análisis, la interpretación se hará de manera transversal por las tres entrevistas y se relacionará con la teoría vista previamente.

5.4.1. La definición de la *performance*

En este apartado analizaremos qué entienden por *performance* cada una de las entrevistadas y cuál es el lugar de la *performance* dentro de la colección. Veremos que, en relación a su definición, Joos y Perelló coinciden en el planteamiento general ya que la presencia de la *performance* en las colecciones la reducen al soporte en el que pervive, esto es, los museos poseen la materialización de la *performance*. Aunque veremos matices entre ambas. En cambio, distinguiremos la opinión de Hinojosa ya que el Reina Sofía, además de la materialización de la *performance*, también adquiere obras en vivo.

Debemos aclarar que, durante las entrevistas, el uso que se hace del término materialidad va ligado al concepto del objeto alejándose así de la materialidad, tal y como fue analizada previamente en el capítulo 3, de la mano de Erika Fischer-Lichte quien entiende la materialidad de la *performance* como compuesta por la corporalidad, espacialidad, tonalidad y temporalidad (Fischer-Lichte, 2004a, pp. 155–277).

Como hemos visto en el apartado de análisis, Joos reconoce que hay obras que pueden tener como proceso creativo la *performance*, pero no se pueden considerar propiamente tales, sino en su mayoría vídeos y fotografías: “en el museo está presente la *performance* pero forman parte de otro medio”. En todo caso, detalla

que se trata de un porcentaje pequeño. Es decir, no poseen ninguna *performance* en vivo, sino que coleccionan su materialización. Nos pone dos ejemplos de piezas que pertenecen a la colección: el primero, el de la obra *AdosAdos* de Mainer López, acción para la cual la artista reunió mil amigos del museo y que terminó en un soporte de 16 fotografías; y el segundo, *Irrintzi* de Itziar Okariz que está formalizada en un vídeo monocal resultado de una *performance* de la propia artista. En relación a las obras que poseen, en alguna ocasión han pedido al artista que vuelva a realizar la *performance*, como por ejemplo en el caso de Okariz que volvió a realizar *Irrintzi* en la inauguración de *Chacun à son goût*.

En el caso del MACBA, Perelló también deja claro desde el principio que no compran *performance* en vivo, sino su materialización: “todo lo que podríamos considerar *performance* lo tenemos introducido por el soporte en el que está en realidad”. Concretamente en vídeo y fotografía. Pone como ejemplo la obra *El Reino* de Dora García. De aquella *performance* quedan el libro y la cámara, que es lo que pertenece a la colección, aunque Perelló afirma que tienen la autorización para poder activarla. Otro ejemplo que nos describe es la obra *Remote Control* de Jana Sterback de la cual en la colección permanece una enagua metálica y el vídeo, pero asimismo reconoce tener la autorización para reproducir la *performance*.

De la misma manera, hemos visto que Joos y Perelló declaran no tener *performance* en las colecciones, con afirmaciones como “no tenemos *performance* como tal” (Perelló) o “no son propiamente *performances*” (Joos), sino que lo que ambas explican que forma parte de la colecciones son los objetos relacionados con la *performance*. De esta manera hacen una clara distinción entre la *performance* y su materialización, y sobre todo reconocen que el objeto es algo diferente a la *performance*. Algo que de manera teórica Peggy Phelan explicaba definiendo la *performance* como algo no apto para ser conservado, documentado, ni para participar de ninguna manera en la circulación de reproducción, ya que cuando lo hace se convierte en algo distinto de una *performance* (Phelan, 1993, p. 146).

Es más, podríamos afirmar que las posturas de Joos y Perelló casan con los planteamientos teóricos, estudiados previamente, de Richard Schechner y Peggy Phelan. Como hemos analizado, ambos teóricos posicionan la *performance* como prácticas, eventos o comportamientos, es decir, elementos temporales y no objetos o cosas. Así la *performance* la definen como algo no apto para ser guardado en grabaciones, documentos o archivos (Phelan, 1993, p. 146; Schechner, 2006, p. 1).

Concretamente, Joos, durante la entrevista se refiere a la acción de Mainer López como evento artístico: “En el décimo aniversario, hicimos una actividad, un evento artístico, con Mainer López, que se llama *AdosAdos*”.

Sin embargo, entre las posiciones de ambas profesionales identificamos un matiz en cuanto al tratamiento de la materialización. Joos, durante la entrevista, afirma en varias ocasiones que en la colección poseen “obras que tienen como proceso creativo la *performance*” u “obras que tienen algo de *performance* en su trasfondo o proceso creativo” que se formalizan normalmente en un vídeo o fotografía, pero no se refiere a ellas como documentación de una *performance*, sino como obras de arte en sí mismas. En este sentido, es muy significativa la equiparación que realiza de obras como las *antropometrías* de Klein, entendidas dentro del canon de la pintura, y *El baile de las flâneuses* de Ansareo, catalogada como una fotografía al uso, con las obras resultantes de las *performances* de Mainer López e Itziar Okariz, formalizadas en fotografía y vídeo respectivamente. Debe puntualizarse que en un momento de la entrevista Joos utiliza la palabra documentación, pero entendemos que puede ser por influencia del uso constante del término en las preguntas, ya que en dicha concreta ocasión se le pregunta: “¿No tenéis ningún caso en el que tengáis una documentación escrita de ninguna *performance*?”. Y Joos responde en relación a la obra de Mainer López: “Estas acciones nacen y lo único que permanece son unos documentos que puede ser unos vídeos, filmaciones, documentación sobre el acto en sí mismo”.

Por el contrario, Perelló habla de documentación continuamente: “lo que se ha incorporado a la colección, es siempre documento [...] lo que tenemos es el documento de una determinada *performance*”. Aunque, como veremos más adelante, esta consideración de las piezas como documentación no es obstáculo para que el MACBA les dé el mismo tratamiento que el Guggenheim, esto es, el de obras de arte en sí mismas.

Por otro lado, Hinojosa explica que la forma más habitual de adquisición del museo es a través de documentos y objetos. Aunque a diferencia de Joos y Perelló, cuyos planteamientos casaban con la formulación teórica de Phelan defendiendo que la única vida de la *performance* está en el presente (Phelan, 1993, p. 146), el Reina Sofía asume los objetos como parte de la propia *performance*, no como algo diferente, incluso reconocen la capacidad performativa que pueden tener: “entendemos por performativo gran cantidad de materiales que ingresan en la colección”. Por ese motivo, se engloban en el departamento específico de *performance*. Esto implica un

cambio teórico respecto a Joos y Perelló que nos acerca a pensamientos como los de Philip Auslander, Amelia Jones y Rebecca Schneider que defienden que la documentación ofrece al espectador un encuentro fenomenológico con la *performance* (Auslander, 2006; Jones, 1998; Schneider, 2001).

Además, Hinojosa aclara que de vez en cuando también adquieren alguna *performance* en vivo. En una proporción mucho menor, algo que según Hinojosa en parte de debe a que es una expresión artística menos utilizada que otras. Describe como ejemplo de *performance* en vivo piezas de los artistas Dora García, Guy de Cointet y Eric Baudelaire. En el caso de Cointet y Baudelaire, Hinojosa explica que ambas pueden ser expuestas también a nivel objetual, con los elementos escénicos. A este tipo de obras en vivo le dan el mismo tratamiento que otro tipo de obras, por ejemplo comenta que también las prestan a otros museos.

Esta actividad la desarrollan como hemos visto en el Departamento de Artes Performativas e Intermedia, de la que Hinojosa es responsable. Durante la entrevista explica además que este departamento es algo único, ya que por ejemplo museos referenciales como el MoMA o Tate no cuentan con un área en la colección así de especializada. En este punto, debemos detallar que existe una gran diferencia en que una obra entre en el museo por el departamento de colección o de programación, ya que mediante el primero la obra permanecerá en el museo y se expondrá o prestará cuando se crea oportuno, pero mediante la programación las piezas solo están de manera temporal en el museo.

Esto último nos lleva a reflexionar sobre el planteamiento de la presencia de *performance* en vivo que desarrollan bajo un mismo posicionamiento el Guggenheim y el MACBA. Ambos museos juegan con la posibilidad de activar una *performance* de manera puntual. Joos pone el ejemplo de una obra de Itziar Okariz que negociaron con la artista activar la *performance* para una inauguración en concreto. Y Perelló, describe las piezas de Dora García y Jana Sterback, que son parte de la colección de museo, y de las que, a diferencia del Guggenheim, cuentan con la autorización para activarlas, aunque como hemos visto previamente lo que pertenece a la colección es la materialización de las *performances*, es decir, un libro y cámara, y una enagua metálica, respectivamente. Con este planteamiento nos preguntamos ¿podría salir a relucir aquí un deseo por la presencia de la *performance* en vivo en la colección sin las complicaciones que conlleva adquirir para la colección una obra efímera?

Estas diferencias en la concepción misma de la *performance* se perciben muy bien en las distintas descripciones de Perelló e Hinojosa sobre cómo está diseñada la web de los museos. Joos no hace referencia a la web del Guggenheim pero se explicará de manera concisa cómo está organizada para poder hacer una comparativa.

Perelló explica que en la del MACBA se plantean 16 términos de catalogación entre los cuales no aparece propiamente la *performance*, sino que las *performances* se pueden encontrar en audiovisuales, documentación, fotografía y objetos. Algo que confirma de nuevo que la *performance* en el MACBA está archivada según su materialización objetual. Como puede verse a continuación en la captura de pantalla de la web del museo.

Imagen 5.1: Sección “colección” en la web del MACBA (20/10/16)

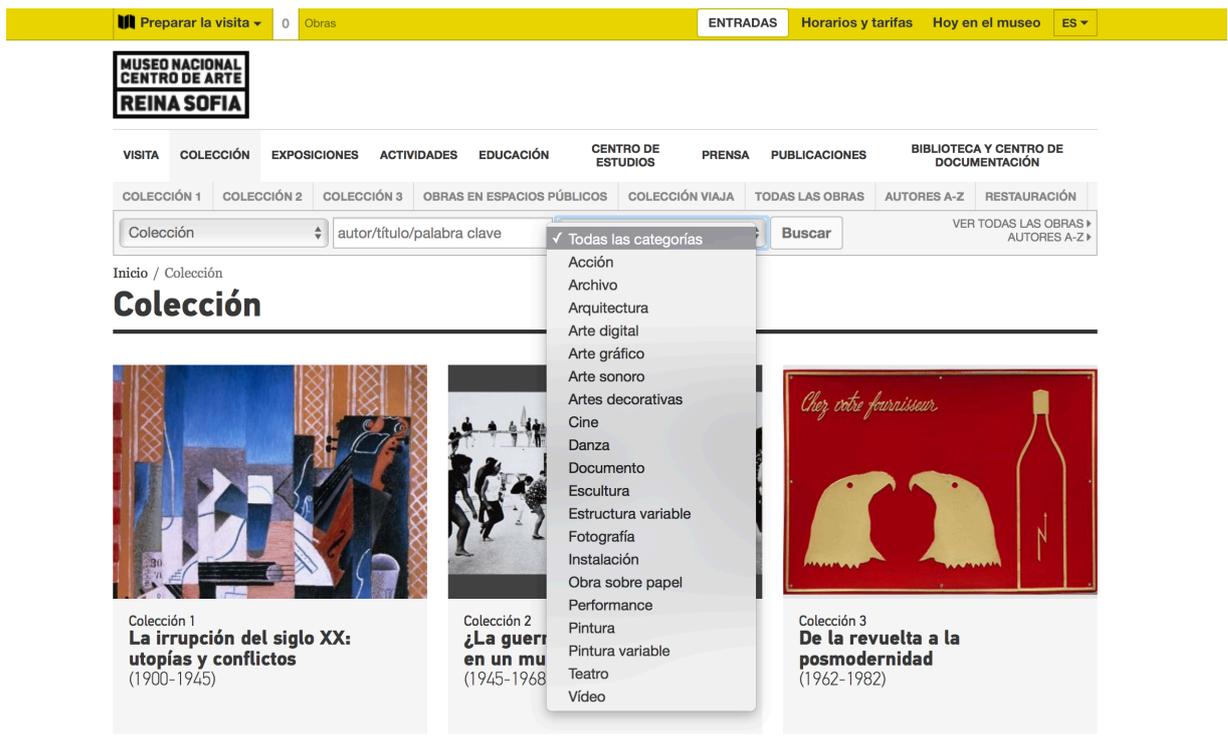
The screenshot shows the MACBA website's collection page. At the top left is the MACBA logo. Below it is a navigation sidebar with categories: Visita, Exposiciones, Programa de Estudios Independientes, Actividades, Educación, Colección (with sub-items: Fondo de la Colección, Índice de artistas, MACBA en el mundo, Conservación, FAQ Colección), Archivo y Biblioteca, Publicaciones, Prensa, and Amigos del MACBA. The main content area is titled 'Sobre Fondo de la Colección' and contains a paragraph about the collection's evolution. Below this is a search bar labeled 'Buscador' with a placeholder 'Palabra clave, artista...'. To the right of the search bar are links for 'Leer más' and 'Búsqueda avanzada'. Below the search bar are filter sections: 'Artista', 'Título', and 'Año' (all with empty input fields); 'Filtros' (with instructions to select search filters and a link to explore artists); 'Década' (with radio buttons for decades from 2010 to 'Antes de 1940'); 'Tipo de obra' (with radio buttons for various media types like 'Proyección imagen fija', 'Grabación audiovisual', 'Collage', 'Pintura', 'Fotografía', 'Assamblatge', 'Escultura', 'Poema-objeto', 'Técnicas diversas'); and 'Estado' (with radio buttons for 'Todos', 'Nuevas adquisiciones', and 'En exposición'). At the bottom of the page is a dark navigation bar with a 'Planifica la visita' button and social media icons for Facebook, Twitter, YouTube, RSS, Google+, and Instagram.

Fuente: macba.cat

En cambio, en el Reina Sofía plantean la catalogación de la obra en la web de manera más interactiva. Así, añaden *tags* y conceptos clave para poder hacer una

búsqueda más precisa ya que no son categorías excluyentes entre sí. Es decir, por ejemplo si se selecciona la etiqueta de fotografía, es posible relacionarla con las categorías de música, acción, *performance*, instalaciones, vídeo, archivo, arte sonoro y cine. Por el contrario, en el caso del MACBA los términos que se plantean son excluyentes a modo de carpetas aisladas, no se pueden combinar.

Imagen 5.2: Sección “colección” en la web del Reina Sofía (20/10/16)



Fuente: museoreinasofia.es

En el caso del Guggenheim, las búsquedas se pueden hacer por autor o por título de la obra. No existe la opción de buscar por técnica o característica relacionada con la obra.

Imagen 5.3: Sección “colección” en la web del Guggenheim Bilbao (20/10/16)



Fuente: guggenheim-bilbao.eus

Así, podemos afirmar que la disposición de búsqueda de colección en las webs de los museos resulta un reflejo de cómo tienen organizada la colección física. En el MACBA tienen categorías estancas de búsqueda entre las que no se encuentra *performance*, es decir, un planteamiento análogo a cómo está constituida la colección del museo; en el Reina Sofía, las búsquedas se basan en etiquetas y conceptos transversales, al igual que nos explicaba Hinojosa que se había desarrollado el departamento de *performance*, de manera transversal por los departamentos; y en el Guggenheim, no tienen categorías sino que las piezas están englobadas en un todo en el que se puede buscar por autor o título de obra, algo similar a cómo está organizada la colección del museo ya que hemos visto que no está dividida por técnicas ni disciplinas.

A lo largo de este apartado hemos visto entonces que Joos y Perelló manejan una definición de *performance* similar en la que declaran que no tener *performance* en la colección ya que el museo solo compra objetos relacionados con ella, pero no la *performance* en vivo. Estas últimas tienen presencia en las programaciones públicas. De la misma manera, el Reina Sofía adquiere objetos relacionados con la

performance, pero de los que reconoce su performatividad, y además, compra *performance* en vivo.

5.4.2. Resistencia del museo a la *performance* en vivo

Cuando se les plantea el caso extremo de Tino Sehgal, las entrevistadas abordan temas derivados de la relación de la institución-museo con la *performance* en vivo.

Sobre la posibilidad de adquirir una pieza de Sehgal Joos, es contundente y escueta, y afirma que si aportara un manual claro no vería ningún problema para adquirir la obra efímera: “no es el medio, sino la obra la que interesa”. Es decir, en el caso que dieran con una obra de *performance* interesante no tendrían problema en adquirirla. Por lo que podríamos deducir que en tal caso el museo no requiere de ninguna adaptación para incorporar obra de *performance* en vivo en su colección.

Perelló reconoce que la mayoría de los inconvenientes a la hora de adquirir un obra de Sehgal serían a nivel económico. No vería ningún problema relacionado con la formalización de la obra, ya que sería cuestión de encontrar un abogado especializado en derechos de autor, ni a nivel de catalogación, porque de hecho en el museo ya cuentan con obra que se produce de manera efímera sea por ejemplo con luz o humo. Si se puede hacer un registro explicando la acción, Perelló no ve ningún problema.

Pero a nivel económico plantea dos cuestiones fundamentales. La primera, el coste de producción que puede tener la exposición de una *performance*. Perelló desarrolla esta reflexión en torno a la obra de Sehgal pero resulta extrapolable a la *performance* en general. La responsable de colección nos explica que las exposiciones de colección normalmente tienen una duración más larga que las temporales. Producir una exposición de *performance* supondría tener personal contratado diariamente cumpliendo con los horarios del museo. Lo que llevaría a un aumento en el coste en la producción de la obra. Perelló reconoce que cuando compran una obra no solo tienen en cuenta el precio de compra sino el coste que supone cada vez que se presenta la pieza. Pone de ejemplo varias instalaciones que se compraron en su día que ahora están en el almacén y no las exponen nunca por el alto coste de producción que conllevan o por lo que pueda suponer garantizar su seguridad porque necesitan seguridad, etc.

El otro gran problema que Perelló detecta es a nivel patrimonial, tanto si se trata de dinero público o privado, es más, le extraña que autorizasen la compra de una obra efímera. Afirma que con dinero público seguro que no.

A pesar de ser consciente de estas barreras tanto a nivel económico como patrimonial, Perelló asegura que el museo sí que está preparado para adquirir obras en vivo. Así, explica que el problema no deriva de la naturaleza de la *performance*, sino del hecho de que realmente se presentan pocas para compra. Afirma que no es decisión del museo no comprar *performance*, sino que es poco habitual encontrarlas. Es decir, el museo no requiere de ninguna adaptación para adquirir obras en vivo.

Perelló explica que no se ofertan ni tampoco el museo hace una búsqueda activa. Es decir, el museo adquiere obras por investigación, y como aclara no buscan por técnica sino obras que sean interesantes para la colección preexiste. En este sentido, el carácter de testimonio que tiene la colección hace que adquieran obras consideradas icónicas; así, cuando se refieren a la *performance* se fijan en las que han sido consideradas clave y de las que hoy solo queda el documento, como puede ser el caso de Joan Jonas o Vito Acconci. Es decir, en el caso de que compren, se trata de documentos históricos, que como describe son referentes para nuevas generaciones. Al igual que Perelló, Hinojosa también hace referencia al carácter testimonial de la colección, reconociendo que es más prioritario cubrir ciertas lagunas históricas y adquirir obra de artistas de décadas anteriores. A pesar de todo compran algo de arte actual, sobre todo a partir del 2000 que es cuando más los artistas están trabajando con *performance* en vivo.

En la reflexión que realiza Perelló sobre por qué no hay *performance* en vivo en la colección, detectamos que puede haber cierta objeción en los argumentos. Ante todo, Perelló afirma que el problema no es de la naturaleza de la *performance*, y vemos que plantea dos argumentos algo contradictorios. Por un lado, afirma que la razón se debe a que no se ofertan *performances* para ser compradas. Y por otra, argumenta que el museo compra por investigación, es decir, no espera a que se propongan piezas. Detectamos que los argumentos no casan, pero probablemente porque el motivo principal de fondo sea otro.

Es decir, si recopilamos sus afirmaciones veremos que lo que compra el MACBA son siempre las formas materiales resultantes de la *performance*, nunca la *performance* en vivo. Por eso afirman que en la colección no tienen *performance* como tal, pero en cambio declaran que en varias piezas relacionadas con ella tienen la

autorización que activar la obra y que podrían hacerlo en cualquier momento. En este planteamiento parece que la *performance* es una posibilidad o complemento del objeto, es decir, ellos poseen el objeto que exponen como obra de arte y si en algún momento quieren exponer obra en vivo, activan la *performance* de la que tengan autorización. Vemos entonces, que la *performance* en vivo no es el pilar central de la producción artística, ya que en tal caso sería eso lo que se adquiriera para la colección. Parece de algún modo que el origen de la obra se torna de la *performance* en vivo al documento. De manera similar, aunque sin tener la autorización para activar las *performances*, el Guggenheim compra las formas materiales resultantes de la *performance* y no la *performance* en vivo, digamos la obra original. Esto lo hemos visto en el caso de *Irrintzi* de Okariz que lo que adquieren para la colección es el vídeo y no la *performance* de Okariz en sí misma.

Por el contrario, si adquirieran obra en vivo, afirmarían tener *performance* en su colección y los objetos relacionados con las mismas se entenderían como un complemento de la pieza, es decir, la *performance*, la obra original, y no como obras de arte. De este análisis, podemos deducir entonces que la raíz de cuestión reside en la propia naturaleza efímera de la *performance*, ya que si la *performance* tuviera una naturaleza objetual no valoraríamos el papel de la documentación de tal manera.

Cuando se le plantea a Hinojosa la posibilidad de adquirir una obra de Tino Sehgal, transmite la idea de que es complicado explicar a ciertos agentes que unas líneas escritas, donde no hay obra de arte que mirar, tienen un coste económico. Así, puntualiza que este sería uno de los problemas de adquirir una obra de Sehgal, ya que un contrato no se entiende en una colección, sino que se percibe como burocracia o administración. El hecho de que no haya nada en el almacén o en el archivo es problemático; lo describe como problemático.

Al hilo, Hinojosa explica que algo parecido ocurrió con las obras en vídeo, ya que fue complicado de explicar que una cinta, de la que se pueden hacer infinitas copias, es una obra de arte. Sucede lo mismo con una *performance* que puede representarse infinitas veces. Así, afirma que las cuestiones de materialidad y objetualidad, cuando se habla de un concepto de museo tradicional, no se entienden. No obstante, su opinión deriva a que cada vez se conservarán menos objetos en el almacén, aunque siempre habrá objetos únicos y originales. De todas formas, Hinojosa defiende que los artistas proponen y el museo está después, queriendo decir que al museo no le queda otro remedio que adaptarse a las novedades que vayan

surgiendo ya que ellos no son los que producen, sino los propios artistas. El museo, aclara, debe intentar proponer a nivel debate, pero los que producen son los artistas, por eso, “el museo tiene que adaptarse a los artistas”.

Vemos que este planteamiento casa perfectamente con la teoría de Phelan que plantea que la *performance* debe provocar un cambio en las instituciones (museos), que han estado centradas en preservar y guardar objetos, e inventar una economía no basada en la conservación sino que responda a las consecuencias de la desaparición (Phelan, 1993, p. 165). Es decir, el museo debe adaptarse a las nuevas exigencias de los artistas. Este tema se tratará en profundidad en el siguiente capítulo.

5.4.3. La frontera entre el archivo y la colección

Tras aclarar que los tres museos compran obra relacionada con *performance*, pasamos a analizar si tienen algún protocolo específico para la catalogación de dichas piezas. En este apartado también analizaremos si existen diferencias entre el archivo y la colección de un museo y veremos según las entrevistadas cuál es el proceso de conversión de un documento o huella de *performance* a obra de arte susceptible de formar parte de una colección.

En el caso del Guggenheim, nos explica Joos que al tratarse de una colección pequeña, 130 obras, no existen protocolos específicos, sino que todo entra por la misma vía. A diferencia del museo Guggenheim de Nueva York que, como en los últimos 15 años han coleccionado arte contemporáneo de forma muy intensa, están especializados.

En cuanto a la frontera entre archivo y colección, Joos reconoce, al igual que Hinojosa, que dependiendo si se trata de documento u obra se colocan en departamentos diferentes dentro del museo. En relación a la relevancia de la documentación, Joos diferencia entre dos tipos de *performances*: las que se pueden repetir y las que no. En el caso de estas últimas, reconoce que le parece normal que el residuo que dejen se convierta en obras para ser expuestas ya que es lo único con lo que se cuenta. Sin embargo, el museo Guggenheim siguió precisamente esta misma estrategia en el caso de una *performance* que sí puede repetirse y se ha repetido, como es *Irrintzi* de Okariz.

En relación a cómo se produce el tránsito de documentación a obra de arte, Joos considera que es algo que está exclusivamente en manos del artista. Si un artista señala parte de su producción como documentación, debe mantenerse así, y según Joos nunca debería acabar expuesta en una galería, o solo como documentación y nunca como un objeto de venta. Si se da el tránsito según ella, es porque en algún momento los artistas han visto necesario que los documentos formen parte de la obra. Pero en ningún caso alguien ajeno, sino que es el propio artista el que le da ese estatus.

La directora de la colección del MACBA detalla que cuando se trata de un objeto o documento de *performance* lo que entra en la colección, desde hace ya unos años, lo detallan en la ficha técnica de la pieza. Siempre deben tener cuidado de especificar que es documentación, ya que en muchas ocasiones no tienen la autorización explícita de la reproducción. Es más, Perelló nos transmitió la idea de que si fueran rigurosos, la documentación de las *performances* las podrían conservar en el centro de estudios, biblioteca y archivo, y a la hora de mostrarlo en las exposiciones, hacerlo como lo hacen con los libros, archivo, etc., detallando que no son obras de arte. Pero puntualiza que para conservar aquello que fue la obra de arte, es decir, la *performance*, lo mantienen en colección.

Hemos detectado que en este planteamiento Perelló recoge una ambigüedad de base: por un lado, afirma que los soportes materiales que compran son a modo de documentación de obra en sí misma, de la *performance*; por otro lado, hemos visto anteriormente que explica que la obra en sí, la *performance*, no la compran; y acaba afirmando finalmente que a la documentación de la *performance* le dan el tratamiento de obra de arte. De aquí podemos deducir, que si no fuera así, si no trataran la documentación como obra, entonces la *performance* estaría totalmente ausente en la colección del museo. Por lo tanto, prefieren darle a la documentación el estatus de obra a comprar *performance* en vivo y asumir todas las complejidades que ello conllevaría.

En cuanto al valor de la documentación, según Perelló y Montclús, afirman que depende del valor que tenga la acción que se realizó en su día. El documento se tiene en cuenta por el valor de la acción que se ha dado en la historia del arte, es decir, es un valor a posteriori y la única manera de poder conservarla, es decir, tiene un valor testimonial como defendería Rebecca Schneider (Schneider, 2005, p. 29). La posición que defienden Perelló y Montclús sobre la dependencia del documento respecto de la

performance es contraria a la visión de Philip Auslander que considera que el acto de documentar la *performance* es lo que la constituye en sí misma (Auslander, 2006, p. 5), es más, para él es solo mediante la documentación como la audiencia es capaz de entender el acto de *performance*, independientemente de que haya estado presente o no en el evento.

Siguiendo con su argumento, Perelló y Montclús ponen el ejemplo de Vito Acconci: “No tendríamos a Acconci si no hubiese hecho lo que hizo en su momento”. De esta manera, afirman que el artista ha hecho historia del arte desde el momento en que realizó la acción en los 70 y no porque el MABCA adquiriera una obra suya ahora. Sino que hizo historia en su día y por eso lo compran los museos. Así resume Perelló, “la historia viene marcada”.

Por otro lado, Hinojosa transmite la idea de que de alguna manera a la hora de archivar este tipo de piezas performativas lo que ha primado hasta hace poco ha sido la forma de comercialización de la obra y no el concepto en sí mismo. Explica que las obras performativas han tenido diferente forma de entrar en el museo: por un lado, desde sistemas estandarizados, como el mercado del arte, donde por ejemplo una galería te firma y te da un certificado de autenticidad, es decir, una vía estandarizada de adquirir obras de arte; y por otro lado, un amigo de un artista dona al museo un archivo de 20 fotografías por ejemplo. Hasta el momento, dependiendo de este origen las obras pasaban a ser parte de la colección o a guardarse en los archivos. Pero ahora, nos explica Hinojosa, ha dejado de tenerse en cuenta el origen comercial para pasar a valorar el estatus del objeto y ubicarlo así en el lugar que les corresponda. Como reconoce, esta diferenciación entre ubicar en colección o en archivo, será clave a la hora de mostrar al público las obras y difundirlas. Pero detectamos una falta de criterio a la hora de explicar cuál es en la actualidad el razonamiento en el que se basan para catalogar una pieza en el departamento de documentación o en la colección. Por este motivo, intuimos que Hinojosa acaba haciendo hincapié en que todo lo que está en el museo está catalogado y protegido, y que la idea es que todo sea lo mismo y se entienda como lo mismo.

En cuanto al tránsito de documento a obra de arte, Hinojosa explica que es algo que ocurre constantemente. Describe que se da casi diariamente que un día un artista te regale el registro de sus acciones de los 60 y 70, y que unos años después una galería lo esté vendiendo a precios muy altos. Lo mismo dice que pasa con el cine y vídeo, que el museo ha comprado registros pobres, en formatos obsoletos y

estropeados, a precios razonables que de repente se ha triplicado o quintuplicado su valor. Hinojosa considera que es la ley del mercado la que provoca estos cambios y que el museo es víctima de alguna manera, en el sentido de que a veces el museo influye en el mercado y en cambio otra el mercado se vuelve contra el museo.

Internamente en el museo, hoy en día están realizando un trabajo importante de rastreo en el archivo relacionado con la *performance*. Hinojosa apunta que la idea que hay de trasfondo es no fetichizar, ya que como hemos visto anteriormente, hace hincapié en la idea de que porque una obra esté en un cajón o en otro no tiene más valor, sino que tendrá diferentes vías de difundirlo y dar a conocer.

En este punto quisiéramos añadir desde nuestro punto de vista que además de las diferencias que apunta Hinojosa, deberíamos añadir el factor económico. Así, una obra que se encuentra en la parte de la colección tiene un valor económico superior al que se deposita en el archivo. Ante este comentario, Hinojosa argumenta asegurando que independientemente del coste que haya tenido una obra para el museo, el valor a nivel patrimonial es el mismo. Es decir, el valor patrimonial va a ser el mismo aunque esté en el archivo, en la colección, en la biblioteca. El museo no puede vender nada, por lo que no hay un valor económico real.

Figura 5.2: Resumen de la interpretación

	Guggenheim	MACBA	Reina Sofía
Presencia de la <i>performance</i> en las colecciones	Soporte material: Pieza con proceso performativo	Soporte material: Documentación de <i>performance</i>	<i>Performance</i> en vivo + documentación de <i>performance</i>
Presencia de <i>performance</i> en vivo	Solicitan a artistas la realización puntual de una <i>performance</i>	Poseen la autorización sobre ciertos documentos de <i>performance</i> para activar las piezas en vivo	Exponen obras en vivo que son parte de la colección, que también prestan a otros museos
Disposición en la web	Búsqueda por autor o por obra (sin referencia a medio o soporte)	Categorización de términos entre los cuales no figura <i>performance</i> . Búsqueda excluyente	Búsqueda por <i>tags</i> y conceptos clave entre los cuales aparecen <i>performance</i> y acción. Búsqueda incluyente
Trasformación de testigo de <i>performance</i> a obra de arte	Es decisión del artista	La historia del arte marca qué se considera obra	La ley del mercado

Fuente: Elaboración propia

5.5. Recapitulación

El principal motivo que nos ha llevado a elaborar este quinto capítulo ha sido el de recoger una visión complementaria y práctica sobre la presencia de la *performance* en las colecciones de los museos de arte contemporáneo. Para ello, hemos realizado entrevistas a las responsables de colección de tres museos de arte contemporáneo referenciales: Lola Hinojosa, Responsable de la Colección de Artes Performativas e Intermedia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Antònia María Perelló, Conservadora y Jefa de la Colección del MACBA (Barcelona) y Petra Joos, Directora de actividades museísticas del Museo Guggenheim Bilbao (Bilbao). Consideramos que hemos alcanzado nuestro objetivo, ya que gracias a las entrevistas en profundidad hemos podido conocer la gestión de la *performance* en los museos de arte contemporáneo y cómo se da respuesta al debate teórico desde la práctica. Además, nos ha permitido abordar cuestiones, que, de lo contrario, no habiéramos podido tener en cuenta.

Como hemos visto a lo largo del capítulo, hemos englobado las respuestas de las entrevistadas en tres apartados temáticos en los que abordamos la definición de la *performance*, la resistencia del museo a la *performance* en vivo y la frontera entre el archivo y la colección.

En relación a la definición de *performance*, hemos detectado que las entrevistadas entienden la *performance* como un evento temporal, efímero. Asimismo, afirman que su documentación es algo diferente de la *performance* en sí misma y la catalogan como un mero testimonio posterior. De esta forma, vemos que su posicionamiento obedece en sus líneas básicas al paradigma asentado que veíamos en el capítulo 3: la *performance* es la obra de arte, y el documento, su complemento. Sin embargo, hemos visto que la *performance* está presente en los tres museos mediante su materialización. Vemos que esta situación causa cierto malestar a las entrevistadas ya que, por ejemplo, Perelló explica que si el museo quisiera podría archivar esta documentación de *performance* en el centro de documentación del museo, mientras que Joos evita en todo momento denominar a esta materialización como documentación, y se refiere a ello como “obras con proceso creativo u obras que tienen algo de *performance* en su trasfondo o proceso creativo”. Hinojosa expande el foco para afirmar que no hay diferencia entre el material custodiado en la colección o en el archivo, con lo que parece difuminar las fronteras entre obra de arte y documento.

Cuando les planteamos cómo se da esa transición por la que una documentación, o más bien materialización, de una *performance*, pasa a ser obra de arte, cada entrevistada responde con una reflexión diferente, algo que ya es sintomático en sí mismo. Joos argumenta que esa transición se debe a una elección del artista, es decir, es el artista quien elige cuándo una pieza es mera documentación o complemento, o cuándo es obra arte. Perelló, en cambio, afirma que esa decisión viene marcada por la historia del arte, e Hinojosa explica que atiende a la ley del mercado.

Esta disparidad de opiniones sobre cómo se da la transición de una materialización de *performance* a obra de arte resulta muy significativa, puesto que refiere en última instancia a la legitimidad misma de los objetos que pasan a formar parte de la colección. Este desacuerdo refuerza la distancia entre la definición de la *performance* que manejan las entrevistadas (como evento efímero) y su práctica profesional respecto de la materialización de la *performance*. La exploración de las

prácticas en torno a la *performance* no han despejado las dudas teóricas sobre el estatuto de la materialización, que arrastramos desde el capítulo 3. Es necesario, por tanto, replantear esta problemática desde bases nuevas, lo que procederá a hacerse en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 6

La eficacia de la materialización

6.1. Introducción

A lo largo de las páginas anteriores, hemos analizado las teorías relativas a la permanencia de la *performance* mediante un recorrido por diferentes autores, posteriormente hemos trazado las vías de materialización que se han detectado a lo largo de la historia de la *performance* y después hemos mostrado la relevancia de la materialización de la *performance* en relación a su presencia en las colecciones de los museos mediante el análisis de las entrevistas en profundidad. Para continuar, en el presente capítulo se planteará una redefinición de la *performance* tomando en serio su materialización, lo que supondrá poner en cuestión las vías de materialización planteadas previamente. Este ejercicio lo haremos fundamentalmente basándonos en la teoría de dos autores. El primero, Philip Auslander, cercano a las teorías de *performance*, nos iluminará sobre la capacidad performativa de la documentación. En el segundo caso, acudiremos a la teoría de Boris Groys, en busca de una respuesta para la preocupación por la incesante materialización de la *performance*.

6.2. La performatividad de la documentación de *performance*

En el capítulo 4 hemos analizado las maneras que ha tenido la *performance* de dejar un residuo que supere en el tiempo al propio momento de realización de la acción. Para ello, hemos trazado una distinción entre objetos y documentación, diferenciándolos por su relación con la *performance*. Así, los objetos mantienen una relación a modo de reliquia y los documentos, en cambio, se comportan como una descripción del acto.

A su vez, los objetos los diferenciamos en dos tipos: *ready-made* y aquellos realizados durante el acto de *performance*. El primer caso implica el uso de un objeto por parte del artista durante la *performance*, y el segundo, en cambio, la producción de un objeto. En el caso de la documentación, hemos planteado una clasificación basada en el tiempo; así, las instrucciones están realizadas de manera previa a la *performance*, y el registro se realiza en el tiempo de ejecución y en co-presencia física de la *performance*. Además, hemos estudiado la posibilidad de ausencia de los mismos y de condición de falsedad en cuanto a los objetos y documentos.

Entre las diversas formas de registro de *performance* (registro al uso, registro como testigo único y registro falso) hemos analizado obras tan diferentes como *Shoot*

(1971) de Chris Burden y *Leap into the Void* (1960) de Yves Klein. La primera consiste en el registro de una *performance* que sucedió en el espacio de una galería de arte mientras, en presencia de algunos testigos, Burden recibía un disparo en el brazo. En cambio, en el segundo caso, como hemos visto, se trata del registro de una *performance* que nunca se llevó a cabo, ya que Klein nunca saltó en esas condiciones por la ventana de aquel edificio. Ante esta diversidad que estamos trazando, Auslander plantea la siguiente cuestión: “¿Qué diferencia se sigue para nuestra comprensión de las fotografías, en relación al concepto de documentación de *performance*, del hecho de que una documente una *performance* que “realmente” sucedió mientras que la otra no lo haga?” (Auslander, 2006, p. 1).¹¹⁷ Siguiendo el razonamiento teórico que desarrolla Auslander para dar respuesta a este planteamiento, reflexionaremos en torno a la clasificación de las vías de materialización planteada previamente.

6.2.1. *Documentary* y *theatrical*

Auslander propone dos categorías en relación a la documentación de *performance*: documental (*documentary*) y teatral (*theatrical*). *Grosso modo* corresponderían a los dos tipos de registro que se han distinguido en el capítulo 4: registro al uso y registro como testigo único. Aunque debe aclararse una diferencia en cuanto a la nomenclatura, ya que en nuestra clasificación ampliamos el concepto de documentación para englobar las instrucciones y el registro. Cuando Auslander se refiere a la documentación equivaldría con nuestra categoría de registro.

La primera, *documentary*, es la relación tradicional que se ha dado entre *performance* y documentación. En ella se asume que la documentación aporta un registro mediante el cual la *performance* puede ser reconstruida y también la evidencia de que realmente sucedió. Aquí tendrían cabida la obra de Burden, así como la de Abramović, Anderson, On Kawara o Gutai, que hemos englobado previamente en la categoría denominada como registro al uso. En este caso, se supone una relación ontológica de subordinación entre *performance* y documentación, en la que la *performance* precede y autoriza la documentación. La idea de la documentación fotográfica como acceso a la realidad de la *performance* proviene del concepto general de la fotografía descrito por Helen Gilbert:

¹¹⁷ “What difference does it make to our understanding of these images in relation to the concept of performance documentation that one documents a performance that “really” happened while the other does not?”

El sentido de la fotografía no solo como exacta desde el punto de vista representativo sino como ontológicamente conectada al mundo real le permite ser tratada como un fragmento del mundo real, así como un sustitutivo de ella (Gilbert, 1998, p. 18).¹¹⁸

Es decir, que el poder que se le otorga a la fotografía la convierte en sustituto de la realidad. Ante este planteamiento, Auslander reflexiona sobre si los *re-enactments* basados en documentación realmente recrean la *performance* subyacente (la original) o, por el contrario, lo que recrean es la propia documentación. Una duda que ya planteábamos en el capítulo 4 como criterio de exclusión de los *re-enactments* como vía de permanencia de la *performance*.

Como hemos visto en el capítulo 3, frente a las definiciones clásicas diversos teóricos defienden una relación de dependencia entre la *performance* y la documentación como Amelia Jones. En concreto, Jones afirma que la *performance* necesita de la documentación para confirmar que ha sucedido y la documentación necesita de la *performance* como un anclaje ontológico de su indexalidad (*indexicality*) (Jones, 1997, p. 16). Pero, para Auslander, esta posición de dependencia entre ambas que defiende Jones cuestiona el estatus originario de la *performance* (es decir, la *performance* en tanto que fuente de la documentación) a la vez que reafirma el estatus de la fotografía como punto de acceso a la realidad de la *performance*. Algo que también defiende Jones desde su propia posición de escribir sobre *performance* sin haberlas presenciado.

En la segunda categoría, *theatrical*, que Auslander denomina también *performed photography*, las *performances* se realizan exclusivamente para que sean fotografiadas o filmadas y no tienen significado previo como evento autónomo presentado ante una audiencia. El espacio de la documentación es el único espacio en el que sucede la *performance*. Las obras de Schneemann, Acconci, Jonas y Rosler, englobadas en el capítulo 4 dentro de registro como testigo único, quedarían equiparadas con la categoría *theatrical* de Auslander. Esta, sin embargo, es más amplia porque Auslander incluye también las fotografías de Cindy Sherman o Matthew Barney entre tantas.

De la misma manera, los registros que hemos enmarcado en la categoría de huella sin *performance*, es decir, registros falsos, aquellos documentos que no

¹¹⁸ “The sense of the photograph as not only representationally accurate but ontologically connected to the real world allows it to be treated as a piece of the real world, then as a substitute for it.”

corresponden a la *performance* por su falsificación, como son la obra de Klein, Schwarzkogler y Newman, también son incluidos por Auslander en la categoría *theatrical*. En el caso de Klein, por ejemplo, la pieza no tuvo audiencia aparte de sus colegas y fotógrafos, el salto no es real, y la fotografía final es una composición de dos fotografías distintas. Así, la *performance* no tiene significado como evento previo y la imagen que vemos registra un evento que nunca sucedió, excepto en la fotografía en sí misma.

Desde un punto de vista tradicional, las dos categorías, *documentary* y *theatrical*, son excluyentes. Es decir, si partimos de la base de una relación ontológica en la que la *performance* debe tener una existencia autónoma previa a su documentación, entonces, los eventos subyacentes a los trabajos de la segunda categoría (*theatrical*), no son *performances* y las imágenes no son documentos, sino otra cosa; quizá otro tipo de obra de arte (de hecho, el término *performed photography* sugiere entender dichas obras como fotografías en vez de *performances*).

Pero, si lo repensamos, las dos categorías pueden llegar a tener algo en común. En la segunda categoría hemos visto que se realiza la *performance* para la cámara, ya que es el único público presente, pero es igualmente verdadero que la *performance* en las dos categorías fue interpretada para la cámara. Si bien es cierto que parte de la documentación de los primeros años no fue cuidadosamente planeada y concebida como tal, los artistas que tenían interés en preservar su obra enseguida fueron conscientes de la necesidad de representarla para la cámara, así como para la audiencia presente. Eran muy conscientes de lo que Jones describe como “la dependencia que la *performance* tiene de la documentación para alcanzar un estatus simbólico en el ámbito de la cultura” (Jones, 1997, p. 13).¹¹⁹ Lo ilustra con el ejemplo de Burden:

Escenificaba cuidadosamente cada performance y la hacía fotografiar y en ocasiones también grabar; seleccionaba normalmente una o dos fotografías de cada evento para mostrarlas en exposiciones y catálogos... en este sentido, Burden se produjo a sí mismo para la posteridad mediante representaciones textuales y visuales meticulosamente orquestadas (Jones, 1994, p. 568).¹²⁰

¹¹⁹ “Performance’s dependence on documentation to attain symbolic status within the realm of culture.”

¹²⁰ “Carefully staged each performance and had it photographed and sometimes also filmed; he selected usually one or two photographs of each event for display in exhibitions and catalogues... In this way, Burden produced himself for posterity through meticulously orchestrated textual and visual representations.”

Al hilo de esto, resulta muy esclarecedora la descripción de Gina Pane sobre el rol de la fotografía en su obra: “Crea la obra que la audiencia verá después. Por ello, el fotógrafo no es un factor externo, está situado conmigo dentro del espacio de acción, solo a unos pocos centímetros. ¡Hubo veces en que obstruyó la visión [de la audiencia]!” (O’Dell, 1997, pp. 76–77).¹²¹

Así, podemos sostener que las *performances* de Burden, como todas las englobadas en la categoría de *documentary*, eran eventos representados para ser documentados al mismo nivel que para ser vistos por la audiencia. Es más, a este respecto se puede afirmar que ninguna *performance* es realizada como un fin en sí mismo: la *performance* es material para la documentación, para el producto final mediante el cual va a circular y se va a identificar (Auslander, 2006, p. 3). O como O’Dell afirma: la *performance* es el equivalente virtual de sus representaciones (O’Dell, 1997, p. 77).¹²²

Por lo tanto, según Auslander, la única diferencia significativa entre las categorías *documentary* y *theatrical* es ideológica, y se limita a la asunción de que en la primera categoría la *performance* es realizada para una audiencia y la documentación es secundaria, constituyendo esta un mero suplemento de registro de un evento que tiene su propia integridad. Como estamos analizando, eso no se cumple en muchos de los casos, por lo tanto la asunción es falsa, y la diferencia que se basa en ella, meramente ideológica.

Para continuar con esta reflexión, Auslander se detiene en la obra *Photo-Piece* (1969) de Acconci. Como vimos, la obra está compuesta por 12 fotografías resultado de la *performance* en la que Acconci paseaba por las calles de Nueva York tomando una fotografía cada vez que pestañeaba. Introducimos aquí una categoría más de las que formaban parte del capítulo 4. Estas fotos de Acconci se engloban dentro de la categoría de objetos creados durante la *performance*.

Esta *performance*, así como las de Broun, Knowles o Piper, tomadas como ejemplos de esta categoría en el capítulo 4, difuminan las diferencias marcadas entre las categorías *documentary* y *theatrical*. Por un lado, las fotografías realizadas por Acconci responden a la función tradicional de la documentación de *performance*: aportan evidencia de que él realmente realizó la *performance* y nos permiten

¹²¹ “It creates the work the audience will be seeing afterwards. So the photographer is not an external factor, he is positioned inside the action space with me, just a few centimeters away. There were times when he obstructed the [audience’s] view!”

¹²² “Performance art is the virtual equivalent of its representations.”

reconstruir la pieza. Pero no lo hacen de manera tradicional, ya que no muestran al artista actuando: son fotografías realizadas *por* Acconci mientras actuaba, no fotografías *de* Acconci actuando. Así, cumplen la perspectiva ontológica de la documentación de *performance*, en cuanto que una, la *performance*, precede y autoriza la otra, la documentación. Teniendo en cuenta que la acción de la *performance* consistía en tomar fotografías, la existencia de las imágenes sirve como evidencia primaria de que Acconci ejecutó sus propias instrucciones: precisamente porque las fotografías fueron producidas *como performance* (y no *de la performance*), la conexión ontológica entre *performance* y documentación parece excepcionalmente estrecha en este caso.

Por otro lado, la *performance* de Acconci también responde a la categoría *theatrical*, ya que la acción no estuvo disponible para una audiencia (más allá de la creada mediante la documentación). Las fotografías muestran que no había nadie por la calle, pero, incluso aunque lo hubiera habido, los testigos solo habrían visto a una persona andando y tomando fotos, sin ser conscientes de estar presenciando una *performance*. En una balanza, se puede concluir que las fotografías de Acconci son más *theatrical* que *documentary* porque solo a través de su documentación existe la *performance* como *performance*.

Para Auslander, la fotografía *Photo-Piece* apunta una cuestión central: la performatividad de la documentación misma. Para ello, recurre al término *performativo* (*performative*) tal y como lo concibe el filósofo del lenguaje J.L. Austin. Austin denomina *actos performativos* a aquellos enunciados del lenguaje ordinario que producen una acción. Los contraponen a los enunciados constativos (*constative*), argumentando que “pronunciar [un enunciado performativo] no es describir lo que estoy haciendo o lo que debería decirse, al pronunciar esto que estoy haciendo, ni declarar que lo estoy haciendo: es hacerlo” (Austin, 2003, p. 93).¹²³ Si asemejamos el documento de la *performance* al enunciado hablado, desde un punto de vista tradicional describiríamos los documentos como constativos, es decir, como aquellos que describen la *performance* y testifican que ocurrió. Pero Auslander se distancia de ello y clasifica los documentos como performativos. En otras palabras afirma que: “el acto de documentar un evento como *performance* es lo que lo constituye como tal” (Auslander, 2006, p. 5).¹²⁴ De modo que la documentación no solo genera

¹²³ “[...] to utter [a performative sentence] is not to describe my doing or what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it.”

¹²⁴ “The act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such.”

imágenes/enunciados que describen una *performance* autónoma y testifican que sucedió, sino que constituye un evento en *performance* y a quien lo realiza en artista (Ward, 1997, p. 40).

En definitiva, la distinción entre las dos categorías no aparece tan rígida porque al menos es posible identificar un tipo de obras como *Photo Piece* con rasgos de ambas y en las que resulta patente que el evento queda constituido en *performance* por su documentación.

6.2.2. En torno a la interacción y la autenticidad

Como estamos viendo, Auslander da la vuelta al planteamiento tradicional invirtiendo los términos de la subordinación, es decir, pasando así a depender la *performance* de la documentación. Una propuesta tan radical no se ve libre de objeciones y, al respecto, Auslander distingue dos principales: una, que atañe a los rasgos que constituyen un evento como *performance* y otra que fundamenta la diferencia entre la documentación *theatrical* y *documentary* en la categoría de autenticidad. A continuación veremos ambas objeciones y cómo Auslander las refuta.

En cuanto a la labor del artista como *performer*, se ha defendido a menudo que las habilidades y el virtuosismo comunicativo del *performer* son parte fundamental de la *performance* precisamente porque esta se realiza en presencia física de un público que interactúa con el artista. Al respecto, Auslander rescata esta significativa cita de Richard Bauman:

Dicho brevemente, entiendo la *performance* como un modo de exhibición comunicativa, en el cual el *performer* señala al público, en efecto, "¡Eh, mírame! ¡Estoy aquí! mira con qué destreza y efectividad me expreso". Esto significa que la *performance* descansa sobre la asunción de una responsabilidad ante el público para la exhibición de un virtuosismo comunicativo. [...] En este sentido de la *performance*, entonces, el acto de expresión mismo es presentado como exhibición: objetivado, hasta cierto punto extraído de su entorno contextual, y expuesto al escrutinio interpretativo y evaluativo de un público tanto en términos unas cualidades intrínsecas como de sus resonancias asociacionales. [...] Los específicos medios semióticos mediante los cuales el *performer* crea el contexto de la *performance* [...] variarán de lugar a lugar y de periodo histórico en periodo histórico. [...] La participación colaborativa de la audiencia, es importante

enfatarlo, es un componente integral de la performance como un logro interaccional (Bauman, 2004, p. 9).¹²⁵

Ahora bien, podemos ver que dicha postura carece claramente de sentido en varias de las *performances* que estamos analizando, como *Photo-Piece* de Acconci o *Leap into the Void* de Klein. El virtuosismo de ese tipo de *performances*, como casi todas las desarrolladas en los 60 y 70, no recae en el dominio de las habilidades convencionales de *performance* por parte del *performer*, sino que probablemente recaiga en la originalidad y la audacia de la concepción (idea) y ejecución (Auslander, 1997, p. 96).

Richard Bauman adelantaba en su cita otro de los puntos clave en la definición de un evento como *performance*: el concepto de responsabilidad ante la audiencia. Continuando con la pieza de Acconci, resulta interesante resaltar el hecho de que no hubiera audiencia durante el acto y que el acto no fuera dispuesto como *performance* para la gente que accidentalmente podría encontrarse con el artista. Ello significa que solo mediante la documentación puede mostrarse la *performance*. Así, solo mediante el acto de documentar y presentar la documentación, Acconci asume responsabilidad sobre la audiencia. La audiencia es aquella que percibe la acción mediante la documentación, en vez de por un encuentro accidental con el artista por la calle. En palabras de Auslander: “Es esta documentación –y nada más– lo que permite al público interpretar y evaluar sus acciones como performance” (Auslander, 2006, p. 6)¹²⁶, y no la virtuosidad comunicativa y la responsabilidad con la audiencia que describía Bauman.

Hasta ahora estamos considerando la obra de Acconci un caso especial (como podía considerarse muchas de las piezas de la categoría de objeto creado durante la *performance*). Pero veremos a continuación que las obras de las categorías *theatrical* (registro único y registro falso en nuestra terminología) y *documentary* (registro al uso)

¹²⁵ “Briefly stated, I understand performance as a mode of communicative display, in which the performer signals to an audience, in effect, “hey, look at me! I’m on! watch how skilfully and effectively I express myself.” That is to say, performance rests on an assumption of responsibility to an audience for a display of communicative virtuosity. [...] In this sense of performance, then, the act of expression itself is framed as display: objectified, lifted out to a degree from its contextual surroundings, and opened up to interpretive and evaluative scrutiny by an audience both in terms of its intrinsic qualities and its associational resonances. [...] The specific semiotic means by which the performer may key the performance frame—that is, send the metacommunicative message “I’m on”—will vary from place to place and historical period to historical period. [...] The collaborative participation of an audience, it is important to emphasize, is an integral component of performance as an interactional accomplishment.”

¹²⁶ “It is this documentation –and nothing else– that allows an audience to interpret and evaluate his actions as a performance.”

tienen una relación similar con la audiencia. En el caso de la documentación *theatrical*, la acción realizada por el artista y representada en una imagen resulta disponible para la audiencia como *performance* solo mediante su documentación, y es mediante la presentación de las fotografías de sus acciones como el artista plantea la acción representada como *performance* y asume la responsabilidad con la audiencia. Es decir, la audiencia con la que contrae responsabilidad es la de la documentación y no la de un evento en vivo.

Las *performances* de la categoría de *documentary* parece que funcionan de modo diferente ya que puede decirse que tienen una existencia doble: son formuladas como *performance* cuando se realizan, por ejemplo en una galería y entonces existe una audiencia inicial ante la cual el artista tiene que asumir responsabilidades; pero también hay una segunda audiencia que experimenta la *performance* solo mediante la documentación. Como veremos en las siguientes líneas, Auslander afirma que esta diferencia es menos significativa de lo que parece. Consideremos el estatus de la audiencia inicial en relación a la documentación. Mientras las teorías más clásicas, como la de Bauman, consideran que la presencia de la audiencia y su interacción con el *performer* es una parte crucial de la *performance*, la práctica de la documentación de *performance* se basa en diferentes supuestos. Es muy raro que la audiencia sea documentada al mismo nivel que la acción. El propósito de casi toda la documentación de *performance* es hacer accesible a un mayor público la obra del artista, y no capturar la *performance* como “un logro de interacción” en el que un público determinado y unos determinados *performers* juntos, en una situación específica, hacen una aportación significativa equivalente. La mayoría de los teóricos y críticos utilizan la documentación para confirmar ciertas características de la *performance* y no para explorar la contribución de la audiencia al evento. Preocuparse por cómo una audiencia percibió una *performance* particular en un momento y lugar determinado y lo que la *performance* significó para la audiencia resulta extraño. En este sentido, “la documentación de la *performance* participa en la tradición de reproducción de *obras* propia de las bellas artes más que en la tradición etnográfica de capturar *eventos*” (Auslander, 2006, p. 6).¹²⁷

Esto es, Auslander sugiere que la presencia de la audiencia inicial no tiene importancia constitutiva real para la *performance* en aquellas obras que sobreviven mediante su documentación, porque la preocupación como consumidores de la

¹²⁷ “Performance art documentation participates in the fine art tradition of the reproduction of works rather than the ethnographic tradition of capturing events.”

documentación es entender la obra del artista, no la interacción que se desarrolló. Como experimento imaginemos que Burden realiza la pieza *Shoot* en una galería sin audiencia y la documenta. Auslander afirma que en tal caso, el hecho de que no hubiera audiencia no implicaría ninguna diferencia en cuanto a nuestra percepción de la *performance*, o nuestra comprensión del documento como objeto de interpretación y evaluación, y tampoco en nuestra valoración de su significado histórico. En otras palabras, mientras la presencia de la audiencia parece importante para los *performers*, es totalmente prescindible para la *performance* como documentación. No es relevante si verdaderamente había público en la *performance Shoot* o en otros ejemplos, o si alguien vio a Acconci caminar por Greenwich Street. En este sentido, “no es la presencia inicial de la audiencia lo que hace que un evento sea una obra de performance: es su encuadre como performance mediante el acto performativo de documentarla en cuanto tal” (Auslander, 2006, p. 7).¹²⁸

Después de las reflexiones realizadas, si volvemos a la pregunta inicial –¿qué diferencia se sigue para nuestra comprensión de las fotografías, en relación al concepto de documentación de *performance*, del hecho de que una documento lo que “realmente” sucedió mientras la otra no lo haga?–, podemos afirmar que, “si se trata de la constitución histórica de estos eventos como performances, no hay ninguna diferencia en absoluto” (Auslander, 2006, p. 7).¹²⁹ Así, deducimos que la identidad de las *performances* documentadas (*documented performances*) como *performances* no depende de la presencia de un público inicial, por lo que no podemos excluir las producciones de estudio, como pueden ser las obras de Cindy Sherman o Matthew Barney analizadas en el capítulo 2, de la categoría de *performance* porque no fueran realizadas en co-presencia de un público.

Para Auslander, la suposición de que la *performance* se constituye mediante la performatividad de su propia documentación es igualmente acertada en la obra de Burden y en la de Klein, es decir, en ambas categorías, *documentary* y *theatrical*. El hecho de que una ocurriera delante de una audiencia y la otra no ocurriera en absoluto, no supone una diferencia significativa en este contexto: “esta diferencia entre las imágenes no ha tenido consecuencias en términos de su iconicidad y relevancia

¹²⁸ “It is not the initial presence of an audience that makes an event a work of performance art: it is its framing as performance through the performative act of documenting it as such.”

¹²⁹ “If we are concerned with the historical constitution of these events as performances, it makes no difference at all.”

para la historia de arte y de la performance” (Auslander, 2006, p. 7).¹³⁰ De esta manera, Auslander refuta la primera objeción a su postura que argumentaba que un evento queda constituido como *performance* cuando se da una cierta interacción entre el artista y el público presente.

Una segunda objeción no afecta a la definición misma del acto de *performance* sino a una distinción entre diferentes tipos de documentación que parece irrenunciable: la que diferencia entre documentación auténtica e inauténtica. En el capítulo 4 hemos caracterizado la obra *Leap into the Void* como registro falso, e incluso, hemos sugerido que desde un punto de vista tradicional, la obra de Klein puede ser otra cosa diferente a una obra de *performance* porque documenta un evento que nunca sucedió. Es imposible renunciar a esta diferencia entre documentación verdadera y falsa desde la definición tradicional de *performance*. Pero esto es precisamente lo que pone en duda Auslander. Para ello recurre a la comparación con la producción musical. Afirmar que la obra de Klein sería algo distinto de una *performance*, argumenta Auslander, equivaldría a afirmar que los Beatles no tocaron el álbum *Sgt. Pepper* porque la *performance* (actuación) existió solo en el estudio de grabación: el grupo nunca tocó como nosotros lo oímos en el álbum. Pero esta consideración resulta absurda en todo su sentido. Por supuesto que los Beatles tocaron aquellas canciones y es más, ¿quién no lo entiende como una *performance* (aquí en su sentido de ‘interpretación, ejecución, actuación’) de los Beatles aunque sucediera en el estudio? Siguiendo esta lógica, entonces, debemos afirmar que Klein, por supuesto, realizó el salto.

Quienes están interesados en las grabaciones de música han debatido extensamente la relación entre *performance* y su documentación. Las dos categorías básicas del debate son similares a las que estamos manejando: documental (*documentary*) y fonográfica (*phonography*). Las primeras son grabaciones del sonido real y las segundas son las mejoras que se añaden en los estudios. Como Auslander apunta, Lee B. Brown propone que las *phonographies* producen “works of phonoart” (trabajos de fonografía), una categoría nueva de entidad musical que debe ser considerada en sus propios términos como obra de arte diferente a las interpretaciones tradicionales de música. Algo que se distancia de nuestro planteamiento en este capítulo, pero dejando de lado esta diferencia, en su definición, Brown apunta algo interesante: la frontera fenomenológica entre *documentary* y *phonography* es borrosa. “No está siempre claro si el producto resultante debe ser entendido como una pieza de

¹³⁰ “This difference between the images has had no consequence in terms of their iconicity and standing in the history of art and performance.”

phonoart o como la transparente documentación de una actuación”¹³¹ (Brown, 2005, p. 216). Por ejemplo, el caso del álbum a dúo de Sinatra que se grabó unos años después de su muerte. El sonido era *documentary*, es decir, grabaciones reales de una *performance*, pero Sinatra nunca cantó simultáneamente con sus compañeros: es pura ilusión.

Uno puede decir exactamente lo mismo de la fotografía de Klein: parece *documentary*, aunque la impresión de que Klein salta desprotegido desde la ventana es pura ilusión. Desde un punto de vista fenomenológico, no hay necesariamente una manera intrínseca de determinar si una imagen de *performance* es *documentary* o *theatrical*. Pero aunque la hubiera, ¿qué diferencia produce su conocimiento? ¿Se nos debe privar del placer de escuchar a Sinatra cantar el dueto porque realmente no lo hiciera? De forma similar, ¿se ve contaminada nuestra percepción de la obra de Klein por el hecho de que borrara la red de seguridad de la fotografía? De esta forma, a la hora del analizar el criterio de autenticidad de la documentación de la *performance*, debemos cuestionarnos si la autenticidad reside en las circunstancias de la *performance* subyacente, que pueden o no ser evidenciadas en la documentación.

Al respecto, Brown plantea otra posibilidad interesante: la relación crucial no es la que se da entre el documento y la *performance*, sino la que se da entre el documento y la audiencia. De esta forma, la autenticidad de la documentación de *performance* reside en su relación con su espectador (de la documentación) en vez de en la relación con el evento original. Afirmamos, entonces, que su autoridad (*authority*) es fenomenológica en vez de ontológica.

Así como uno puede disfrutar del dueto de Sinatra, que no fue real, también podemos disfrutar del placer de ver el salto de Klein en el vacío o ver las implicaciones de un tiro como el de Burden. Estos placeres son accesibles desde la documentación y, por ello, no dependen de si existió una audiencia que presenciara el evento original. En última instancia, debe concluirse que la documentación no depende de si el evento ocurrió o no. El análisis realizado debe derivar no en tratar los documentos como un punto de acceso “indexical” (como describía Jones) a un evento del pasado, sino en percibir los documentos como una *performance* en sí mismos, en la que directamente se refleja un proyecto estético o la sensibilidad del artista del cual nosotros somos la audiencia presente.

¹³¹ “It is not always clear whether a given product is to be understood as a piece of phonoart or a transparent document of a performance.”

Hasta aquí hemos analizado únicamente una parte de la materialización de la *performance*, la referida a la documentación (o, en nuestra nomenclatura, registro), ya que Auslander en su planteamiento deja de lado el objeto relacionado con la *performance*. En cambio, nuestro interés en el capítulo 4 ha sido ampliar las discusiones en torno al registro a todas las vías de materialización de la *performance* en general. Tampoco aquí, a la hora de redefinir la *performance*, se puede excluir ninguna vía de materialización, por ello hace falta reflexionar sobre la categoría de objeto, que es lo que permitirá hacer la introducción del pensamiento de Boris Groys en el siguiente apartado, mediante el estudio de su ensayo *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*.

6.3. El proceso de constitución de la obra de arte

Como hemos visto a lo largo del apartado anterior, Auslander en su planteamiento no se ha preocupado por el lugar donde se conserva la materialización, ya sea en forma de objeto o documentación. Ese encuentro fenomenológico entre documentación y público del que habla Auslander, no sucede en abstracto, sino en una institución determinada, más exactamente, en el marco de una red de instituciones que regulan la memoria cultural garantizada de nuestras sociedades como pueden ser los museos. Es importante ser consciente de este marco porque el encuentro del público con la documentación y, en general, con las vías de materialización de la *performance*, está siempre mediado por las reglas de ese conjunto de instituciones que con Groys podemos denominar archivo. Así, en este apartado estudiaremos cuál es su visión sobre lo nuevo y el archivo, la relevancia que atribuye al aspecto objetual de la obra de arte y su aplicación a la *performance*.

6.3.1. Lo nuevo y el archivo

Anteriormente, argumenta Groys, cada innovador en el campo de la cultura aspiraba a que la mayor parte posible de individuos se adhiriese a sus ideas en el futuro; sólo este deseo utópico podría salvarlas del olvido. Pero hoy en día lo que hace que un autor sea recordado no es la victoria universal de sus ideas, sino un sistema universal de archivos en forma de bibliotecas y museos, que conservan y difunden las informaciones sobre él. En este sistema deja de ser una ventaja que todos acepten las

propias ideas y las consideren como verdaderas: “más bien representa un peligro, ya que significa que dichas ideas que se difunden masivamente pierden su valor y menosprecian la posición exclusiva de su autor en el sistema de la memoria histórica” (Groys, 2005, p. 54). Además, es indiferente que estas ideas se revelen en algún momento como falsas, ello no conduce a que desaparezcan de la memoria cultural, porque el éxito o fracaso viene dado por su relación con otros productos culturales y no con la realidad externa:

Ni el arte innovador ni la teoría innovadora pueden describirse y justificarse según su referencia significativa a la realidad o, lo que es lo mismo, según su verdad. Ésa es la razón por la cual la cuestión no consiste en si son verdaderos o falsos, sino en si son, culturalmente, valiosos (Groys, 2005, p. 25).

Para Groys, toda cultura está constituida jerárquicamente, es decir, en ella todo tiene un valor según su posición en una jerarquía de valores. Esta jerarquía la conforma la memoria cultural estructurada, que como detallábamos hoy en día está constituida por museos, bibliotecas y demás archivos culturales. A su vez, esta memoria cultural está bajo la tutela de instituciones también jerárquicas que la mantienen en perfecto estado, incluyendo modelos nuevos y retirando otros viejos. Cada tradición cultural tiene su propio sistema de memoria, pero puede comprobarse que hoy en día la tendencia recae sobre la internacionalización del archivo cultural.

A la hora de entrar en el sistema universal de archivos, ciertas distinciones se consideran valiosas y culturalmente relevantes, pues definen la novedad y la originalidad –aceptadas socialmente– de un nuevo producto en comparación a todo el resto, mientras que otras distinciones quedan como irrelevantes y sin valor (Groys, 2005, p. 57). Esta relevancia o irrelevancia es una cuestión de interpretación, lo que significa que cuestiones que antes podían resultar irrelevantes pasen a ser relevantes de pronto por un cambio de interpretación. A su vez, Groys detalla que estas interpretaciones también son una actividad cultural que se archivan en forma de texto:

Cuando una interpretación se considera nueva y valiosa, entonces tiene consecuencias para lo interpretado, y no al revés. A través de la interpretación no se descubre nada nuevo que antes se desconociera, sino que se modifica el valor de aquello a lo que la interpretación se refiere (Groys, 2005, p. 58).

El planteamiento de Groys sobre la producción de lo nuevo distancia su teoría de varios supuestos establecidos. Como, por ejemplo, que la producción de lo nuevo

no tiene que ver con la libertad, ya que romper con lo antiguo no es una decisión libre que tenga como condición previa la autonomía del artista, sino que es exclusivamente la adaptación a las reglas que determinan el funcionamiento de nuestra cultura. Para Groys, lo nuevo tampoco es simplemente lo otro, sino que es lo otro valioso: “Es lo otro que se considera lo suficientemente valioso como para conservarlo, investigarlo, comentarlo y criticarlo, y para no dejar que desaparezca al instante siguiente” (Groys, 2005, p. 59).

Lo nuevo se convierte en una exigencia solo cuando los valores antiguos se archivan y quedan protegidos del paso del tiempo. Donde los archivos están amenazados, lo que se pide es la transmisión exacta de la tradición, teniendo preeminencia absoluta sobre la innovación. En la Antigüedad clásica o en la Edad Media europea se condenaba la orientación hacia lo nuevo, que se veía como una amenaza, porque la tradición no estaba a salvo en los archivos. Ahora bien, como se verá, tampoco debe asumirse que las jerarquías de valor se modifican automáticamente por el mero paso del tiempo. Ni la libertad ni el paso del tiempo pueden explicar las fuentes y la naturaleza de la innovación cultural, por ello hace falta preguntarse por las demandas y expectativas que se les plantean dentro de la cultura a artistas y teóricos.

En el contexto del utopismo moderno, se consideraba a los artistas o creadores superiores a la sociedad en general porque se les concedía un contacto especial con la verdad. Como reacción a esto, defiende Groys, en nuestro tiempo se ha hecho habitual calificar la interpretación y recepción del arte, así como su uso por parte de la sociedad, como superior a la propia producción artística. Por lo que la libertad de creación se subordina así a la libertad de los receptores, que es una libertad de interpretación y uso, la cual, como hemos visto, también es una actividad cultural archivada en forma de texto.

Sin embargo, en la realidad sucede que cada artista o pensador profesional intenta, desde el principio, calcular la reacción pública que despertará lo que él hace. Con ello, controla en parte la recepción de su práctica cultural, aunque ese control ya no represente, ciertamente, una dictadura sobre el gusto y la forma de vida de la sociedad, como aquella a la que sí aspiraban muchos artistas y pensadores de la modernidad (Groys, 2005, pp. 70–71).

En este sentido Groys se aleja considerablemente del concepto tradicional sobre la innovación, que ha tendido a considerar que la creatividad tienen que ver con

la génesis del mundo y con la aparición de la cultura en él o con una manifestación espontánea e inconsciente de la vida (Groys, 2005, p. 89).

En cambio, para Groys, lo nuevo surge gracias a una comparación cultural en el marco de la memoria técnica y social, que es una comparación voluntaria y representa una reacción a la estabilidad de dicha memoria. Como precisa Groys, esta comparación solo puede tener lugar en los archivos culturales: la historia cultural es la historia de las comparaciones. Cada acontecimiento de lo nuevo en el ámbito teórico o artístico es una comparación que hasta entonces no había tenido lugar. Cualquiera que quiera producir innovación cultural se encuentra, entonces, en la misma posición de partida que todos los que vivieron antes que él y los que vivirán después. Así pues, se puede afirmar que lo nuevo se distingue de lo simplemente diferente, por el hecho de que a lo nuevo se lo sitúa en una cierta relación con lo valioso y con lo antiguo conservado en la memoria cultural, en el archivo. Únicamente gracias a esta operación relacional consigue lo nuevo que se le acoja en el archivo o memoria cultural garantizada.

Aquello que no está incluido en el archivo se denomina espacio profano y el tiempo lo hace desaparecer. Los conceptos de “archivo cultural” y “espacio profano” están relacionados y son complementarios, ya que la comparación entre ellos tiene un resultado valorizador. Esta comparación siempre ha estado limitada a un lugar y a un tiempo. Y son justamente esas comparaciones concretas (como testimonio de la innovación), las que resultan valiosas en los archivos culturales: los valores culturales no son sino los recuerdos archivados de esta transmutación de valores. “Así pues, la innovación es transmutación de valores, cambio en la situación de cosas particulares a la vista de fronteras de valor que separan los archivos culturales valorizados del espacio profano” (Groys, 2005, p. 89).

Esta innovación, como transmutación de valores, debe seguir la lógica económica (sistema de normas) de la propia cultura. La plaza en el archivo no se consigue por fuerza de la propia innovación, sino por su capacidad para continuar la lógica de la cultura.

Cada innovación sigue el programa cultural-económico y se ocupa de producir el crecimiento, la actualidad, la estabilidad y la efectividad de la memoria cultural, así como la de las instituciones que, jerárquicamente construidas, administran esa memoria y garantizan su funcionamiento (Groys, 2005, p. 87).

Como hemos visto, entonces, para Groyes solo tiene sentido hablar de lo nuevo en relación al archivo. Lo nuevo es lo “otro” respecto al contenido del archivo, pero igual de valioso que él para ser conservado (por eso es lo “otro” también respecto a lo profano). La configuración de archivo consiste en hacerse con esto nuevo ignorando la imitación: “lo que sólo reproduce lo que ya se tiene a mano es rechazado por la memoria cultural organizada como algo superfluo y tautológico” (Groyes, 2005, p. 76). La *performance* indudablemente no fue una manifestación basada en la imitación, sino que la *performance* abrió la posibilidad de hacer del arte, de nuevo, algo fuerte y expresivo, individual y pleno de contenido. La *performance* quiso situar en el contexto valorizado un medio que estuviera fuera de la tradición artística y que por ello no perteneciera al sistema establecido de asociaciones, significados y referencias culturales. Este uso de lo profano y no tradicional demostró la libertad del artista para dar, aquí y ahora, con significaciones nuevas.

6.3.2. La obra de arte como innovación exitosa

Según Groyes toda obra de arte, es decir, toda innovación exitosa, contiene dos estratos de valor, que no se mezclan entre sí de manera completa. Cuanto mayor es la tensión entre esos diversos estratos, mayor es el efecto:

Las obras de arte que tienen una irradiación especialmente intensa son justamente aquellas en las que las pretensiones culturales más elevadas posibles se ponen en relación con las cosas más profanas, insignificantes y devaluadas. Son justamente esas obras de arte las que son percibidas como radicalmente nuevas y las que tienen las mayores oportunidades de ser acogidas en los archivos culturales (Groyes, 2005, pp. 94–95).

Con el tiempo, esta tensión de la que hablamos remite, la innovación se archiva, la frontera entre el archivo y lo profano se desplaza, y finalmente surge la siguiente innovación. En su ensayo, Groyes analiza el caso del *ready-made* como método que pone de manifiesto el mecanismo de toda innovación, porque en él no puede fundarse el valor artístico en ningún rasgo objetivo de la obra; se deja así al desnudo que se trata de una operación interpretativa, valorizadora, de una cosa profana. Según Groyes siempre ha sido así: el *ready-made* solo lo pone de manifiesto. En las siguientes líneas haremos un análisis del paralelismo entre ambos fenómenos artísticos, el *ready-made* y la *performance*; de este modo, quedará claro en qué

sentido la *performance*¹³² responde a la teoría sobre la creación del valor cultural de Groys.

El *ready-made* es la utilización de determinados objetos, muy conocidos para todos, procedentes de la vida cotidiana. La *performance* es el uso de la acción corporal, condición universal innata en todo ser humano, como núcleo central del resultado de la obra de arte. Al finales de la primera mitad del siglo XX de alguna manera fue tomando protagonismo la acción procesual, pero es mediante la *performance* como se consigue evidenciar un acto como objeto final de una obra de arte. En efecto, la *performance* sustituía la noción modernista de una obra de arte orientada al objeto material, con su significado ya inscrito, por otro prisma basado en el arte como una transacción entre artista, objeto, y receptor (Brentano, 1994, p. 33).

La *performance*, como el *ready-made*, no quiso fundar nuevos principios artísticos: lo que quiso fue valorizar artísticamente una determinada praxis sociocultural, la acción, que ya existía y que estaba fuera de las artes plásticas. Al igual que en el *ready-made*, para la *performance* solo existe la posibilidad de transmutar cosas ya existentes. Algo que nos despreocupa de buscar fuerzas o principios inconscientes u ocultos para interpretar este arte. Al contrario, lo que hay que preguntarse es qué significa, para el propio discurso interpretativo, tomarse en serio la idea de la *performance*.

Es importante señalar también que de una misma obra pueden hacerse diferentes interpretaciones, a lo que apunta Groys que aunque el número de interpretaciones posibles parece tener un carácter infinito, ello no es factible. Es más, como hemos visto antes, la realidad es que el sistema de interpretaciones es archivado y administrado por el correspondiente sistema de instituciones configuradas jerárquicamente como las bibliotecas, universidades o editoriales científicas. Es decir, la idea de que todas las opiniones son válidas para la configuración del archivo quedaría desterrada por completo.

Al principio, la *performance* fue interpretada por sus contemporáneos como el “fin del arte”. Entendieron la equiparación de la obra de arte valorizada con una cosa profana, como la acción, en el sentido de que por medio de esa operación todo el arte

¹³² Somos conscientes de que la aceptación de la *performance* se ha desarrollado pieza por pieza, no como un movimiento o disciplina en su conjunto, y paulatinamente. Esto ha quedado reflejado en el primer capítulo mediante el análisis de obras clave. Dicho esto, en esta parte de la investigación se ha optado por considerar la *performance* en términos generales, en cuanto medio artístico, para que la argumentación fuera lo más esclarecedora posible.

del pasado, pero también del presente, debía ser declarado superfluo y con un valor exclusivamente proporcionado por fluctuaciones de un mercado creciente del arte contemporáneo guiados por las intrigas de las galerías de arte, los museos y los coleccionistas. Con el tiempo, y cuando la *performance* comenzó a tener presencia en la historia del arte, empezó a verse no como la devaluación del arte, sino como la revalorización de lo profano.

De la misma manera que el *ready-made* se ha aceptado y generalizado, la *performance* también lo hizo. Y en la medida en que el arte emplea objetos ya conocidos, distrae la atención de los contempladores respecto a ellos mismos y les hace atender al contexto en el que esos objetos se presentan. Así se ocupan del entorno social, político y semiótico o mediático del arte, que antes no era objeto de atención. Esto es lo que ha pasado, como hemos visto, en la historia de la *performance*, cuando algunos artistas se han decantado por una vertiente política, otros por algo más mediático, etc. Como afirma Groys en su texto de una manera muy acertada, la elección de los objetos o medios no se hace por preferencias personales del artista, sino que está sometida a la lógica cultural-económica: “los objetos elegidos deben llamar la atención acerca de los contextos que antes, aunque podían verse o suponerse tras una imagen o a la sombra de esta, no se consideraban como algo valioso o digno del arte” (Groys, 2005, p. 111).

Al respecto, resulta pertinente estudiar el desarrollo de la obra por excelencia del *ready-made* y clave en la historia del arte contemporáneo, *Fountain (La fuente)* (1917) de Duchamp, ya que es un ejemplo que arroja luz sobre este planteamiento de la dependencia del objeto para llegar a formar parte del archivo o memoria cultural garantizada.

La pieza fue enviada el año de su creación a una exposición de arte en Nueva York, el Salón de los Independientes, inclinado y con la firma de R. Mutt, acompañado de dos dólares para pagar la inscripción en la muestra. Sin embargo, el urinario transformado en fuente no figuró entre las obras expuestas, por considerarse “indecente” entre los organizadores. Es más, se sabe actualmente que *La fuente* jamás fue exhibida, y tampoco fue reproducida o discutida en ninguna forma significativa hasta que Duchamp lo expuso en Nueva York de nuevo durante los años 50 (Camfield, 1989, p. 62). Lo que significa que aunque conceptualmente la obra existía, y era bien conocida en el panorama del arte del momento por el revuelo causado en el Salón de los Independientes de Nueva York (Duchamp fue parte de la

organización hasta que presentó el urinario momento en el que fue invitado a abandonar el comité), la pieza realmente no adquirió el estatus de valor propio para formar parte del archivo de la cultura y, de hecho, se perdió. Por ello, años después Duchamp se vio en la necesidad de crear réplicas del objeto para de esa manera, mediante la adaptación a la lógica cultural-económica, introducirse en la institución pasando así a ser parte de la memoria cultural y evitar la desaparición absoluta de una obra. Así, Duchamp asimiló de tal manera la importancia del objeto para la inserción al archivo cultural que llegó a producir cuatro réplicas.

En la teoría de Groys esta nueva significación del objeto, como pudo ser el urinario en obra de arte, se puede alcanzar de dos modos muy distintos: mediante la adaptación negativa o la adaptación positiva. La *performance* selecciona como modo de expresión la acción o el gesto cotidiano, lo que rompe radicalmente con la alta tradición del arte. En una época en la que las obras y la figura de los artistas del expresionismo americano se encontraban en auge, la acción cotidiana en cambio no era considerada un posible objeto de contemplación estética. Por eso, como diría Groys, podía representar a la nueva estética, en el nivel formal, de la manera más consecuente. La *performance* ofrecía una alternativa estética claramente definida frente a las representaciones tradicionales de lo valioso, y lo hacía con mayor claridad que un cubo minimalista o una pintura expresionista. Así, afirmaríamos que la elección de la acción como vía de formalización de arte no fue una elección arbitraria, ni inconsciente, sino que fue vista como necesaria en aquel momento por parte de muchos artistas desde el punto de vista estratégico. Como hemos visto anteriormente, la condición previa para esa elección es el museo, donde se conservan los estilos estéticos enfrentados y se asume la obligación de definir el presente como un estilo especial dentro de la comparación museística con el fin de asegurar su permanencia. Por lo que, como afirma Groys, la elección artística según el principio del contraste estético, de lo extraño, del exotismo o de la diversidad, es una forma específica de acomodarse a la tradición museística fijada. Es más, “solo las obras de arte, negativamente normativas, negativamente adaptadas o negativamente clásicas, pueden servir de significante de lo actual, pueden designar lo contemporáneo de la contemporaneidad” (Groys, 2005, p. 118). Esta sería la adaptación negativa a la tradición, por contraste.

Por otro lado, encontraríamos la adaptación positiva. A través de un sistema de referencias culturales, la *performance* reclama la pretensión de conectar positivamente con la tradición de la alta cultura mediante las referencias a las acciones realizadas en

las vanguardias por los surrealistas y dadaístas. Precisamente, como hemos visto anteriormente, una de las interpretaciones más autorizadas de la *performance* enfatiza ese vínculo con las vanguardias históricas (Goldberg, 1996). Sin una pretensión de este tipo, la obra de arte no tendría ninguna oportunidad de ser colocada a la misma altura que los modelos del pasado, de manera que el contraste estético (la adaptación negativa) puede ser experimentado.

Podemos afirmar que la *performance* cumple la estrategia de la innovación definida por Groys, que entrelaza una prosecución negativa de la tradición con una prosecución positiva de la tradición, de manera que tanto la continuidad como la ruptura pueden ser formuladas con la máxima claridad e intensidad:

Entonces la obra de arte se convierte en un lugar en el que las diferencias jerárquicas desaparecen, en el que las tradicionales oposiciones de valor pierden su vigencia y en el que el poder del tiempo –del tiempo en cuanto confrontación entre un pasado valioso y un presente y un futuro carentes de valor– resulta superado. De aquí procede la vivencia de lo extemporáneo, la de la extasiante felicidad por la utopía realizada, por la libertad y la todopoderosa magia que acompañan al acto artístico logrado, es decir: innovador (Groys, 2005, p. 119).

La obra de arte en la que la tradición valorizada y el espacio profano han sido puestos en una relación de intercambio se distingue, por ello, tanto de la tradición como de las cosas profanas. Así, la *performance* es verdaderamente algo nuevo en cuanto al conjunto de todo lo que existía antes. Eso no significa que con ello se haya descubierto, visto, expresado o creado algo que no estuviera antes allí, ya que, en el caso de la *performance*, la acción es la base del comportamiento humano, sino que logra realizar una transmutación de valor de aquello que existía para crear una situación completamente nueva.

Mediante esta reflexión podemos entender la validación de la *performance* como algo nuevo, mediante una adaptación positiva y negativa a la memoria cultural garantizada. Digamos que la *performance* logró así el estatus de lo nuevo. Pero aún así, basándonos en la teoría planteada por Groys, la *performance* no conseguiría alcanzar su ingreso en el archivo por la ausencia de la condición material. Como decíamos, lo nuevo es lo otro que se considera suficientemente valioso como para conservarlo, investigarlo, comentarlo y criticarlo, y para no dejar que desaparezca al instante siguiente: condición que como hemos visto define a la *performance*. A

continuación seguiremos ahondando en cómo la única manera de acceder al archivo para Groys, es mediante el objeto.

Groys afirma que el traslado al contexto valorizado desde el espacio profano se realiza obligatoriamente mediante un objeto. Habitualmente, se piensa que este traslado se realiza moviendo el objeto profano al espacio institucional como puede ser una exposición de arte. Con esta lógica, se impondría la conclusión de que el espacio de la innovación no es la obra de arte en sí, sino que lo configuran diversos factores, por ejemplo institucionales, que en la obra solo se manifiestan. Por el contrario, dice Groys, lo que realmente sucede es que la transmutación de los valores se completa siempre y exclusivamente a través de una interpretación inmanente de la obra de arte (Groys, 2005, p. 115). Añade que esta interpretación se encuentra en una relación necesaria con el objeto de arte, y por eso, es una parte integral de la obra innovadora; ella misma está, por así decirlo, visualmente encastrada en el objeto artístico. Siguiendo con el ejemplo de Duchamp, Groys dice entonces que debe prestársele atención al hecho de que el artista le diera la vuelta al urinario antes de que este se convirtiera en *La fuente*. De esta manera, el artista no solo contrapone el objeto elegido a la tradición artística valorizada, sino también al urinario como objeto cotidiano. Groys afirma además, que a nivel visual, también hay elementos que sitúan a la obra en un determinado orden cultural valorizado.

De aquí intuimos que la *performance* necesita de la objetualización para cumplir con los requisitos para acceder al archivo, memoria cultural garantizada o lo que es lo mismo, a la historia del arte, porque no es suficiente con la idea sino que es necesario un objeto en el que estén encastrados los estratos valorizados y profanos. Algo que margina totalmente la idea generalizada de la necesidad del objeto por exigencias de mercado.

6.4. Recapitulación

Durante este capítulo hemos visto cumplido el último objetivo específico que pretendía identificar las bases teóricas que permitan revisar la comprensión predominante de la *performance* haciendo valer la relevancia de su materialización.

Tras el análisis de los planteamientos teóricos planteados en este capítulo, basados en la teoría de la performatividad de la documentación de Philip Auslander y la teoría sobre lo nuevo de Boris Groys, podemos deducir que la existencia de la

documentación o de un objeto resultante de la *performance*, es decir, la materialización objetual, es necesaria por dos motivos principales. El primero es que la materialización de la *performance* permite que la *performance* exista como tal (Auslander). Y el segundo es que la materialización de la *performance* es imprescindible para poder así ser una innovación cultural y, en última instancia, convertirse en obra de arte (Groys).

En lo referente a esta materialidad, como hemos visto a lo largo de la tesis, se han desarrollado diversas aproximaciones relacionadas con su constitución como obra de arte, es decir, hemos visto diferentes opiniones sobre qué da valor a la materialización de *performance* para entrar en el archivo y hacer así historia del arte.

La suposición más asentada en cuanto a qué da valor a la materialización de la *performance* es el vínculo ontológico propio de la materialización con la *performance*. Como hemos analizado en el capítulo 3, el vínculo ontológico entre la documentación y la *performance* es la suposición más básica del paradigma asentado. Esta perspectiva supone que la *performance* sucede antes que la documentación y además la autoriza. Así, veíamos que Peggy Phelan definía el documento de una *performance* como un estímulo para la memoria, un apoyo a la memoria para hacerse presente (Phelan, 1993, p. 146); Erika Fischer-Lichte concretaba la documentación como la condición de posibilidad para que pueda hablarse de las *performances* (Fischer-Lichte, 2004a, p. 156); y, con una perspectiva común, analizábamos que Amelia Jones y Rebecca Schneider defendían que el documento se comporta como un testimonio, articulando el evento como algo ya sucedido (Jones, 1997, p. 12; Schneider, 2005, p. 29). Es decir, en todos los casos la documentación tiene una dependencia ontológica de la *performance*.

De la misma manera, de las entrevistas realizadas a Petra Joos, Antònia Perelló e Lola Hinojosa, podemos extraer que presuponen un vínculo ontológico entre la documentación y la *performance*. Las tres entrevistadas reconocen, en relación a las colecciones de los museos donde realizan su actividad, que todo lo que se puede considerar *performance* lo tienen introducido por el soporte en el que se materializa (Hinojosa puntualiza que también tienen algo de *performance* en vivo), es decir, están presuponiendo que la materialización es una consecuencia de la *performance* que sucedió de manera previa y que justifica su razón de ser. La documentación es un valor *a posteriori* y la única manera de conservar la *performance*.

Pero como hemos visto, con el análisis de la teoría de Auslander, esta relación ontológica entre documentación y *performance* carece de sentido.

Desde una perspectiva con base ontológica Auslander diferenciaba entre las categorías *documentary* y *theatrical*, siendo la primera la documentación que registra una *performance* que se realiza ante un público y, la segunda, el registro de una *performance* que se realiza en exclusividad para la cámara. En nuestra categorización de vías de materialización de la *performance*, esto equivaldría al registro al uso y al registro como testigo único. Como explicábamos anteriormente, recordamos que, según nuestro punto de vista, la documentación engloba las categorías de instrucciones y registro, es decir, es más amplia de lo considerado por Auslander. Y dentro de dicha categoría de registro, encontramos las denominadas al uso y testigo único que son las que se equiparan con *documentary* y *theatrical*.

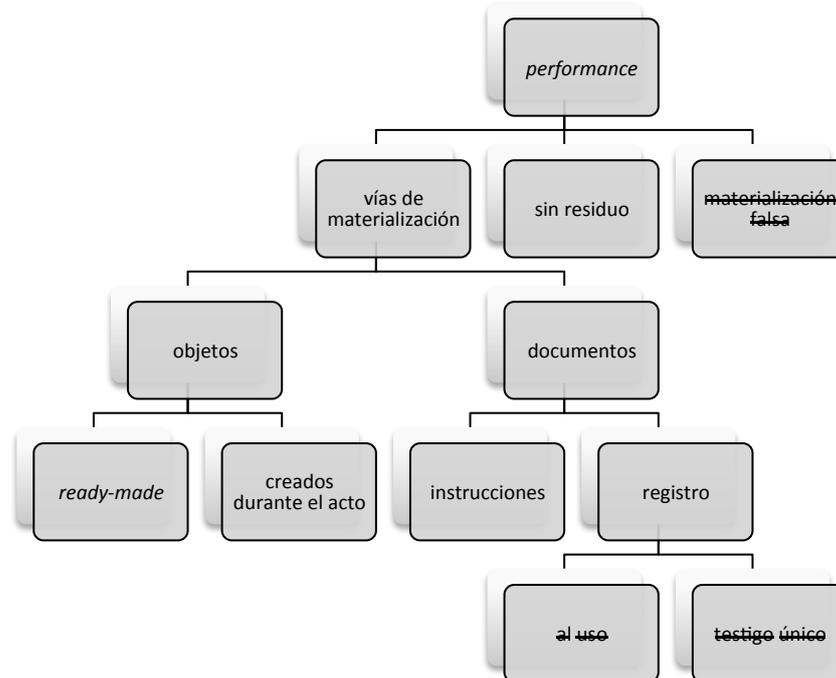
Según Auslander, esta diferencia entre ambas categorías, *documentary* (al uso) y *theatrical* (testigo único) se difumina si admitimos que en realidad no hay diferencia entre ambas porque en ambos casos la *performance* se realiza para ser grabada. Asimismo, deja de tener relevancia la presencia del público ya que es algo que el registro nunca se ha preocupado de captar. Por lo tanto, la diferenciación realizada, dentro de la categoría registro en nuestra clasificación de vías de materialización (es decir, al uso y testigo único), dejaría de tener sentido para agruparse bajo el único epígrafe de registro.

De la misma manera, como advierte Auslander, no importa si la *performance* originaria sucedió o no para que su documentación se considere verdadera o falsa, es decir, para remitir a su autenticidad. Ya que, en realidad, es la documentación la que constituye una *performance* como tal. No es la presencia inicial de la audiencia lo que hace que un evento sea una obra de *performance* sino que es su encuadre como *performance* mediante el acto performativo de documentarla en cuanto tal. De esta forma, Auslander rompe el vínculo ontológico, base del paradigma asentado, que define la existencia de la documentación (registro), para afirmar que, no siendo clave la relación que se da entre *performance* y documentación (relación ontológica), la relación relevante es la que se produce entre la documentación y su público.

Volviendo a nuestra categorización, anularemos la diferencia marcada entre la materialización que hace referencia a un evento sucedido y la que hace referencia a un hecho inventado, y las englobaremos conjuntamente dentro de una única vía de materialización.

Podemos concluir, entonces, que la razón de ser de la documentación no reside en la *performance*, premisa que defiende una relación ontológica y se encuentra a la base del análisis teórico y de las reflexiones de las entrevistadas, sino que lo que constituye el valor de la materialización de la *performance* es el encuentro con su público. Lo que se define como una relación fenomenológica.

Figura 6.1: Actualización de las vías de materialización de la *performance*



Fuente: Elaboración propia

Además de la condiciones añadidas al mero hecho de tener un vínculo ontológico con el acto de la *performance*, encontramos que ciertos documentos dan el paso de entrar en el archivo, es decir, ciertas materializaciones de *performance* pasan a ser innovaciones culturales válidas para entrar en la memoria cultural garantizada y hacer así historia del arte.

De las entrevistas hemos extraído que las profesionales exponen diferentes razones por las que se da esta transformación de ser mera documentación de una *performance* a convertirse en obra de arte. Por un lado, Joos explica que esa conversión está bajo el criterio del artista, es decir, se considerará obra de arte cuando el artista así lo desea. Perelló afirma que el valor de la documentación depende del valor que tenga la acción que se realizó en su día, es más, advierte que el documento

se tiene en cuenta por el valor de la acción que se ha dado en la historia del arte y añade que la historia viene marcada de por sí. Por lo tanto, según Perelló, la razón por la que la materialización de la *performance* pasa a tener el estatus de obra de arte viene determinada por la historia del arte. En el caso de Hinojosa, es la ley del mercado la que provoca este cambio de consideración. Pero veremos a continuación que estas aproximaciones pueden llegar a considerarse dudosas porque, según Groys, lo que constituye a cualquier objeto en obra de arte, es su condición de innovación exitosa.

Desde el comienzo de la modernidad se ha considerado que lo nuevo, es decir, lo que define algo como obra de arte, es lo auténtico. Era definido como aquellas innovaciones que nacían de “lo otro” e iban en contra del sistema social dominante, y se diferenciaban de las inauténticas porque estas últimas estabilizaban el sistema y se consideraban fruto de una estrategia de mercado. Además, los productos auténticos se distinguen de los inauténticos por su hondura, profundidad, radicalismo, fuerza de convicción u originalidad. Así, lo auténtico se define como una relación con una instancia oculta fuente de valor, que provoca que el creador olvide todo control racional, tradición, etc., y deje que tomen el poder las fuerzas ocultas como el deseo, el lenguaje o la vida.

Pero, según Groys, el artista no puede actuar por una fuerza oculta, ya que debe tener en mente la tradición para llegar a crear una innovación cultural, una obra de arte. Así, es imposible distinguir entre lo nuevo auténtico de lo nuevo inauténtico, ya que lo nuevo solo es posible en el seno de una comparación histórica que, a su vez, hace posible los archivos culturales (Groys, 2005, p. 48). En caso contrario, puede suceder que una obra producida de manera “auténtica” sea trivial y no original. De esta forma, quedaría en entredicho la opción de que sea consideración del artista que la materialización de la *performance* en obra de arte, ya que el artista no puede por decisión propia asignar el valor a la materialización, sino que debe hacerlo en el seno de una comparación histórica.

Desde una posición contemporánea sobre la concepción de lo nuevo, según Groys, la innovación cultural es aquella que tiene éxito en el mercado. Parece que en la actualidad es suficiente con dejarse llevar por el afán de lucro, descuidar la moral y la verdad, y tener como única meta alcanzar el éxito, para producir lo nuevo. Para dicho enfoque, en el que la estrategia de mercado exige crear cada vez más productos para alcanzar cada vez mayores beneficios, el estatuto socialmente privilegiado y el

elevado valor de determinados discursos y obras de arte se explicaría exclusivamente por la exitosa política mercantil o institucional de sus creadores o sus *managers* (Groys, 2005, p. 45). Ejemplo de ello es el pensamiento de Lucy Lippard que defiende que aunque la *performance* tenía como propósito actuar en contra del mercado del arte, eso nunca llegó a ocurrir, ya que lo único que hizo la *performance* fue cambiar el formato de mercantilización, pero muy lejos de hacerlo prescindible (Lippard, 2004). Según este planteamiento, el resultado nada tiene que ver con la naturaleza propia de las obras de arte, sino que toda referencia a criterios internos, culturales o estéticos, puede reducirse a una publicidad extra que, según Groys, solo agrada al público ignorante. Lo cierto, sin embargo, es que el valor cultural de una obra es garantía de un precio, y no a la inversa: los precios de un producto cultural se fijan conforme a su estabilidad y esta la garantizan los archivos de la cultura

Así pues, podemos afirmar que continúa vigente una comprensión mimética de la cultura, ya que la cultura en la actualidad representa no ya realidades ocultas, sino lo que ocurre en el mercado. Pero el problema de estos planteamientos, según Groys, es que siguen apelando a “lo otro” de la cultura y, en cambio, la lógica económica de la transmutación de valores es la ley de la cultura en cuanto tal. La cultura es siempre una jerarquía de valores y cada acción cultural confirma esa jerarquía, la modifica o – en la mayor parte de los casos– hace las dos cosas a las vez (Groys, 2005, p. 50). Por eso, una investigación económica-cultural no necesita invocar al mercado como si este fuera una realidad exterior a la cultura. El tratamiento de las obras de arte en el mercado corresponde a la estabilidad del acontecer cultural y esta la garantizan los archivos.

Por consiguiente, podemos afirmar que la relación ontológica entre la *performance* y la materialización queda invalidada para defender que la razón de ser de esta última reside en una comparación que la valorice para formar parte del archivo de la cultura. La materialización no se convierte en una obra de arte por su relación con la *performance*, sino por su propia valorización cultural exitosa.

CONCLUSIONES

En este último capítulo abordaremos las conclusiones de la presente tesis. Para ello expondremos las principales aportaciones realizadas, las limitaciones encontradas a lo largo del desarrollo de la investigación y las líneas de futuro abiertas para posteriores investigaciones.

Principales aportaciones

A lo largo de la tesis hemos ido mostrando el cumplimiento de los objetivos específicos planteados en la introducción. En los capítulos 1 y 2 trazábamos una historia de la *performance* partiendo de las influencias que marcaron su definición como lenguaje artístico y analizando su surgimiento a finales de los años 50 para pasar a estudiar posteriormente su desarrollo, ligado a diferentes movimientos artísticos. Así, hemos cumplido con el primer objetivo específico. El segundo objetivo específico consistía en estudiar el debate teórico en torno a la *performance* y su permanencia en el tiempo. Lo hemos visto cumplido con el capítulo 3, donde repasábamos las aproximaciones más relevantes en relación a la definición de la *performance* desde el valor de su permanecía en el tiempo. Para cumplir con el tercer objetivo específico, hemos sistematizado las vías de materialización detectadas a lo largo de la historia de la *performance*. Además, hemos realizado tres entrevistas en profundidad a responsables de colección para aproximarnos a las peculiaridades de la gestión de la *performance* en los museos de arte contemporáneo. Por lo tanto, se ha visto cumplido el cuarto objetivo específico. El capítulo 6 ha delimitado las bases teóricas más apropiadas para repensar la *performance* desde su materialización, lo que nos ha conducido a cumplir el último objetivo específico centrado en identificar las bases teóricas para revisar la comprensión predominante de la *performance* haciendo valer la relevancia de su materialización.

Asimismo, hemos terminado cada capítulo con una recapitulación que pretende sintetizar los principales resultados obtenidos a lo largo del desarrollo de la investigación. En este apartado vincularemos entonces las diferentes aportaciones para mostrar la necesidad de repensar la definición de *performance* desde su materialización. Con el fin de que resulte lo más ordenado posible, hemos dividido este apartado en tres bloques temáticos: el primero, *performance* como arte efímero, el

segundo, contradicciones del paradigma asentado y, el tercero, hacia una redefinición de la *performance*.

***Performance* como arte efímero**

A lo largo de la historia de la *performance* en los capítulos 1 y 2 hemos visto que la *performance* ha sido definida como una acción que sucede en un espacio y tiempo determinado. La acción comenzó a tener presencia en el arte en la obra de los artistas Jackson Pollock, Lucio Fontana, Shozo Shimamoto y John Cage. Con intenciones muy diferentes, estos artistas compartieron la inserción de la acción en el proceso de creación estableciendo una ruptura con la tradición artística heredada. Además, como veíamos en el capítulo 1, con Pollock, por primera vez las fotografías de un artista creando alcanzaban el mismo valor que la obra producida por el artista. Estos artistas fueron pioneros en estrechar su relación con los medios de comunicación para poder difundir así sus trabajos. Este nuevo contexto provocó que la acción pasara a ser el fin último de la creación artística, convirtiéndose así en un lenguaje propio. Lo que hemos denominado paradigma asentado en la comprensión de la *performance* ha definido siempre la acción como el principal rasgo, y el fundamento mismo, de la *performance*.

La primera *performance* reconocida como tal fue realizada por el artista Allan Kaprow junto con algunos colaboradores, en una galería de arte, ante la presencia de un público al que demandaban una participación activa. Asimismo, la acción ha sido el origen de todos los movimientos y prácticas artísticas que surgieron después, como pueden ser el Nuevo realismo, arte povera, Fluxus, accionismo vienés o la *performance* narrativa feminista. Por lo tanto, la definición asentada de la *performance* la define como acciones artísticas en vivo (Goldberg, 1996; Schechner, 2006; Williamson, 2003).

Esta característica ha estado totalmente unida a la concepción de la *performance* como un arte efímero. Su naturaleza efímera ha sido otro rasgo que ha caracterizado la definición asentada de la *performance*. Es decir, al definirse como una acción que sucede en un lugar y tiempo determinado, está condenada a desaparecer según se crea (Schechner, 2002; Stiles, 2012); con la tajante expresión de Phelan (1993): la única vida de la *performance* está en el presente. Esta condición temporal ha fundado el estatuto ontológico de la *performance* desde los comienzos en los 60.

Además, como hemos visto a lo largo de la historia, otro de los rasgos que ha definido el paradigma asentado de la *performance*, ha sido la co-presencia física de actores y espectadores (Fischer-Lichte, 2008). Desde el comienzo se le ha asignado una relación con el público más compleja que la de las artes tradicionales, ya que desde el comienzo la *performance* tenía como objetivo reducir el elemento de alienación y distancia entre el intérprete y el espectador. Para ello, demandaba la interacción del público. Ejemplo de ello son la *performance* de Yoko Ono en la que la artista invita al público a cortarle la ropa o la de Adrian Piper causando reacciones de rechazo inmediatas al público. El artista Piero Manzoni llevó al extremo la participación del público convirtiendo a los espectadores, con el simple hecho de firmar sus cuerpos, en obras de arte. Así, la *performance* se definió como el arte en el que el cuerpo mismo es el productor de objetos en un lugar y momento determinado ante un público (Stiles, 2012). El objeto realizado es una proyección del cuerpo humano (Scarry, 1985). En lo relacionado con la presencia, desarrollo e interacción del cuerpo humano tuvo una gran influencia en los años 60 la danza de Yvonne Rainer y Simone Forti. En general puede decirse que las *performances* se han distinguido por ser obras con cualidades particulares que brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, es decir, de transformar a todos los que participen en ellas (Fischer-Lichte, 2004a). De esta forma, la presencia del público se ha entendido como tan relevante que la *performance* se ha definido como *performance* en cuanto se realiza para alguien, para una audiencia que la reconoce y la valida como tal (Carlson, 1996).

Como hemos visto a lo largo de los tres primeros capítulos, un amplio consenso en el mundo del arte ha interpretado que la *performance* queda definida por los rasgos que acabamos de enunciar, y ello porque el nuevo medio pretendía evitar la subordinación del arte al mercado que se había venido dando hasta entonces. Mediante la desobjetualización, los artistas trataban de minar los procesos de museificación y de coleccionismo que según ellos amenazaban la pureza creativa, condensándola en mero productos con valor de mercado. Así, los artistas aspiraban a no producir objetos y actuar en contra del sistema del mercado del arte. Veíamos que esta tendencia estuvo enmarcada en un contexto más general que abogaba por la idea frente a la producción material. El rechazo al objeto que caracterizó a la *performance* no fue algo aislado sino que estuvo contextualizado por un movimiento más amplio en el que la tendencia era desafiar el dominio del mercado del arte, aumentando la producción de obras temporales y efímeras, como fue el caso del arte conceptual. El

objeto artístico se consideró como un superfluo producto más del mercado (Goldberg, 1996, p. 152). Esto les llevo a primar la idea y los procesos de producción y a buscar nuevos formatos de exposición lejanos a los poderes institucionales.

Esta idea de la *performance* como opuesta al mercado del arte también la hemos visto plasmada en la teoría del capítulo 3, concretamente en el pensamiento de Peggy Phelan. Ella defiende que, en una cultura totalmente comercializada y sometida a los medios de comunicación, la *performance* constituye el último fortín desde el que oponer resistencia al mercado y a los medios, y con ellos a la cultura dominante. Así, según Phelan, la *performance* supone un atasco para la fluida maquinaria de la representación reproductiva necesaria en el capitalismo de la circulación (Phelan, 1993, p. 148). Resiste a la circulación de la economía dominante.

De la definición de *performance* basada en una acción que se ha reconstruido hasta aquí, como hemos visto en el capítulo 3, se ha derivado la idea de la imposibilidad de documentarla. Muchos teóricos han defendido la imposibilidad de documentar la *performance* por ser algo que traicionaría su propia naturaleza ontológica: "...en la performance los originales desaparecen tan deprisa como se crean. Ninguna anotación, ninguna reconstrucción, ninguna grabación de cine o vídeo puede conservarlos" (Schechner en Schneider, 2010). Su cualidad de acto en el presente ha limitado la capacidad para registrarla y todo intento de capturarla está condenado al fracaso tal y como afirma Phelan: "La performance no puede ser conservada, grabada, documentada [...]: en cuanto lo hace se convierte en algo distinto de una performance" (Phelan, 1993, p. 146).

Por lo tanto, en resumen, se puede afirmar que el paradigma asentado de comprensión de la *performance* la ha definido como una acción que transcurre en un lugar y momento determinado, efímera por naturaleza, ya que desaparece según se crea, y que transcurre en co-presencia con el público. Desde esta perspectiva, se interpreta que la *performance* surge para evitar la subordinación del arte al mercado. Asimismo, de esta definición de la *performance* ha derivado la imposibilidad de su documentación, ya que resultaría infiel a su propia razón de ser.

Contradicciones del paradigma asentado

Hasta el momento hemos delimitado la definición de la *performance*, tal y como ha acabado asentándose en un amplio consenso de la historia y la teoría del arte, pero expondremos a continuación que esta ha sido contestada por diversos teóricos en lo que atañe al valor de su documentación. Asimismo, veremos que la posición en torno a la documentación del paradigma asentado se ha visto desmentida en la práctica.

En la segunda mitad del capítulo 3 veíamos que existe un debate teórico muy amplio sobre la documentación de la *performance*. Diversos teóricos han defendido que gracias a la documentación existe la posibilidad para que pueda hablarse de las *performances* (Fischer-Lichte, 2004a). Desde este punto de vista, el documento se comporta como un testimonio, articulando un evento como algo ya sucedido (Schneider, 2005). Del mismo modo, ciertos teóricos reconocen que los objetos resultantes de una *performance* pueden conservarse como vestigios de ella, ya que contienen los rastros de la historia de la acción, y pueden ser expuestos en un museo (Stiles, 2012). Así, mediante las argumentaciones estudiadas en el capítulo 3, veríamos rebatida la idea de que la *performance*, en un sentido estrictamente ontológico, no es reproducible (Phelan, 1993). Con más motivo aún, si tenemos en cuenta que en la actualidad todo evento en vivo está mediatizado hasta el punto, como afirma Auslander, de que lo vivo es un efecto de lo mediatizado, porque han sido precisamente las tecnologías de grabación las que han hecho posible pensar en la *performance* como lo vivo (Auslander, 1999a).

Además, como señalábamos al comienzo del apartado, el paradigma asentado de la *performance* en lo relativo a su posición en torno a la documentación, se ha visto desmentido en la práctica en dos sentidos: por un lado, la propia historia de la *performance* no obedece a una constante desaparición y, por otro, en relación al trato que recibe la *performance* en los museos de arte contemporáneo.

En el capítulo 4 hemos visto que la historia de la *performance* puede leerse desde su materialización. Así, hemos trazado una sistematización basada en las diferentes formas de materialización que ha tenido la *performance* desde sus comienzos. En ella hemos diferenciado entre objetos y documentación. A su vez, la categoría de objetos la hemos dividido en dos: objetos creados durante el tiempo de acción de la *performance* y uso de objetos ya existentes. En la categoría de

documentación hemos englobado las instrucciones y el registro. Además, en este último caso se puede distinguir entre registro al uso y registro como testigo único.

Debemos recordar que en la tesis hemos planteado una clasificación de la materialización más amplia de lo que se hace habitualmente, ya que suele considerarse exclusivamente como huella de la acción al registro que se crea de manera simultánea a la realización de la *performance*. Este suele denominarse documentación de la *performance*. Pero, desde nuestro punto de vista, esta categoría de “documentación” corresponde solo a una de las vías de materialización (concretamente a la categoría de registro) y no en general a todas las posibles huellas materiales que puede tener la *performance*. De este modo, ampliamos las posibilidades de permanencia de la *performance* haciendo justicia a la diversidad detectada a lo largo de la historia de la *performance*. Por lo tanto, queda así patente la importancia de que las huellas no efímeras de una *performance* se denominan con un término más amplio que el de la documentación, como es el de *materializaciones*.

Así, hemos visto cómo en la historia de la *performance* ha estado presente la materialización desde el comienzo. Pero, además, veremos a continuación cómo esta materialización también ha sido clave en el trato que recibe la *performance* en los museos de arte contemporáneo.

Como hemos explicado en el capítulo 2, el concepto de la supremacía de la idea sobre la materialización pronto quedó reemplazada por ser productora de objeto. Las prácticas artísticas que defendían este pensamiento acabaron replicando el comportamiento de otras manifestaciones artísticas objetuales en el mercado del arte, solo que manejando una concepción procesual. De la misma manera que el arte conceptual no se desligó de la producción material, la *performance* tampoco pudo (ni quiso) evitar dejar una huella material, como hemos podido apreciar en la sistematización de las vías de materialización del capítulo 4.

Es más, tal y como hemos visto al final del capítulo 2, finalmente la *performance* se museificó en los años 90, adaptándose por completo a las reglas del museo. De esta forma, la *performance* adaptó unas formas que no son propiamente las que presupone el paradigma asentado. Por un lado, perdió la esencia de ser una acción efímera realizada en un lugar y momento determinado para adaptarse a los horarios de la institución y por lo tanto repetirse una y otra vez. Además, esta adaptación supuso contratar a profesionales para realizar las *performances* que, hasta

el momento, habían sido realizadas por los propios artistas o por colaboradores cercanos. Esta adaptación de la *performance*, basada en la subcontratación y la repetibilidad, fue fundamental para la economía de la *performance* ya que permitía que la pieza fuese comprada. Es decir, la *performance* podía ser adquirida por los museos (cualquier institución o de manera particular) como la formalización de cualquier otra disciplina artísticas, sea un cuadro, vídeo o instalación. Teniendo esto en cuenta, resulta difícil seguir interpretando la *performance* como un fortín desde el que oponer resistencia al mercado del arte.

Con el fin de explorar en detalle cómo funciona en la práctica el trato de la *performance* en el museo se realizaron entrevistas a las responsables de colección de tres museos nacionales de arte contemporáneo referenciales. Hasta el momento el planteamiento que hemos dado por válido ha sido que la *performance* es propiamente la obra de arte, mientras que las vías de materialización son un mero residuo que nos permiten reconocer la *performance* como tal. Sin embargo, como hemos podido ver en el capítulo 5, este razonamiento se ha visto refutado por las respuestas de las entrevistadas sobre cómo se comportan las colecciones de los museos ante la adquisición de una *performance*.

En el desarrollo de las entrevistas veíamos que las colecciones del Guggenheim y el MACBA no tienen *performances* como tal, y que la presencia de la *performance* está representada por el soporte en el que pervive. Como ejemplo veíamos en el primer caso el vídeo de la *performance* *Irrintzi* de Itziar Okariz y en el segundo las fotografías de las acciones de Vito Acconci. Del mismo modo, veíamos que el Museo Reina Sofía sobre todo había adquirido las materializaciones de la *performance*, aunque también alguna *performance* en vivo.

Así pues, se puede afirmar, por un lado, que las entrevistadas parten de la base de que la *performance* y su documentación son algo diferente: la *performance* es un evento temporal, efímero, y el documento es un mero testimonio posterior. Esta posición obedece al paradigma asentado que veíamos en el capítulo 3: la *performance* es la obra de arte y el documento su complemento. Por otro lado, sin embargo, vemos que la forma en la que está presente la *performance* en las colecciones de los museos es mediante su materialización. Esto es, los museos adquieren la materialización y la tratan como obra de arte.

Esta idea se muestra en la reflexión de Perelló sobre la presencia de la materialización en la colección del MACBA. Como afirmábamos, la *performance* en vivo no es parte de su colección, sino que lo que poseen es su materialización, aunque a este respecto aclara que, si fueran estrictos, la documentación de *performance* debería archivarse en el centro de documentación del museo. En la práctica no lo hacen así porque de ese modo la *performance* no tendría presencia alguna en la colección. Pero más allá de dicha razón de peso se puede detectar un cierto malestar ante la situación de tener que considerar la documentación como obra de arte.

De la misma forma, cuando Joos detalla cuáles son las piezas relacionadas con la *performance* en la colección del Guggenheim (recordamos que no tienen *performance* en vivo), evita denominarlas *documentación* como tal y siempre las define como “obras con proceso creativo o obras que tienen algo de *performance* en su trasfondo o proceso creativo”. Así, rehúye asumir la documentación de la *performance* como obra de arte.

En el caso del Reina Sofía, Hinojosa atiende a reflexiones más generales afirmando que no es relevante dónde se guarde una pieza, si en la colección o en el archivo, ya que en todo caso defiende que tiene el mismo valor, solo se diferencia por las formas de difundir y dar a conocer, pero a nivel patrimonial, afirma, es lo mismo. Es decir, parece querer difuminar así las fronteras entre archivo y colección, entre documento y obra de arte.

Vemos que en todos los casos existe una cierta resistencia a denominar obra de arte a la materialización de la *performance* que, sin embargo, custodian en las colecciones de sus museos. No se trata, por supuesto, de denunciar un supuesto posicionamiento erróneo de las entrevistadas, sino de destacar la definición implícita de *performance* que manejan (que es la propia del paradigma asentado) y que irremediamente les conduce a un posicionamiento que se ve desmentido por su propia práctica.

Por tanto, podemos concluir de sus testimonios que, aunque asuman que la documentación de la *performance* es algo diferente a la *performance* en sí misma, en la práctica tratan la materialización de la *performance* como obra de arte ya que es lo que adquieren y conservan en las colecciones de arte contemporáneo de sus museos. La realidad desmiente las bases del paradigma asentado.

Durante el transcurso de la tesis hemos analizado en varias ocasiones la obra de Tino Sehgal, que resulta de interés porque el artista prohíbe expresamente generar ningún tipo de registro de sus *performances*. Así, no existe documentación relacionada con estas *performances* o, por lo menos, no oficial. Pero esto, como hemos visto en las respuestas de la entrevistadas, para museos como el Guggenheim, MACBA y Reina Sofía supone un problema. Prueba de ello es que en sus colecciones no poseen ninguna pieza de Sehgal ni nada similar y, como aclaran las responsables, intentar adquirirlas sería muy problemático en la actualidad, por no decir imposible.

Con su prohibición, Sehgal evita el riesgo de desplazar la obra real con una representación secundaria de ella. Es decir, cumple con el paradigma asentado que defiende que la *performance* traiciona su propia naturaleza efímera al ser documentada y que, en cualquier caso, la documentación sería algo diferente de la *performance* en sí misma. Pero, como hemos analizado a lo largo de esta investigación, esta definición se ha visto debilitada por argumentos teóricos y por el estudio de la propia realidad. Además, advertimos que no dejar huella alguna de un evento es prácticamente un imposible ontológico. Resulta muy complicado no dejar rastro alguno, ya que eso supondría en parte olvidar y hacer olvidar y eliminar los residuos espontáneos no autorizados por el artista. Puesto que bien pudiera ser que en el futuro estos acabaran siendo la base para una innovación exitosa apta para entrar en el archivo cultural.

Por consiguiente, podemos afirmar que las consecuencias que el paradigma asentado tiene para la documentación de la *performance*, o más ampliamente para su materialización, han sido contestadas desde la teoría y desmentidas en la práctica. Por lo tanto, si se quiere hacer justicia a la relevancia de la materialización en la historia de la *performance* y en la práctica de los museos, debe repensarse la propia definición de la *performance*.

Hacia una redefinición de la *performance*

Con lo concluido hasta aquí se hace necesario presentar una alternativa al paradigma asentado sobre la definición de *performance*. Para ello, las bases teóricas que se han considerado más adecuadas son las que permitían hacer una mayor justicia a la relevancia de la materialización. Así, en el capítulo 6, se han estudiado las

teorías de Philip Auslander y Boris Groys en torno a la performatividad de la documentación y la innovación cultural, respectivamente.

Con Groys, hemos profundizado en la idea de que la materialización de la *performance* es necesaria para poder ser una innovación cultural, es decir, una obra de arte, y poder entrar así en el archivo cultural que está constituido, entre otras instituciones, por museos de arte contemporáneo. Así, desde el punto de vista de la teoría de Groys sobre la innovación cultural, la materialización es el paso natural de la *performance* para poder entrar en el archivo.

Este planteamiento se ve perfectamente reflejado en el proyecto de arte denominado Cementerio de Arte de Morille (“Cementerio de Arte de Morille,” n.d.). Consiste en un espacio que está destinado al soterramiento de obras de arte, es decir, trata de invertir la lógica del museo: en vez de custodiar obras para mostrarlas, son custodiadas para esconderlas. Para invertir la lógica de una institución de forma tan precisa es necesario detectar su fundamento y esto es lo que ha hecho exactamente este proyecto, tomando la custodia de un objeto como núcleo central de un museo de arte contemporáneo. Es de destacar el soterramiento de un objeto por parte de Esther Ferrer, mediante el cual daba muerte a una de sus *performances* (Jarque, 2009). De este modo, Ferrer adjudicaba a los objetos el legado de la pervivencia de la *performance*; así, en cuanto estos desaparecen, la *performance* lo hace con ellos.

Además, en el capítulo 6 hemos visto que Auslander invertía la relación habitual entre documentación y *performance*, concluyendo que la materialización es necesaria para que la *performance* exista como tal. Es justamente la documentación, afirma Auslander, la que distingue una acción determinada de entre todas las demás y la constituye en *performance* de cara al mundo del arte.

Partiendo de estas conclusiones obtenidas del capítulo 6, a continuación proponemos revisar los tres rasgos propuestos por el paradigma asentado para avanzar una redefinición de la *performance* que tome en serio su materialización: la naturaleza efímera, la acción y la co-presencia con el público.

Como hemos visto, el primer rasgo ha sido que la *performance* se ha visto definida como una acción concreta, efímera por naturaleza. En esta investigación no pretendemos negar que exista una condición efímera de la *performance*, sino evitar que esta determine su existencia como *performance*. La dependencia ontológica en su naturaleza efímera ha provocado que la *performance* se considere algo que

desaparece y permanece irrecuperable. Pero como hemos podido ver durante el desarrollo de la tesis, la *performance* no desaparece. De hecho, lo raro es precisamente que desaparezca: una *performance* sin ningún tipo de huella, como pretender Sehgal, es la excepción y no la regla. Por lo tanto, debemos negarle a la condición efímera la capacidad ontológica de legitimar la *performance* como tal.

El segundo rasgo que la ha definido ha sido su condición de acción. En cuanto a la delimitación de la *performance* como acción, ha de advertirse que sería más preciso hablar de objetos que hacen referencia a una acción. Como hemos visto en el capítulo 6, Auslander argumenta que es propiamente la documentación la que crea la acción: “el acto de documentar un evento como *performance* es lo que lo constituye como tal” (Auslander, 2006, p. 5). En este punto podríamos preguntarnos: si realmente es la materialización la que constituye la *performance*, ¿por qué seguir denominándola *materialización de la performance*? ¿No transmite esta expresión la idea de una dependencia del objeto respecto de una acción previa (que se “materializaría” en él)? Si la relación de dependencia va justo en sentido opuesto: ¿qué sentido tiene hablar de materialización?

De hecho, aunque desmiente por completo la dependencia ontológica de la documentación respecto de la *performance*, Auslander sigue hablando de documentación. Es decir, lo sigue denominado como algo que hace referencia a algo *otro*, y esto, incluso cuando no documenta nada real, como es el caso de Klein. En la definición fenomenológica que plantea, afirma que no importa la relación del evento representado con el evento real, sino la relación entre el evento representado y el público. Lo que no pone en duda es que debe darse la representación de un evento, sea este real o no.

Esto pone de manifiesto que la materialización de la *performance* siempre hace referencia a una acción, es decir, tiene la peculiaridad de presentarse como algo que materializa algo externo, rasgo que no se da por ejemplo, en un cuadro o una escultura. Más aún, la materialización de *performance* refiere siempre a una *performance* como a la verdadera obra de arte. Al hacerlo, la materialización niega ser una obra de arte en sí misma. Sin embargo, esta negación es precisamente lo que franquea las puertas del archivo y la constituye, por lo tanto, en obra de arte de pleno derecho. La materialización de la *performance* es siempre una obra de arte que niega serlo y remite a una supuesta acción que sería la verdadera obra de arte. De ahí que

merezca la pena seguir hablando de *materialización* para señalar a esta tensión constitutiva.

Esta tensión constante la hemos visto perfectamente reflejada en las reflexiones de las entrevistadas, que, aunque tratan la materialización como obra de arte en todos los sentidos, en cambio en ningún momento la definen como obra de arte en sí, sino que consideran que la verdadera obra sigue siendo la acción que fue la *performance*. Recordamos aquí que en los tres museos analizados cuando se trata de una materialización de *performance* la ficha siempre detalla que es documentación de una acción realizada en un momento y lugar determinado. Así, vemos reafirmada la idea que planteábamos en estas líneas: la materialización de la *performance* no se denomina obra de arte en sí misma sino que se caracteriza por referir a otra cosa externa a ella, es decir, a la *performance* que sería la auténtica obra de arte. Esta remisión a algo externo, sin embargo, es lo que da a la materialización el estatus de obra de arte. Esta paradoja es lo que podríamos denominar como naturaleza deíctica de la materialización de la *performance*, que siempre señala fuera de sí misma.

Como se recordará, en el apartado anterior hemos visto que la existencia de la materialización de la *performance* se ha atribuido a una necesidad del mercado, al igual que se hizo con la objetualización del arte conceptual. Pero, lejos de esta suposición, hemos analizado en el capítulo 6 que la constitución de la materialización en obra de arte se define por su propia constitución dentro de la lógica de la cultura. Por eso no necesita invocar al mercado, sino que por el contrario, el tratamiento de las obras de arte en el mercado la garantizan los archivos como pueden ser los museos de arte contemporáneo.

En este sentido, podemos defender que no tiene sentido juzgar la honestidad de la intencionalidad del artista en cuanto al mercado. Hemos visto a lo largo de la investigación que el artista de *performance* se ha caracterizado por posicionarse en contra de la producción de objetos como forma de oposición al mercado. Por eso mismo, la creación de objetos por su parte ha sido denunciada como un interés de vender, algo que se ha entendido deshonesto por parte del artista. Pero esta posición debe entenderse en el mismo sentido que Kandinsky cuando alegaba pintar por una “necesidad interior” o Dalí impulsado por método paranoico crítico. Debe entenderse como una interpretación de su praxis con miras a hacerla entrar en el archivo. Por eso, la obra no debe ser juzgada por su honestidad, por su validez subjetiva, sino por su capacidad de abrir efectivamente las puertas del archivo o no. Así, la única lectura

legítima de estas afirmaciones de los artistas sobre el origen de su obra, es ponerlas en relación a esa economía de la cultura y en relación con lo nuevo. Deben entenderse en un sentido estratégico, funcional, dentro de esa economía. Es decir, que las afirmaciones o intencionalidades le sirvan al artista para construir lo nuevo. Esa es la clave, y no el divagar sobre si en el fondo de la intención de los artistas de *performance* se ocultaban sus ansias de vender la obra.

Además, el formato en el que la *performance* se materializa tampoco ha sido una decisión dictada por las tendencias del mercado, sino que también ha estado sometida a la lógica cultural-económica. Los artistas no habrían optado por un soporte determinado en su materialización si este no hubiese estado integrado ya en el archivo con anterioridad. De esta forma, los artistas de *performance* no solo se han valido del objeto como residuo de sus acciones (el objeto era algo que ya está aceptado dentro de la lógica desde el *ready-made*), sino también de la fotografía (medio que en los años 60 tiene un gran reconocimiento en el circuito del arte) y, más adelante, del vídeo (cuando se acepta como un medio más en el arte contemporáneo). Como hemos visto en capítulos anteriores, los artistas de *performance* desde el principio, a finales de los 50 y principios de los 60, comenzaron a hacer uso de la fotografía como vía de materialización de sus acciones. Esta elección no resulta arbitraria si tenemos en cuenta que la fotografía gozó de una gran visibilidad en los años 50 en el sistema del arte contemporáneo. Ejemplo de ello es la reconocida exposición *The Family of Man* (1955) en el MoMA que luego viajaría durante 8 años a 37 ciudades distintas, como Berlín (1955) o Tokio (1965) (Steichen, 1955). De la misma manera, años después, esto es, en la década de los 70, artistas como Joan Jonas, Laurie Anderson o Martha Rosler hicieron uso de cámaras audiovisuales para registrar sus *performances*. Algo que tampoco fue una decisión aislada ya que coincidió con una época de auge del vídeo dentro del mundo del arte. Así, a finales de los 60 el MoMA contó con un presupuesto de 500.000\$ para adquisiciones de vídeos, dentro de un presupuesto total de 3.310.900\$ para adquisición de obras y mediación, algo totalmente inédito (Manasseh, 2009, p. 182). La presencia del vídeo aumentó tanto en el museo que en 1974 abrieron una sala específicamente para la exposición de vídeo arte (Manasseh, 2009, p. 189). Es decir, la elección de dichas vías de materialización no fue impulsada por una idónea adecuación del medio al propósito del artista, sino que fueron seleccionadas por ser medios que ya estaban incorporados en la lógica cultural-económica del arte contemporáneo.

El tercer rasgo que ha caracterizado a la *performance* según el paradigma asentado ha sido su relación con el público. La co-presencia física del artista y el público se ha entendido clave para su existencia. Pero como hemos visto en el capítulo 6 con la teoría de Auslander, lo relevante no es la presencia del público en la *performance*, ya que en realidad es indiferente si existió o no, sino que lo realmente importante es el encuentro entre la documentación y su público. Lo que Auslander define como una relación fenomenológica.

De este modo vamos un paso más allá de la teoría de Groys, ya que afirmamos que la existencia de la materialización no es suficiente en sí misma, como se seguiría de su posicionamiento, sino que esta requiere de la participación y colaboración de un público propio para crear significado (Buskirk, 2003; Jones, 1998; Schneider, 2001), es decir, demanda una relación fenomenológica entre la materialización y el público (Auslander, 2006). Así, el público de la materialización tiene que reconocer que existe una referencia a la *performance* para poder distinguir la materialización de una *performance* de un vídeo, una fotografía o un *ready-made* al uso.

En definitiva, afirmamos que el hecho de que la materialización de la *performance* se aleje de autodenominarse obra de arte y señale siempre a una creación externa (real o ficticia) como la verdadera obra de arte ha sido la estrategia innovadora de la que se han servido determinados artistas para entrar en el archivo. Esta tensión, presente en todos los residuos relacionados con la *performance*, ha significado una innovación cultural exitosa y los constituye, así, en obra de arte.

Si afrontamos ahora de nuevo el debate sobre la documentación de la *performance* tal y como se ha analizado previamente (¿es la documentación válida para representar a la *performance*?), desde este nuevo punto de vista, sería pertinente trasladar el foco de la cuestión para vislumbrar que lo que se dilucida no es realmente la que se ha venido planteando. Desde una perspectiva histórica y con base en la argumentación sobre lo nuevo y la capacidad performativa de la documentación, podemos afirmar que la *performance* ha sido la vía elegida por ciertos artistas para producir objetos que entren en el archivo o memoria cultural. Con lo cual nos veríamos en situación de poder invertir la pregunta para plantear la siguiente cuestión: ¿en qué medida la *performance* sirve estratégicamente para la producción de objetos nuevos que puedan entrar en el archivo? Es decir, la cuestión relevante es la del valor de esta vía como una nueva posición a través la cual los artistas de *performance* han sabido crear una relación inédita entre el concepto de arte y su formalización mediante la

materialización de documentos y objetos residuales. Esta comprensión de la *performance* no le resta valor; al contrario, la distingue como una estrategia exitosa y capaz de movilizar una lógica anteriormente impensable en la tradición de las prácticas artísticas.

Limitaciones

Desde el comienzo de la investigación, nos hemos encontrado en la situación de tener que ir tomando decisiones para delimitar el alcance de la misma y que pudiera realizarse en un periodo de tiempo razonable. Esto ha supuesto una acotación del trabajo de la que hemos sido conscientes durante el transcurso de la tesis.

Así, en primer lugar, hemos concretado el foco en la disciplina de la *performance* exclusivamente, dejando de lado otras prácticas artísticas contemporáneas que pudieran haber resultado de interés para analizar junto con el caso de la *performance*, por su cercanía a las vías de materialización estudiadas. Es el caso de la instalación, la escultura o el vídeo-arte.

En segundo lugar, durante el desarrollo de los capítulos sobre la historia de la *performance* nos hemos visto en situación de no poder incluir todos los artistas ni todas las obras interesantes encontradas para no dispersar en exceso el hilo del desarrollo histórico de la *performance*. En concreto, apenas se ha podido incluir artistas de nuestro entorno más cercano, porque la historiografía más aceptada no les asigna un lugar relevante en el desarrollo del medio.

En tercer lugar, dentro de los estudios de *performance* nos hemos centrado en el análisis de su materialización, lo que ha supuesto alejarnos de aspectos tan relevantes propios de la *performance* como el cuerpo que también han sido ampliamente estudiados y en torno a los cuales se encuentra una copiosa bibliografía.

Por último, en relación a las entrevistas en profundidad, nos hemos limitado a museos nacionales de arte contemporáneo eliminando la posibilidad de realizar entrevistas en el extranjero, lo que hubiese permitido tener una panorámica más amplia.

Líneas de futuro

Tras haber cumplido con los objetivos propuestos al comienzo de la tesis, son diversas las cuestiones que emanan y que pueden conducir a líneas de trabajo posteriores.

La presente investigación se ha centrado en la presencia de la *performance* en las colecciones de los museos de arte contemporáneo, puesto que, como se ha visto, este resulta ser el canal más relevante para asegurar a cualquier propuesta artística un lugar en la historia del arte. De ahí que se hayan explorado específicamente las vías de materialización a través de las cuales la *performance* ha alcanzado la permanencia necesaria para ser tratada como una pieza, catalogable, de colección. Sin embargo, la presencia de la *performance* en el mundo del arte va más allá de su inclusión en las colecciones. A menudo, museos que no cuentan con ninguna pieza de *performance* entre sus fondos sí la incluyen, en cambio, en su programación pública. Sería ingenuo suponer que en esta vertiente de la programación la *performance* es un puro evento efímero y sin huella. Al contrario, la circulación y exhibición de *performance* al margen de las colecciones cuenta con su propio repertorio de vías de materialización, como podría ser el *re-enactment* o incluso la retransmisión en *streaming*. La exploración de estas vías, atravesadas por sus propias peculiaridades y tensiones, constituye la primera de las líneas de futuro de este trabajo.

Por otro lado, a lo largo de la tesis hemos propuesto una nueva aproximación a la definición de la *performance*, teniendo en cuenta la relevancia de su materialización desde un punto de vista histórico y teórico. Si el paradigma asentado presupone siempre la co-presencia de público y *performer*, así como una especial interacción entre ambos, aquí se ha afirmado la importancia del encuentro del público, no con la acción misma, sino con su materialización. Sólo a través de esta relación fenomenológica con la materialización toma conciencia el público de que cierto evento ha sido documentado en cuanto *performance*. Pues bien, esta función específica del público y los nuevos roles que le están aparejados, en el contexto de una redefinición general de la posición del espectador, plantea un conjunto de problemas que constituye la segunda de las líneas de futuro de la tesis.

CONCLUSIONS

This last chapter presents the conclusions of the thesis. It discusses its main contributions, the limitations found throughout the research process, and suggestions as to future lines of research.

Main contributions

The specific objectives set out in the introduction have been shown to have been fulfilled throughout the thesis. Chapters 1 and 2 contained a history of performance art, based on the influences that caused it to be defined as an artistic language, and an analysis of how it emerged in the late 1950s, followed by a study of its later development linked to different artistic movements. Therefore, the first specific objective has been met. The second specific objective was to study the theoretical debate about performance and its permanence over time. This was dealt with in Chapter 3, which reviewed the most relevant approaches to a definition of performance, relying on the value of its permanence over time. In order to satisfy the third specific objective, a systematic overview of the ways in which performance art has been realised throughout its history was provided. And, finally, three in-depth interviews with collection managers were conducted to discover the peculiarities of managing performance in contemporary art museums. Therefore, the fourth specific objective has also been met. Chapter 6 identified the most appropriate theoretical foundations to rethink performance art based on how it is realised.

At the end of each chapter, there is a summary of the main results obtained throughout the research process. In this section the different contributions will be gathered together to show the need to rethink the definition of performance based on how it is realised. This section has been divided into three thematic blocks for the sake of organisation: firstly, performance as an ephemeral art form; secondly, contradictions within the established paradigm; and thirdly, towards a redefinition of performance.

Performance as an ephemeral art form

Chapters 1 and 2 described how, throughout its history, performance has been defined as an action that takes place within a certain time and space. Action began to have a presence in art in the work of artists such as Jackson Pollock, Lucio Fontana, Shozo Shimamoto and John Cage. While their intentions differed greatly, these artists

shared the introduction of action into the creative process, thus breaking with the inherited artistic tradition. In addition, as seen with Pollock in Chapter 1, for the first time the photographs of artists creating their work acquired the same value as the actual work produced by the artist. These artists were pioneers in strengthening their relationship with the media so they could disseminate their work. This new context caused action to become the ultimate goal of artistic creation, and became a language of its own. What has been described in this thesis as the established paradigm regarding the understanding of performance has always defined action as the main feature and the very foundation of performance.

The first performance recognised as such was carried out by the artist Allan Kaprow with some collaborators in an art gallery, in front of an audience whose active participation was demanded. Action has also been the origin of all artistic movements and practices that emerged later, such as New realism, *Arte povera*, Fluxus, Viennese actionism and feminist narrative performance. Therefore, the established definition of performance defines it as a live art action (Goldberg, 1996; Schechner, 2006; Williamson, 2003).

This feature has been entirely linked to the conception of performance as an ephemeral art form. Its ephemeral nature has also characterised the established definition of performance. In other words, in defining itself as an action that happens within a certain place and time, it is doomed to disappear as it is being created (Schechner, 2002; Stiles, 2012). As bluntly phrased by Phelan (1993): the only life for performance is in the present. This temporary nature has been the basis for the ontological status of performance art since its beginning in the 1960s.

As has been seen throughout history, another of the features that defined performance within the established paradigm has been the physical co-presence of actors and spectators (Fischer-Lichte, 2008). It was claimed to have a more complex relationship with the audience than that of the traditional arts from the outset, since very early on performance was aimed at reducing the element of alienation and distance between the performer and the viewer. This is why it demanded the interaction of the public. Some examples of this were the performance of Yoko Ono in which the artist invited the public to cut her clothes off, and that of Adrian Piper, which caused immediate rejection by the public. The artist Piero Manzoni took the participation of the public to the extreme, turning viewers into works of art, by the simple act of signing their bodies. Thus, performance was defined as the art form in which the body itself is

the producer of objects in a given place and time before an audience (Stiles, 2012). A made object is a projection of the human body (Scarry, 1985). Concerning the presence, development and interaction of the human body, the dance by Yvonne Rainer and Simone Forti had a great influence in the 1960s. In general, it can be said that performances have been known for being works with particular qualities that open up the possibility for experiencing changes in their course, that is, transforming all those who participate in them (Fischer-Lichte, 2004). In this way, the presence of the public has been regarded to be so important that performance has been defined as such when it is produced for someone, for an audience that recognises and validates it as performance (Carlson, 1996).

As has been seen throughout the first three chapters, there is a broad consensus in the art world that considered performance to be defined by the traits described above, because the new medium sought to avoid the subordination of art to the market that had been in place until then. By means of de-objectification, artists tried to undermine the processes of museification and collectionism that, according to them, threatened creative purity, condensing it into mere products with market value. Artists aspired to not produce objects, but to act against the art market system. This trend was part of a more general context that advocated ideas as opposed to material production. The rejection of the object that characterised performance art was not something isolated, but was contextualised by a broader movement in which the tendency was to defy the domination of the art market, increasing the production of temporary and ephemeral works, as was the case with conceptual art. The art object came to be considered as yet another superfluous product in the market (Goldberg, 1996, p.152). This led them to give priority to ideas and the production processes, and to look for new exhibition formats removed from the institutional powers.

This idea of performance art as opposed to the art market has also been reflected in the theory discussed in Chapter 3, specifically in the thinking of Peggy Phelan. She argued that in a culture that is totally commodified and subjected to the media, performance art is the last fortress from which to resist the market and the media, and with them, the dominant culture. Thus, according to Phelan, performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital (Phelan 1993: 148). It resists the circulation of the dominant economy.

As discussed in Chapter 3, the definition of performance based on an action that has been reconstructed to this point results in the idea that performance art cannot

be documented. Many theorists have claimed that it is impossible to document performance because this would betray its own ontological nature: '... in performance the originals disappear as quickly as they are created. No annotation, no reconstruction, no movie or video recording can keep them' (Schechner in Schneider, 2010). Its quality as an act in the present has limited the ability to record it, and any attempt to capture it is doomed to failure, as Phelan stated: 'Performance cannot be saved, recorded, documented... once it does so, it becomes something other than performance' (Phelan 1993, p.146).

To sum up, it can be stated that the established paradigm of understanding performance has defined it as an action that takes place within a certain time and place, which is ephemeral by nature (since it disappears as it is being created), and occurs in the co-presence of the public. From this perspective, it is understood that performance arose to prevent art from being subordinated to the market. This definition also points to the impossibility of documenting performance art, since it would be contrary to its very *raison d'être*.

Contradictions within the established paradigm

So far performance has been defined according to a broad consensus that already exists in history and art theory. However, as will be discussed below, this definition has been contested by various theorists as regards the value of its documentation. Likewise, it will be seen that that the position on documentation held in the established paradigm has been disproved in practice.

The second half of Chapter 3 showed that there is a very broad theoretical debate as regards documenting performance art. Several theorists have argued that thanks to documentation, one can talk about performances (Fischer-Lichte, 2004). From this point of view, documents behave as a testimony, articulating an event as something that has already happened (Schneider, 2005). Similarly, certain academics have recognised that objects resulting from a performance can be retained as remnants, since they contain traces of the history of action, and can be exhibited in a museum (Stiles, 2012). Thus, through the arguments discussed in Chapter 3, the idea that performance, in a strictly ontological sense, is not reproducible was rebutted (Phelan, 1993). Even more so taking into account that at present all live events are mediated, to the extent that, as stated by Auslander, what is live is an effect of

mediation, precisely because it is recording technologies that have made it possible to think of performance as being live (Auslander, 1999).

As was mentioned at the beginning of this section, the position of the established paradigm on performance art documentation has been rebutted in practice on two fronts: on the one hand, in the sense that the very history of performance art is not consistent with constant disappearance; and, on the other hand, regarding how performance art is treated in contemporary art museums.

Chapter 4 showed that the history of performance art can be interpreted based on how it is physically recorded. To this end, a systematic overview was provided of the different forms in which performance has been materially recorded since its inception. A differentiation has been made between objects and documentation. In turn, the category of objects has been divided into two: objects created during the action of the performance and the use of already existing objects. The category of documentation included instructions and recordings. In addition, in the latter case a distinction has been made between standard recordings and recordings as a single witness.

It must be remembered that this thesis has proposed a broader classification of materialisation than what is usually done, since it is usually considered solely as a trace of the action in the recording that is created at the same time as the performance is being carried out. This is often referred to as performance documentation. But I consider that this category of 'documentation' corresponds only to one of the means of materialisation (specifically, to the category of recording) and not in general to all possible material traces that the performance may leave. In this way, the performance's chances of permanence are expanded, doing justice to the diversity identified throughout the history of performance art. Therefore, it is clearly important that the non-ephemeral traces of a performance should be labelled with a broader term than just 'documentation', such as 'materialisations'.

So far, I have shown how materialisation has been present in the history of performance art from the beginning. It will also be seen below how this materialisation has been key to how performance art is treated in contemporary art museums.

As explained in Chapter 2, the concept of the supremacy of ideas over materialisation was soon replaced by that of being an object producer. The art practices that advocated this line of thought ended up replicating the behaviour of other art object manifestations in the art market, but incorporating a process-oriented

approach. In the same way that conceptual art was not separated from material production, performance art could not (nor did it want to) avoid leaving a physical trace, as was shown in the systematic overview of the ways in which it was materialised provided in Chapter 4.

Moreover, as was seen at the end of Chapter 2, performance art was eventually *museified* in the 1990s, completely adapting to the rules of the museum. In this way, performance art adapted to forms that were not exactly those of the established paradigm. It lost the essence of being an ephemeral action performed in a certain place at a specific time, and adapted to the opening times of the institution, so it was repeated again and again. In addition, this adaptation meant hiring professionals to carry out the performances which, until then, had been carried out by the artists themselves or by close collaborators. This performance adaptation, based on subcontracting and repeatability, was fundamental to the performance economy, since it allowed the piece to be bought. That is, performances could be acquired by museums (any institution or privately) in the same way as the formalisation of any other artistic discipline, be it a painting, video or installation. With this in mind, it is difficult to continue interpreting performance as a fortress from which to resist the art market.

In order to explore in detail how performance art is treated in museums, interviews were conducted with collection managers of three iconic national museums of contemporary art.

The approach taken to this point has been that the performance is the work of art itself, while the ways of materialising it are mere residues that make it possible to recognise the performance as such. However, as was shown in Chapter 5, this reasoning has been refuted by the interviewees' responses on how museum collections behave when acquiring a performance.

During the interviews, it became apparent that the collections of the Guggenheim Museum and the MACBA do not have performances as such, and that the presence of the performance is represented by the medium in which it survives. Several examples were provided, such as the video of the performance *Irrintzi* by Itziar Okariz (Guggenheim) and also the photographs of the actions by Vito Acconci (MACBA). Similarly, in the interviews it emerged that the Reina Sofía Museum had mainly acquired the material recording of performances, but also some live performances.

It can therefore be stated that, on the one hand, the interviewees assumed that a performance is different from its documentation: a performance is a temporary, ephemeral event, whereas the document is a mere later testimony. This position is consistent with the established paradigm discussed in Chapter 3: a performance is a work of art and the document, its complement. On the other hand, however, the way in which performance art is present in museum collections is through its materialisation. That is, museums acquire material recordings of performances and treat them as a works of art.

This idea is shown in Perelló's comments on the presence of the material recording of performances in the MACBA collection. As has been said, no live performances are included in their collection, but what they have is their material recordings. Yet Perello clarified that, strictly speaking, a performance's documentation should be filed in the museum's documentation centre. In practice this is not the case because otherwise performance art would have no presence in the collection. But beyond this compelling reason a certain discomfort could be detected about having to consider the documentation as the work of art itself.

In the same way, when Joos detailed the performance-related pieces in the Guggenheim collection (it must be remembered that they do not have live performances), she avoided calling them 'documentation' as such, and always defined them as 'works with a creative process or works that have some performance elements in their background or their creative process'. Thus, she refused to consider the documentation of a performance as a work of art.

In the case of the Reina Sofía Museum, Hinojosa made more general comments in this regard. She stated that it is not relevant where a piece is stored, whether in the collection or in the archives, since in her view it has the same value. The only difference lies in the ways in which it is disseminated and publicised. But in terms of the museum's assets, she argued that there is no difference. She seemed to be willing to blur the boundaries between archive and collection, between document and work of art.

It can be seen that in all cases there was a certain resistance to call the material recording of a performance a work of art, despite the fact that it kept in museum collections. Of course, I do not intend to denounce an alleged mistaken position defended by the interviewees, but rather to highlight the implied definition of

performance they hold (characteristic of the established paradigm), which inevitably leads them to take a position that is denied by their own practice.

It can be concluded from their statements that, although they assume that the documentation of a performance is something different from the performance itself, in practice it the material recording of a performance is treated as a work of art, since it is what they acquire and keep in the contemporary art collections of their museums. Reality belies the foundations of the established paradigm.

During the course of this thesis I have analysed the work of Tino Sehgal on several occasions. It is of interest because the artist expressly forbids that his performances be recorded in any way. Thus, there is no documentation related to these performances or, at least, not officially. But this, as has been seen in the interviewees' answers, for museums such as the Guggenheim, MACBA and Reina Sofía, this is a problem. This is evidenced by the fact that in their collections do not have any pieces by Sehgal or anything similar and, as those responsible clarified, trying to acquire them would be very problematic today, if not impossible.

With its prohibition, Sehgal avoids the risk of displacing the actual work with a secondary representation of it. In other words, he fulfils the established paradigm that claims that the ephemeral nature of a performance is betrayed when it is documented and, in any case, the documentation would be something different from the performance itself. Nevertheless, as has been discussed throughout this research, this definition has been weakened by theoretical arguments and by the study of what actually happens. In addition, leaving no trace of an event is practically an ontological impossibility. It is very difficult not to leave any trace, since that would mean in part forgetting, and making others forget, and eliminating the spontaneous remnants not authorised by the artist. In the future, these could well end up being the basis for a successful innovation suitable for entering the cultural archive.

Consequently, it can be stated that the consequences that the established paradigm has for the documentation of performance, or more broadly, for its material recording, have been contested by theory and disproved in practice. In order to do justice to the relevance of materialisations in the history of performance art and in the practice of museums, the very definition of performance need to be rethought.

Towards a redefinition of performance

Following on from the above conclusions, it is necessary to present an alternative definition of performance to that advocated within the established paradigm. The most suitable theoretical foundations for this have been found to be those that do better justice to the relevance of materialisation. Chapter 6 contained a study of the theories of Philip Auslander and Boris Groys on the performativity of the work of art and cultural innovation, respectively.

Using Groys' research made it possible to discuss further the idea that the materialisation of the performance is necessary for it to be a cultural innovation, that is, a work of art, and to be able to enter into the cultural archive that is made up of museums of contemporary art, among other institutions. Thus, Groys' theory on cultural innovation shows that materialisation is the natural step for the performance to be able to be part of the archive.

This approach is perfectly reflected in the art project called *Cementerio de Arte de Morille* ('Cementerio de Arte de Morille', n.d.). It consists in a burial space for works of art, that is, it tries to reverse the museum's logic: instead of providing safe custody of the works to display them, they are safeguarded to conceal them. To reverse the logic of an institution in such an accurate manner, their basis needs to be identified. This is precisely what this project has done, taking custody of an object as a central core of a contemporary art museum. A particularly remarkable aspect of this was the burial of an object by Esther Ferrer, whereby she killed one of her performances (Jarque, 2009). In this way, Ferrer assigned the legacy of survival of the performance to the objects; as soon as those objects disappeared, so did the performance.

In Chapter 6 it was also explained that Auslander reversed the usual relationship between documentation and performance, concluding that materialisation is necessary for the performance to exist as such. In Auslander's view, it is precisely the documentation that distinguishes a particular action from all the others and makes it a performance in the face of the art world.

Based on the conclusions from Chapter 6, what follows is a review of the three features proposed by the established paradigm to put forward a redefinition of performance that takes its materialisation seriously: its ephemeral nature, the action and the co-presence with the public.

As has been seen, the first feature was that a performance has been defined as a concrete action that is ephemeral in nature. In this study I have not attempted to deny that there is an ephemeral element in performance, but to prevent this from being a determinant factor in its very existence as a performance. The ontological dependence on its ephemeral nature has caused performance to be considered as something that disappears and remains unrecoverable. But as has been seen throughout this thesis, the performance does not disappear. It is in fact unusual that it might disappear: a performance that leaves no trace, as Sehgal intends, is the exception and not the rule. Therefore, this ephemeral status does not have the ontological ability to legitimise a performance as such.

The second feature that has defined performance has been its status as an action. As for the delimitation of performance as action, it would be more accurate to speak of objects that refer to an action. As was seen in Chapter 6, Auslander argued that it is documentation itself that creates the action: 'the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such' (Auslander, 2006, p.5). A pertinent question at this point could be: if it is really the materialisation that constitutes the performance, why continue to call it *performance materialisation*? Does this expression not convey the idea of a dependence of the object on a previous action (which would 'materialise' in it)? If the relationship of dependence goes in the opposite direction: what is the point of talking about materialisation?

In fact, although Auslander completely disproved the ontological dependence of performance on documentation, he still talked about documentation. He still spoke about it as something that refers to something else, even when it does not document anything real, as is the case of Klein. In the phenomenological definition that he proposed, he affirmed that the relationship between the represented event and the real event does not matter, but what matters is the relationship between the represented event and the public. What he has not questioned is that there must be a representation of an event, be it real or not.

This shows that the materialisation of a performance always refers to an action, that is, it has the peculiarity of presenting itself as something that materialises something external, a trait that is not found, for example, in a painting or a sculpture. Moreover, the materialisation of a performance always refers to a performance as the true work of art. In doing so, such materialisation denies any claim to being a work of art in itself. However, this denied material record is precisely what enters the doors of

the archive and constitutes, therefore, a full work of art. The materialisation of the performance is always a work of art that denies being one, and refers to an action that the true work of art would supposedly be. Hence it is worth talking about *materialisation* to point to this constitutive tension.

This constant tension was perfectly reflected in the reflections of the interviewees, who treated the materialisation as a work of art in all respects, but never defined it as a work of art in itself, but considered that the true work is still the action that the performance was. In the three museums analysed, when it comes to a performance materialisation the caption always states that it is a documentation of an action performed at a certain time and place. The idea that put forward in this thesis is thus reaffirmed: the materialisation of the performance is not referred to as a work of art in itself, but is characterised by referring to something external to it, that is, to the performance that would be the true work of art. This reference to the external, however, is what gives materialisation the status of a work of art. This paradox could be called the deictic nature of the materialisation of a performance, which always refers to something different from itself.

In the previous section, it was seen that the existence of the materialisation of performance art has been attributed to a market need, just as it was done with the objectualisation of conceptual art. But, far removed from this assumption, I analysed in Chapter 6 that the constitution of the materialisation into a work of art is defined by its very constitution within the logic of culture. That is why there is no need to invoke the market, but rather, the treatment of works of art in the market is guaranteed by archives, such as contemporary art museums.

It can be argued that it does not make sense to judge the honesty of the artist's intentionality in terms of the market. It has been shown throughout this study that performance artists have been characterised by positioning themselves against the production of objects as a form of opposition to the market. For that very reason, it has been argued that their creation of objects reveals their interest in selling, and this has been understood as being dishonest on the part of the artist. However, this position must be understood in the same sense as Kandinsky did, when he claimed that he painted because he felt an 'inner need' to do so, or as Dalí did, driven by a critical paranoid method. It must be regarded as an interpretation of the artist's praxis with a view to have their work enter the archive. Therefore, the work should not be judged by its honesty, by its subjective validity, but by its ability to effectively open the doors of

the archive or not. The only legitimate reading of these affirmations by the artists on the origin of their work is to link them to that economy of culture, and to that which is new. They must be understood in a strategic, functional sense within that economy. That is, the affirmations or intentions should serve the artist to build something new. That is the key issue, rather than digressing about whether performance artists have a desire to sell their work and this underlies their intention when producing such work.

In addition, the format in which a performance is materialised is not a decision dictated by market trends, but is subject to a cultural-economic logic. Artists would not have chosen a specific medium in their materialisation if such medium had not already been integrated into the archive beforehand. In this way, performance artists have not only used objects as residues of their actions (the object was already accepted within the ready-made logic), but also photography (a medium that in the 1960s had great recognition in the art circuit) and later, video (when it was accepted as just another medium in contemporary art). As was seen in previous chapters, performance artists from the beginning, in the late 1950s and early 1960s, began to make use of photography as a way of materialising their actions. This choice was not arbitrary if the fact that photography enjoyed great visibility in the 1950s in the contemporary art system is taken into account. One example of this is the well-known exhibition *The Family of Man* (1955) in the MoMA, which would later travel for eight years to 37 different cities, including Berlin (1955) and Tokyo (1965) (Steichen, 1955). In the same way, in the 1970s, artists such as Joan Jonas, Laurie Anderson and Martha Rosler resorted to audio-visual cameras to record their performances. This was not an isolated decision either, as it coincided with a video boom in the art world. In the late 1960s, MoMA had a budget of US\$500,000 for video acquisitions, within a total budget of US\$3,310,900 for the acquisition of works and mediation, which was totally unheard of (Manasseh 2009: 182). The presence of video in museums increased so much that in 1974 they opened a room specifically for exhibiting video art (Manasseh, 2009, p.189). Hence, the choice of these ways of materialising performances was not driven by an optimal adaptation of the medium to the artist's purpose; instead, they were selected because they were already incorporated in the cultural-economic logic of contemporary art.

The third feature that has characterised performance according to the established paradigm has been its relationship to the public. The physical co-presence of the artist and the public has been understood as being key to its existence. But as

was seen in Chapter 6 with Auslander's theory, what is relevant is not the presence of the public in the performance, since this is, in fact, indifferent. What really matters is the encounter between the documentation and its public; Auslander defines this as a phenomenological relationship.

This goes a step beyond Groys' theory, since the existence of the materialisation is not sufficient in itself, but it requires the participation and collaboration of a public to create meaning (Buskirk, 2003; Jones, 1998; Schneider, 2001), which demands a phenomenological relationship between the material recording and the public (Auslander, 2006). The audience of the material recording has to recognise that there is a reference to a performance in order to distinguish the materialisation of a performance in a video, a photograph or a ready-made.

Ultimately, the fact that the materialisation of a performance has moved away from calling itself a work of art, always pointing to an external creation (real or fictional) that is the true work of art, has been an innovative strategy that has enabled certain artists to enter the archive. This tension, present in all of the remnants related to performance art, has meant a successful cultural innovation and constitutes them as work of art.

Resuming the previous approach to the debate on performance documentation (Is documentation valid to represent a performance?) but taking this new point of view, it would be appropriate to shift the focus of the question to see that what is being discerned is not really what has been proposed to this point. From a historical perspective, and based on the argument about the new and performative capacity of documentation, it can be stated that performance art has been the way selected by certain artists to produce objects that enter the archive or cultural memory. From here it is possible to turn the original question around and question: to what extent is performance used strategically for the production of new objects that can enter the archive? The relevant question is the value of this means as a new position through which performance artists have been able to create an unprecedented relationship between the concept of art and its formalisation through the materialisation of documents and residual objects. This understanding of performance art does not detract from it; on the contrary, it distinguishes it as a successful strategy capable of mobilising a previously unthinkable logic in the tradition of art practices.

Limitations

Since the beginning of this study, I have been compelled to make decisions to delimit the scope of the investigation to ensure it could be carried out in a reasonable period of time. This has meant deliberately limiting the study during the course of the thesis.

Firstly, I have focused on the discipline of performance exclusively, leaving aside other contemporary art practices that might have been of interest to analyse together with the case of performance, because of their proximity to the means of materialisation studied. This would be the case for installation, sculpture or video art.

Secondly, during the work on the chapters on the history of performance art, I have been unable to include all the artists and all the interesting works found, so as not to break the thread of the historical development of performance art. Specifically, I have hardly been able to include artists from our immediate environment, because the most generally accepted historiography does not assign them an important place in the development of this medium.

Thirdly, within performance studies I have focused on the analysis of its materialisation, which has involved moving away from aspects that are relevant to performance such as the body, which have also been widely studied and a vast literature already exists.

Finally, in relation to the in-depth interviews, I have limited myself to national museums of contemporary art, eliminating the possibility of conducting interviews abroad, which would have given a broader spectrum of views.

Future lines of research

Having fulfilled the objectives proposed at the beginning of the thesis, various issues arise that could lead to further lines of work.

This study has focused on the presence of performance in the collections of contemporary art museums since, as has been seen, this is the most suitable avenue for ensuring that artistic output has a place in the history of art. For this reason, I have specifically explored the means of materialisation through which performance art has

become permanent and be treated as a piece capable of being included in a collection catalogue. However, the presence of performance in the art world goes beyond its inclusion in collections. Museums that do not have any performance pieces among their archives often include performances in their public programmes instead. It would be naive to assume that this programming of performances produces a pure ephemeral, traceless event. On the contrary, the circulation and exhibition of performances outside the collections has its own materialisation repertoire, such as re-enactment or even streaming broadcast. The exploration of these avenues, beset with their own peculiarities and tensions, constitutes the first of the future lines of research based on this investigation.

Throughout the thesis, I have proposed a new approach to the definition of performance, taking into account the relevance of its materialisation from a historical and theoretical point of view. If the established paradigm always presupposes the co-presence of public and performer, as well as a special interaction between both, the importance of the encounter with the audience, not with the action itself, but with its materialisation, has been emphasised here. It is only through this phenomenological relationship with materialisation that the public can become aware that a certain event has been documented as a performance. Yet, this specific function of the public and the new roles that ensue pose a series of problems in the context of a general redefinition of the viewer's position, which constitutes the second of future line of research resulting from this thesis.

REFERENCIAS

Bibliografía

- Acconci, V. (1972). No Title. *Avalanche* 6, 100.
- Adorno, T. (1977). *Gesammelte Schriften*. Fránfort del Meno: Suhrkamp Verlag.
- Agúndez García, J. A. (2002). Vostell, happening y Fluxus. In *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Albarrán, J., & Estella, I. (2015). Introducción. Llámalo performance: historia, disciplina y recepción. In J. Albarrán & I. Estella (Eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria.
- Aliaga, J. V. (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Amigo, M. L. (2014). *Ocio estético valioso*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Aparicio, C. F. (n.d.). Colección Reina Sofía. Retrieved June 8, 2015, from <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-box-standing-sin-titulo-caja-estar-pie>
- Arnaldo, J. (2000). *Yves Klein*. Hondarribia: Editorial NEREA. Retrieved from <https://books.google.com/books?id=CeYSGg551vgC&pgis=1>
- Arnold, D., & Corbett, D. P. (Eds.). (2013). *A Companion to British Art 1600 to the Present*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Auslander, P. (1997). Vito Acconci and the Politics of the Body in Postmodern Performance. In *From Acting to Performance*. London: Routledge.
- Auslander, P. (1999a). *Liveness*. New York: Routledge.
- Auslander, P. (1999b). *Liveness - Performance in a Mediatized Culture*. London and New York: Routledge.
- Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 84, 1–10.
- Auslander, P. (2008). Live and technologically mediated performance. In T. C. Davis (Ed.), *The Cambridge Companion to Performance Studies* (pp. 107–119). Cambridge: Cambridge University Press.
- Austin, J. L. (2003). Lecture I in How to Do Things with Words. In P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. I). London and New York: Routledge.
- Aznar Almazán, S. (2000). *El arte de acción*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea.
- Báez y Pérez de Tudela, J. (2007). *Investigación cualitativa*. Madrid: Esic editorial.
- Baker, C. (1997). *The Missing Body. Performance in the Absence of the Artist*. University of Lethbridge.
- Bankowsky, J. (2005). Tent Community. *Artforum*, October.

- Barber, B. (1979). Indexing: Conditionalism and Its Heretical Equivalents. In A. A. Broson & P. Gale (Eds.), *Performance by Artists*. Toronto: Art Metropole.
- Barboni, L. (2011). *Atsuko Tanaka: The Art of Connecting*. (J. W. and M. Kato, Ed.) (Birmingham). Paperback.
- Barnes, S. (1994). *Writing Dacing in the Age of Postmodernism*. Hanover: University Press of New England.
- Barney, M. (2010). Drawing Restraint (interview). San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- Bauman, R. (2004). *A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Malden: Blackwell Publishing.
- Biesenbach, K. (2008). Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović. In *Marina Abramović* (pp. 7–30). New York: Phaidon Press Ltd.
- Birkhofer, D. (2013). *On and Off the Street: Photograph and Performance in Mexico 1974-84*. New York University.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso.
- Blocker, J. (1999). *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity and Exile*. Durham: Duke University Press.
- Blocker, J. (2004). *What the Body Cost: Desire, History, and Performance*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Borggreen, G., & Gade, R. (2013). Introduction: The Archive in Performace Studies. In G. Borggreen & R. Gade (Eds.), *Performing Archives/ Archives of Performance*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Bormann, H.-F., & Brandstetter, G. (1999). An der Schwelle. Performance als Forschungslabor. In H. Seitz (Ed.), *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*. Bonn: Klartext Verlag.
- Bowles, J. P. (2011). *Adrian Piper. Race, gender and embodiment*. North Carolina: Duke University Press.
- Bremser, M., & Sanders, L. (Eds.). (2011). *Fifty Contemporary Choreographers*. New York: Routledge.
- Brentano, R. (1994). Outside the Frame: Performance, Art and Life. In *Outside the Frame. Performance and the Object* (p. 277). Ohio: Cleveland Center for Contemporary Art.
- Brett, G. (2012). Estrategias vitales: visión de conjunto y selección. In P. Schimmer (Ed.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979, vol. 2* (p. 315). Ciudad de México: Alias.
- Brouwn, S. (1982). *Stanley Brouwn. La Biennale di Venezia*. Amsterdam: Visual Arts Office for Abroad.
- Brown, L. B. (2005). Phonography. In D. Goldblatt & L. B. Brown (Eds.), *Aesthetics: A*

- reader in Philosophy of Arts*. Upper Saddle River NJ: Pearson-Prentice Hall.
- Bryan-Wilson, J. (Ed.). (2013). *Robert Morris*. Cambridge: MIT Press.
- Buchloh, B. H. D. (2004). *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Budd, A., & Jonas, J. (2013). Artists at Work: Joan Jonas. Retrieved November 11, 2016, from <https://www.afterall.org/online/artists-at-work-joan-jonas#.WCWVnlfIOUs>
- Burden, C. (1971). Shoot. Retrieved December 19, 2016, from <http://www.flashartonline.com/2015/05/chris-burden-i-think-museum-function-the-way-churches-function-to-religion-its-the-place-where-you-go-to-do-it/>
- Burden, C. (1995). *Chris Burden*. Paris: Blocnotes Éditions.
- Burt, R. (2006). *Judson Dance Theater. Performative traces*. London and New York: Routledge.
- Buskirk, M. (2003). *The Contigent Object of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press.
- Butt, G. (2002). Happenings in History, or, The Epistemology of the Memoir. *Oxford Art Journal*, 24(2), 113–126.
- Camfield, W. A. (1989). *Marcel Duchamp*. Houston: Houston Fine Art Press.
- Campos, P. (2016, January 5). Los grandes museos, menos el Thyssen, cierran el año con récords de visitantes. *El Confidencial*. Retrieved from http://www.elconfidencial.com/cultura/2016-01-05/museos-2015-visitantes-prado-reina-sofia-guggenheim-thyssen_1130513/
- Carlson, M. (1996). *Performance. A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.
- Celant, G. (1989). The Organic Flow of Arts. In *Mario Merz*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Cementerio de Arte de Morille. (n.d.). Retrieved January 25, 2017, from <http://www.morille.es/opciones.asp?id=40&cat=Cementerio de arte&tit=Presentaci%F3n>
- Centre Pompidou. (n.d.). Shozo Shimamoto. Retrieved June 15, 2015, from https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-628bb2943a225f84c2f28dc97c86142¶m.idSource=FR_O-678ecb465c1c313848f8f4ae44976b
- Childs, P., & Storry, M. (Eds.). (1999). *Encyclopedia of Contemporary British Culture*. London: Routledge.
- Claes Oldenburg. (1995a). Residual Objects (1962). In *Claes Oldenburg: An Anthologie*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Claes Oldenburg. (1995b). The Store Described & Budget for the Store (1960). In *Claes Oldenburg: An Anthologie*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.

- Clarke, P., & Warren, J. (2009). Ephemera: Between Archival Objects and Events. *Journal of the Society Archivists*, 30(1), 45–66.
- Clausen, B. (2007). Documents Between Spectator and Action. In A. Maude-Roxby (Ed.), *Live Art on Camera: Performance and Photography*. Southampton: John Hansard Gallery.
- Cota, A. G. (2014). *Some Things Remains*. University of California.
- Counsell, C. (1996). *Signs of Performance. An introduction to twentieth century theatre*. London: Routledge.
- Cuenca, M. (2014). *Ocio valioso*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Documenta IX*. (1992). Stuttgart-New York: Cantz-Harry N. Abrams.
- Documenta V. (n.d.). Rudolf Schwarzkogler. Retrieved July 25, 2015, from https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_5
- Domingo, W. (1970). In the Museums: Conceptual Art. *Arts Magazine*, 54–56.
- Electronix Arts Intermix. (n.d.). Retrieved August 8, 2015, from <http://www.eai.org/title.htm?id=3939>
- Erickson, J. (1999). Goldberg Variations: Performing Distinctions. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 21(3), 98. <http://doi.org/10.1176/appi.ajp.161.12.2337>
- Europa Press. (2016a, January 4). El Museo del Prado y el Reina Sofía superan su récord de visitas en 2015. *El Mundo*. Retrieved from <http://www.elmundo.es/cultura/2016/01/04/568aaa9be2704ea1248b46a5.html>
- Europa Press. (2016b, January 18). 11 millones de visitantes en 2015 en los grandes museos de Barcelona. *El País*. Retrieved from http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/01/17/catalunya/1453061206_139983.html
- Fajardo Fajardo, C. (2010). *Nuevas representaciones artísticas, otros receptores. Aisthesis*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Fischer-Lichte, E. (2004a). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Fischer-Lichte, E. (2004b). Theatre history as cultural history. In *História do Teatro e novas tecnologias* (pp. 1–14). Lisboa: Centro de Estudos de Teatro.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of the performance. A new aesthetics*. (J. Kelly, Ed.). London and New York: Routledge.
- Fontana, A., & Frey, J. H. (2000). The Interview. From Structured Questions to Negotiated Text. In N. K. Denzin & S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks California: Sage.
- Fortnum, R. (2007). *Contemporary British Women Artists in their own words*. London and New York: I.B. Tauris & Co.
- Foster, H. (1998). *Contra el pluralismo*. Valencia: Ediciones Epísteme.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. H. D. (2006). *Arte desde 1900*.

- Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Foster, S. (2007). Foreword. In A. Maude-Roxby (Ed.), *Live Art on Camera: Performance and Photography* (p. 154). Southampton: John Hansard Gallery.
- Fried, M. (1967). Art and the objecthood. *Artforum*, 5(10), 116–147.
- Froman, W. J. (1988). Action Painting and the World-As-Picture. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(4).
- Gardner Museum. (n.d.). Sophie Calle. Retrieved April 15, 2016, from http://www.gardnermuseum.org/contemporary_art/exhibitions/past_exhibitions/sophie_calle_last_seen?filter=exhibitions:5438
- George, A. (2003). Art, lies and videotape. In *Art, lies and videotape: Exposing Performance*. London: TATE.
- Gilbert, H. (1998). Bodies in Focus: Photography and Performativity in Post-Colonial Theatre. *Textual Studies in Canada*, 10–11.
- Goldberg, R. (1996). *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Greenberg, C. (1969). La pintura modernista. In Gregory Battcock (Ed.), *El nuevo arte*. Ciudad de México.
- Griffin, T., & Sehgal, T. (2005). Tino Sehgal: an Interview. *Artforum International*, (43).
- Grosenick, U. (Ed.). (2001). *Women artists in the 20th and 21st century*. Cologne: Taschen.
- Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Formas.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Guggenheim Museum. (n.d.-a). Claes Oldenburg.
- Guggenheim Museum. (n.d.-b). This is progress.
- Hantelamann, D. von. (2010). *How to Do Things with Art - The Meaning of Art's Performativity*. Zürich and Dijon: JRPIRingier & Les presses du réel.
- Harding, J. H. (2012). *Cutting Performances*. Michigan: University of Michigan.
- Harris, M. E. (1987). *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge: MIT Press.
- Harrison, C., & Wood, P. (1999). Arte político. In *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Madrid: Akal.
- Hart, L., & Phelan, P. (Eds.). (1993). *Acting Out: Feminist Performances*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Helena Kontová. (1979). The wound as a Sign: an Encounter with Gina Pane. *Flash*

Art.

- Henri, A. (1974). Allan Kaprow. In *Total Art: Enviroments, Happenings and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Herrerias, J. S. G., & Pérez, Y. (Eds.). (2011). *10 x 10 +1. acción!* La única puerta a la izquierda.
- Heuvel, M. Vanden. (1993). *Performing drama/Dramatizing Performance*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Hinojosa, L. (2015). Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos. In J. Albarrán & I. Estella (Eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria.
- Home, S. (2002). *El asalto a la cultura. Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*. Barcelona: Virus editorial.
- Honour, H., & Fleming, J. (1984). *A World History of Art*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Howell, A. (1999). *The Analysis of Performance Art*. London and New York: Routledge.
- Hughes, R. (1972). The Decline and Fall of the Avant Garde. *Time*.
- Interlenghi, L. (2002). Fluxus ahora. In *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Irvine, K. (n.d.). Camera/Action: Performance and Photography. Columbia: Museum of Contemporary Photography. Retrieved from <http://www.mocp.org/exhibitions/2000/4/cameraaction-performance-and-photography.php>
- Iza, F., & Sharp, C. (Eds.). (2015). *The Lulennial: Un gestuario sutil/ A Slight Gestuary*. Milan: Mousse Publishing.
- Jackson, S. (2004). *Professing Performance: Theater in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jackson, S. (2008). What is the “social” in social practice? In T. C. Davis (Ed.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jackson, S. (2010). Performativity and Its addressee. *On Performativity*, 1, 1–22.
- Jane Farver (Ed.). (1987). *Adrian Piper: reflections 1967-1987*. New York: Alternative Museum. Retrieved from http://www.alternativemuseum.org/exh/archives/piper_0587.pdf
- Jarque, F. (2009, August 3). Un cementerio de obras inmortales. *El País*. Morille.
- Jones, A. (1994). Dis/displaying the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities. *Art History*, 17(4).
- Jones, A. (1997). Presence in Absentia: Performance Art and the Rhetoric of Presence. *Art Journal*, Winter, 11–18.

- Jones, A. (1998). *Body Art. Performing the subject*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Kaprow, A. (1966). *Assemblages, Environments and Happenings*. New York: Harry N. Abrams. Retrieved from http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedial/kaprow_assemblages.pdf
- Kaprow, A. (1993). Essays on the blurring of the art and life. In *The Legacy of Jackson Pollock* (p. 9). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Karsham, D. (1970). The Seventies Post-Object Art. *Conceptual Art and Conceptual Aspects*.
- Kaye, N. (2000). *Site-specific art. Performance, place and documentation*. London: Routledge.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2002). Performance Studies. In H. Bial (Ed.), *The Performance Studies Reader*. Routledge.
- Klocker, H. (2012). La expresión y el objeto. Liberación como Aktion: un componente europeo del arte de performance. In P. Schimmel (Ed.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979, vol. 2* (p. 371). Ciudad de México: Alias.
- Kotz, L. (2007). *Words to be Looked at: language in 1960s art*. Cambridge: MIT Press.
- Krauss, R., & Krens, T. (1994). *Robert Morris: The Mind / Body Problem*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Kvale, S. (1996). *Interviews: an introduction to qualitative research interviewing*. Thousand Oaks California: Sage.
- Kvaran, G. B., Rubio, A. P., & Bourriaud, N. (2016). *Yoko Ono. Dream Come True*. Buenos Aires: MALBA.
- Lambert-Beatty, C. (2000). Documentary Dialectics: Performance Lost and Found. *Visual Resources, 16*(3).
- Lambert-Beatty, C. (2007). Documentary Dialectics: Performance Lost and Found. In A. Maude-Roxby (Ed.), *Live Art on Camera: Performance and Photography*. Southampton: John Hansard Gallery.
- Lambert-Beatty, C. (2008). *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*. Cambridge: MIT Press.
- Landy, L. (Ed.). (1992). *Avant Garde. Techné, technology, technologie, technik*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Laurenson, P., & Saaze, V. van. (2014). Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives. *Performing in the Gallery. Staging Interactive Encounters, 27–41*.
- LeWitt, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum, 79–83*.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

- Lütticken, S. (2011). To Make Time Appear. *Art Journal*, 70(3).
- MACBA. (n.d.). Martha Rosler. Retrieved July 25, 2015, from <http://www.macba.cat/es/semiotics-of-the-kitchen-2821>
- Manasseh, C. (2009). *The Problematic of Video Art in the Museum 1968-1990*. New York: Cambria Press.
- Marshall, L. (2008). *The Body Speaks*. London: Methuen Drama.
- Martha Rosler. (n.d.). Retrieved August 8, 2015, from <http://www.martharosler.net/about/index.html>
- Martínez Muñoz, A. (2001). *Arte y arquitectura del siglo XX. La institucionalización de las vanguardias*. Madrid: Literatura y Ciencia.
- Matthew Barney: Drawing Restraint. (2014). Retrieved August 9, 2015, from <http://www.ago.net/matthew-barney-drawing-restraint>
- Maude-Roxby, A. (2007). Live Art on Camera: An Introduction. In A. Maude-Roxby (Ed.), *Live Art on Camera: Performance and Photography* (p. 154). Southampton: John Hansard Gallery.
- McAdams, D. A., & Maude-Roxby, A. (n.d.). Performance-Life-Photography. In A. Maude-Roxby (Ed.), *Live Art on Camera: Performance and Photography*. Southampton: John Hansard Gallery.
- McEvelley, T. (2007). *De la ruptura al "Cul de sac."* Madrid: Akal.
- McKenzie, J. (2001). *Performance or Else: From Discipline to Performance*. London and New York: Routledge.
- McShine, K. L. (Ed.). (1970). *Information. Summer 1970*. New York: The Museum of Modern Art.
- Méndez, L. (2010). Artistas singulares, obras plurales: Las complejas relaciones entre el arte y feminismo. In O. Barrios (Ed.), *La mujer en las artes visuales y escénicas: transgresión, pluralidad y compromiso social* (pp. 33–36). Madrid: Fundamentos.
- Merewether, C., & Hiro, R. I. (Eds.). (2007). *Art Anti-Art Non-Art. Experimentations in the public sphere in postwar Japan 1950-1970*. Los Angeles: Getty Research Institute. Retrieved from https://books.google.de/books?id=Mc_6WLKf39wC&pg=PA55&dq=Hi+Red+Center&hl=es&sa=X&ved=0CC4Q6AEwAmoVChMI06LBjpONxwIVBoYsCh0EuAA#v=onepage&q=Hi+Red+Center&f=false
- Mesch, C. (2013). *Art and politics*. London: I.B. Tauris & Co.
- Miller, D. (Ed.). (2015). *Whitney Museum of American Art*. New York: Whitney Museum of America Art.
- Ming, T. (2010). *Gutai: decentering modernism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MNCARS. (n.d.). Martha Rosler. Retrieved July 15, 2015, from

- <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/semiotics-kitchen-semioticas-cocina>
- MOCA. (n.d.). Adrian Piper. Retrieved July 25, 2015, from <http://www.moca.org/collection/work/concrete-infinity-documentation-piece>
- Moehrke, U. H., & Sehgal, T. (2011). Another Mode of Production, Tino Sehgal im Gespräch mit Una H. Moehrke. In *Im Modus der Gabe. Theater, Kunst, Performance in der Gegenwart* (pp. 116–122). Bielefeld: Kerber Verlag.
- MoMA. (n.d.). Adrian Piper. Retrieved June 29, 2015, from <http://www.moma.org/collection/artists/7017?locale=en>
- MoMA. (n.d.). Guido van der Werwe. Retrieved May 29, 2015, from <http://www.moma.org/collection/works/126286>
- MoMA. (n.d.). Guido van der Werwe. Retrieved July 29, 2015, from <http://www.moma.org/collection/works/165459?locale=es>
- MoMA. (n.d.). Kiss. Retrieved June 6, 2015, from <https://www.moma.org/rails4/collection/works/117525?locale=en>
- MoMA. (n.d.). Performance term. Retrieved January 30, 2017, from https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary#performance-art
- Morgan, R. C. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal.
- Munroe, A. (1977). *Japanese Art After the Sky*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Nauman, B. (1970). Corridor. Retrieved December 20, 2016, from <http://www.medienkunstnetz.de/works/live-taped-video-corridor/>
- Nauman, B. (1994). Entrevista con Lorraine Sciarra, enero 1972, en Paul Schimmel, “Pay Attention.” In J. Simon (Ed.), *Bruce Nauman*. Mineápolis: Centro de Arte Walker.
- Newman, H. (2003). Live Art Development Agency. Retrieved November 16, 2016, from <http://www.thisisliveart.co.uk/projects/hayley-newman/>
- O’Dell, K. (1997). Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s. *Performance Research*, 2(1), 73–81. <http://doi.org/nicht-verfuegbar?>
- O’Dell, K. (1998). *Contract with the Skin*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- O’Dell, K. (2007). Behold! In A. Maude-Roxby (Ed.), *Live Art on Camera: Performance and Photography* (p. 154). Southampton: John Hansard Gallery.
- O’Doherty, B. (1999). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. California: University of California Press.
- Obrist, H. U. (2010). Tino Seghal in conversation with Hans Ulrich Obrist. In *Interviews* (Vol. II). Milan: Charta.
- Online Etymology Dictionary. (n.d.). Retrieved January 27, 2017, from http://www.etymonline.com/index.php?term=performance&allowed_in_frame=0

- Ono, Y. (1971). Statement. *Village Voice*, october.
- ORLAN. (1990). The Reincarnation of Saint Orlan. Retrieved December 20, 2016, from <http://www.medienkunstnetz.de/works/reincarnation/images/3/>
- Paik, N. J. (1994). To catch up or not to catch up wiht the West: Hijikata and Hi Red Center. In *Japanese Art After 1945: Scream Against the sky*. New York: H.N. Abrams.
- Peabody, R. (Ed.). (2011). *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Pearlman, E. (2013). The Alchemical Art Innovators of Postwar Japan. Retrieved July 16, 2015, from <http://hyperallergic.com/66520/the-alchemical-art-innovators-of-postwar-japan/>
- Peppe, M. (1982). Why performance Art is so boring. *High Performance*, 5(1), 3–12.
- Petersen, M. af. (2006). *Paul McCarthy's 40 years of hard work-an attempt at a summary*. Göttingen: Steidl Verlag.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Philadelphia Museum of Art. (n.d.). Michelangelo Pistoletto. Retrieved June 10, 2015, from <http://www.philamuseum.org/exhibitions/412.html>
- Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 105–117.
- Platform: Joan Jonas. (2011). Bergen-Noruega: Bergen Kunsthall. Retrieved from <https://vimeo.com/20412896>
- Platzker, D. (1997). *Claes Oldenburg. Printed Stuff: prints, posters and ephemera*. New York: Hudson Hills Press.
- Pompiduo Centre. (n.d.). Ben Vautier. Retrieved from <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKxLbEz/rjoAqe>
- Raffaele, J., & Baker, E. (1967). The Wayout West: Interviews with 4 San Francissco Artists. *Art News*, 66(4).
- Ramírez, J. A. (1998). Saltos en el vacío 1944-1979, arte y acción en el MACBA. *Arquitectura Viva*, 63.
- Ravill, D. (1992). *The Roaring Silence: John Cage, a Life*. New York: Arcade Publishing.
- Reason, M. (2006). *Documentation, Disappearance and the Representation*. New York: Palgrave MacMillan.
- Richards, M. (2012). This Progressive Production: Agency, durability and keeping it contemporary. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 15(5), 71–77.
- Rodenbeck, J. F. (1999). Foil: Allan Kaprow Before Photography. In B. H. D. Buchloh &

- J. F. Rodenbeck (Eds.), *Experiments in the Everyday, Allan Kaprow and Robert Watts*. New York: Columbia University.
- Rose, B. (1979). Hans Namuth's Photograph and the Jackson Pollock Myth: Part One: Media Impact and the Failure of Criticism. *Arts Magazine*, 53(7), 115.
- Rosenberg, H. (1952). Tradition of the New. *Art News*, 51(8), 22.
- Rosenberg, H. (1964). *The anxious object: art today and its audience*. New York: Horizon Press.
- Rosenthal, C., & Vanderbeke, D. (Eds.). (2015). *Probing the Skin. Cultural Representations of Our Contact Zone*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Russel, J. (1986). ART: JOSEPH BEUYS AT THE FELDMAN GALLERY. *The New York Times*, october 31, 15–18.
- Ruzicka, J. (1991). Jim Dine and Performance. In J. Elderfield (Ed.), *American Art of the 1960s*. New York: The Museum of Modern Art.
- Saaze, V. van. (2010). In the Absence of Documentation. Remembering Tino Sehgal's Constructed Situations. *Performing Documentation. In the Conservation of Contemporary Art*, 4, 55–63.
- San Francisco Museum of Modern Art. (n.d.). Vito Acconci.
- Santone, J. L. (2010). *Circulating the Event: the Social Life of Performance Documentation, 1965-75*. McGill University of Montreal.
- Sayre, H. M. (1989). *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press.
- Schechner, R. (2002). Foreword: Fundamentals of Performance Studies. In N. Stucky & C. Wimmer (Eds.), *Teaching Performance Studies*. Illinois: Southern Illinois University Press.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Schimmel, P. (2012). Salto al vacío: el performance y el objeto. In P. Schimmer (Ed.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979, vol.1* (p. 315). Ciudad de México: Alias.
- Schneemann, C. (1979). *More than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*. New York: Documentext.
- Schneider, R. (2001). Performance Remains. *Performance Research*, 6(2).
- Schneider, R. (2005). Solo Solo Solo. In M. Butt (Ed.), *After Criticism: New Responses to Art and Performance* (p. 215). Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Schneider, R. (2010). Los restos de lo escénico. In I. de Naverán (Ed.), *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona: Universidad de Alcalá.

- Serra, M., & Ramey, K. (2007). *Eye/Body: The Cinematic Paintings of Carolee Schneemann*. In *Women's Experimental Cinema. Critical framework*. Durham: Duke University Press.
- Sharp, W. (1970). Nauman Interview. *Arts Magazine*, 44(5).
- Shimamoto, S. (1956). A Work to Be Walked On. Retrieved from https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-628bb2943a225f84c2f28dc97c86142¶m.idSource=FR_O-678ecb465c1c313848f8f4ae44976b
- Shozo, S., & Maude-Roxby, A. (2007). *Gutai and Photography*. In *Live Art on Camera: Performance and Photography*. Southampton: John Hansard Gallery.
- Sichel, B., & Frank, P. (Eds.). (2002). *Fluxus y fluxfilms. 1962-2002*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Retrieved from <http://issuu.com/elvivero/docs/fluxus-fluxfilms>
- Soláns, P. (2000). *Accionismo vienés*. Hondarribia: Editorial Nerea.
- Sontag, S. (1973). *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones Generales.
- Steichen, E. (1955). *The family of man*. New York: Museum of Modern Art.
- Stich, S. (1994). *Yves Klein*. Stuttgart: Cantz Verlag.
- Stiles, K. (1990). Performative and Its Objects. *Art Magazine*, 37.
- Stiles, K. (2012). Alegría incólume: acciones artísticas internacionales. In P. Schimmel (Ed.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979, vol. 3* (p. 315). Ciudad de México: Alias.
- TATE. (n.d.-a). BMW TATE Live. Retrieved March 4, 2016, from <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/eventseries/bmw-tate-live-2015>
- TATE. (n.d.-b). Hayley Newman. Retrieved November 16, 2016, from <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/live-culture/live-culture-organisers-and-participants/live-culture-3>
- TATE. (n.d.-c). Matthew Barney. Retrieved July 17, 2015, from <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/artist-project-matthew-barney>
- TATE. (n.d.-d). Rebecca Horn. Retrieved June 25, 2015, from <http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842>
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. In M. A. Fuentes & D. Taylor (Eds.), *Estudios Avanzados de Performance*. México: Instituto Hemisférico de Performance y Política y New York University.
- Taylor, D., & Steuernagel, M. (Eds.). (2012). *What is performance studies?* Los Angeles: Scalar.
- Taylor, M. C. (2012). *Refiguring the spiritual. Beuys, Barney, Turrel, Goldsworthy*. New

- York: Columbia University Press.
- Todorov, M. (2002). *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Península.
- Vallés Martínez, M. S. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodología y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- Vvaa. (2012). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. (A. Jones & A. Heathfield, Eds.). Bristol: Intellect.
- VVAA. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. (I. V. de Gialdino, Ed.). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Walker Art. (n.d.). Piero Manzoni. Retrieved June 10, 2015, from <http://www.walkerart.org/calendar/2010/the-talent-show>
- Ward, F. (1997). Some Relations between Conceptual and Performance Art. *Art Journal*, 56(4).
- Wark, J. M. (1997). *The Radicial Gesture: Feminism and Performance Art in the 1970s*. University of Toronto.
- Warr, T. (2003). Imagen as icon: recognising the enigma. In *Art, lies and videotape: Exposing Performance*. London: TATE.
- Williamson, A. (2003). The unconscious performance. In *Art, lies and videotape: Exposing Performance*. London: TATE.
- Wilson, E., & Goldfarb, A. (1999). *Theather and Film*. Columbus: McGraw-Hill College Press.
- Young, L. M., & MacLow, J. (Eds.). (1963). *An Anthology*. New York: DIY.
- Zippay, L. (1991). *Artists' Videos An International Guide*. New York: Electronic Art Intermix.

Referencias de las imágenes

Imagen de la cubierta: [Cronofotografía de Étienne-Jules Marey *Homme effectuant un saut* (ca.1880-1890)]. Recuperado de <http://www.lineature.com/es/movimiento/168-cronofotografia-marey-8.html>

CAPÍTULO 1: Historia de la *performance*: comienzos de la *performance* como medio artístico

Imagen 1.1: Namuth, H. [Fotografía de Pollock pintando en su estudio]. Recuperado de <http://www.jackson-pollock.org/#prettyPhoto>

Imagen 1.2: Migeat, P. [Estructura utilizada por Shimamoto en *A Work to Be Walked On*] Recuperado de <https://www.centrepompidou.fr>

Imagen 1.3: [Fotografía de *A Work to Be Walked On* de Shimamoto] Recuperado de <http://www.shozo.net/works/indexe.html>

Imagen 1.4: [Fotografía de *Denki fuko* de Atsuko Tanaka] Recuperado de <http://www.shozo.net/works/indexe.html>

Imagen 1.5: [Fotografía de *Theater Piece No. 1* de Cage, Tudor y Cunningham] Recuperado de <http://www.medienkunstnetz.de/works/variations-v/>

Imagen 1.6: [Fotografía de *18 Happenings in 6 parts* de Kaprow] Recuperado de <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>

Imagen 1.7: [Fotografía de *The Smiling Workman* de Dine] Recuperado de <http://www.walkerart.org/collections/artworks/the-smiling-workman>

Imagen 1.8: [Fotografía de la instalación *The Store* de Oldenburg] Recuperado de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1296?locale=en>

Imagen 1.9: [Fotografía de la instalación de *Corridor* de Nauman] Recuperado de <http://www.medienkunstnetz.de/works/live-taped-video-corridor/>

Imagen 1.10: [Fotografías de *Sculture viventi* Manzoni] Recuperado de <http://art-breath.com/manzoni-torres-penone/>

Imagen 1.11: [Fotografía de *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* de Beuys] Recuperado de <http://es.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/03/why-joseph-beuys-and-his-dead-hare-live-on/>.

Imagen 1.12: [Fotografía de *Cut Piece* de Ono] Recuperado de <http://yokoono.guggenheim-bilbao.eus/obras/cut-piece.html>

Imagen 1.13: [Fotografía de *Le magasin* de Vautier] Recuperado de <https://www.centrepompidou.fr/>

CAPÍTULO 2: Historia de la *performance*: desarrollo y establecimiento

Imagen 2.1: [Fotografías de *Step Piece* de Acconci] Recuperado de <https://akronartmuseum.org/collection/Obj3088?sid=1&x=32686>

- Imagen 2.2: [ORLAN momentos antes de comenzar la cirugía] Recuperado de <http://www.orlan.eu>
- Imagen 2.3: [Fotografía de *Duets of ice* de Anderson] Recuperado de <http://tmlarts.com/laurie-anderson/>
- Imagen 2.4: [Fotografías de *Mechanischer Körperfächer* de Horn] Recuperado de <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/neumeister/catalogue-id-neumeister10010/lot-06dbc174-2865-406f-b9d2-a54e013d4bc5>
- Imagen 2.5: [Fotografía del abanico utilizado durante la *performance*] Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-mechanical-body-fan-t07851>
- Imagen 2.6: Moore, P.[Fotografía de *Cello and Videotapes* de Paik y Moorman] Recuperado de <https://www.artnetnews.cn/people/bainanzhun-6560>
- Imagen 2.7: [*Video still* de *Wind* de Jonas] Recuperado de <http://www.macba.cat/es/wind-2953>
- Imagen 2.8: [*Video still* de *Nummer acht: everything is going to be alright* de Werwe] Recuperado de <http://www.utahmoca.org/portfolio/guido-van-der-werve-nummer-acht/>
- Imagen 2.9: Holland, R. [Fotografía de *Living Paintings* de Woodrow] Recuperado de http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/3301
- Imagen 2.10: [Fotografía de *People paid to remain inside cardboard boxes* de Serra] Recuperado de http://www.kow-berlin.info/artists/workgroups/santiago_sierra/74F0135607297AC0749BD69F7460C089
- Imagen 2.11: [Fotografías de *The Romeos* de García] Recuperado de <http://michelrein.com/en/artistes/portfolio/3/Dora Garcia>

CAPÍTULO 3: La definición asentada de *performance* y sus contradicciones

- Imagen 3.1: [Fotografía de la exposición *Last Seen* de Calle] Recuperado de http://www.gardnermuseum.org/contemporary_art/exhibitions/past_exhibitions/sophie_calle_last_seen?filter=exhibitions:5438
- Imagen 3.2: [Sobre en el que se guardaban las fotografías de una serie de *Pose (Carrying Chairs Through the City...)* de Kaprow] Recuperada de <https://www.printedmatter.org/catalog/716/>

CAPÍTULO 4: Vías de materialización de la *performance*

- Imagen 4.1: [Fotografía de la exposición *Block Beuys*] Recuperado de <http://www.hlmd.de/en/museum/art-and-cultural-history/block-beuys.html>
- Imagen 4.2: [Bola de periódico y alambre de Pistoletto] Recuperado de <http://www.philamuseum.org/exhibitions/412.html>
- Imagen 4.3: [Pedestal utilizado por Manzoni en la *performance Base Magica*] Recuperado de http://www.pieromanzoni.org/SP/Gallery_sp/pop229.htm
- Imagen 4.4: [*Bedspring* de Jim Dine para *The House* de Dine y Oldenburg] Recuperado de <https://www.guggenheim.org/artwork/1061>

- Imagen 4.5: [Fotografía de la exposición con la mesa con los objetos de la *performance Rhythm 0*] Recuperado de <http://old.mg-lj.si/node/946>
- Imagen 4.6: [Fotografía de *Photo Piece* de Acconci] Recuperado de <http://www.lemouvement.ch/acconci.html>
- Imagen 4.7: [Fotografía de *Following Piece* de Acconci] Recuperado de <http://www.medienkunstnetz.de/works/following-piece/>
- Imagen 4.8: [Imagen de la portada de *Journal of the Identical Lunch* de Knowles] Recuperado de <http://www.artistsbooksonline.org/works/joil.xml>
- Imagen 4.9: [Dibujo sobre papel de Brouwn] Recuperado de <http://www.walkerart.org/collections/artworks/this-way-brouwn>
- Imagen 4.10: [Instalación del diario de Piper en el MOCA] Recuperado de http://www.alternativemuseum.org/exh/archives/piper_0587.pdf
- Imagen 4.11: [Extracto del libro *Pomelo* de Ono] Recuperado de https://monoskop.org/images/8/83/Ono_Yoko_Pomelo_Un_libro_de_instrucciones_de_Yoko_Ono.pdf
- Imagen 4.12: Lutjeans, A. [Fotografía de *Shoot* de Burden] Recuperado de <http://www.flashartonline.com>
- Imagen 4.13: Lutjeans, A. [Fotografía posterior a la *performance* de Burden] Recuperado de <http://www.flashartonline.com/2015/05/chris-burden-i-think-museum-function-the-way-churches-function-to-religion-its-the-place-where-you-go-to-do-it/>
- Imagen 4.14: [Fotografía de *Eye Body* de Schneemann] Recuperado de <http://www.caroleeschneemann.com/eyebody.html>
- Imagen 4.15: [Imagen de la exposición de las fotografías y los papeles impresos de *Trademarks* de Acconci] Recuperado de <https://akronartmuseum.org/collection/Obj3087?sid=87&x=32476922>
- Imagen 4.16: Johnson, P. [Fotografía de la exposición de la obra de Schwarzkogler] Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/artists/rudolf-schwarzkogler-4823>
- Imagen 4.17: Shunk, H. y Kende, J. [Fotografía que supuestamente registra el salto de Yves Klein] Recuperado de <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5112/>
- Imagen 4.18: Orr, C. [Fotografía *You Blew My Mind* de la serie de *Connotations* de Newman] Recuperado de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/live-culture/live-culture-organisers-and-participants/live-culture-3>

CAPÍTULO 5: La *performance* en el museo: entrevistas en profundidad a tres responsables de colección

- Imagen 5.1: [Sección colección en la web del MACBA 20/10/16] Recuperado de <http://www.macba.cat/es/fondo-coleccion>
- Imagen 5.2: [Sección colección en la web del Reina Sofía 20/10/16] Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/coleccion-1>
- Imagen 5.3: [Sección colección en la web del Guggenheim Bilbao 20/10/16] Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras-de-la-coleccion/>

ANEXOS

Anexo 1: Guion de entrevista en profundidad

Esta entrevista se ubica en el marco de una investigación doctoral que analiza cómo negocia la *performance* con su condición efímera para permanecer así en el tiempo y llegar a formar parte de la historia del arte. A continuación proponemos algunas cuestiones que relacionan dicha problemática con el museo en el que desarrolla su actividad. Su opinión como experta resulta fundamental para esta investigación. Gracias por colaborar.

Presencia de *performance* en la colección

La colección del MACBA está compuesta por una amplia diversidad de obra, incluyendo pintura, escultura, vídeo, instalación y *performance*, entre tanto, hasta sumar un total aproximadamente de unas 5.000 piezas¹³³.

- ¿Cómo describiría la presencia de la *performance* dentro de la colección del museo hoy en día?
 - ¿Cuántas piezas de *performance* posee la colección?
- ¿Cómo ha evolucionado históricamente la presencia de la *performance* en la colección?
 - ¿Cuándo se compró la primera pieza?
 - ¿Cómo ha sido la evolución de las adquisiciones?

El formato de la *performance* en la colección

La *performance* se caracteriza por ser una acción artística realizada en un tiempo y lugar determinado, pero a menudo la manera que ha tenido de difundirse o exponerse ha sido mediante documentos (fotografía, vídeo, audio, etc.) que registraron el acto en su momento o mediante los objetos que sobrevivieron. Así, la presencia en las colecciones de los museos puede darse a través de la adquisición de la *performance* “en vivo” o de un objeto relacionado.

¿En qué formato compra habitualmente el museo las *performances*: “en vivo” o materializada en un objeto?

- En el caso de que haya obras “en vivo” en la colección:
 - ¿Cuántas obras de *performance* “en vivo” posee actualmente la colección? ¿cuáles?
 - ¿Cómo se realiza la compra-venta de una obra “en vivo”?
 - ¿Se firman contratos con los artistas?
 - ¿Hay unas instrucciones?
 - ¿Hay documentación/fotografías que ilustran la *performance*?
 - ¿Estas instrucciones dónde se almacenan, en los almacenes de la colección o en un archivo?

¹³³ Dato que varió dependiendo del museo en el que se realiza la entrevista.

- Las obras de *performance* “en vivo” que posee la colección, ¿se exponen habitualmente entre los fondos permanentes del museo?
- ¿Qué peculiaridades tiene la exposición de este tipo de obras?
- ¿Se presta a otras instituciones este tipo de obra?
- En el caso de que no haya obras “en vivo” en la colección:
 - ¿Por qué cree que el museo no ha adquirido ninguna obra de *performance* “en vivo”?
 - ¿Cree que en un futuro se incorporarán piezas “en vivo” a la colección?
- El artista Tino Sehgal, insiste en que no haya registro de ningún tipo de sus obras ¿cree que un planteamiento así puede ser problemático para la colección de un museo? ¿estaría su museo en condiciones de adquirir una pieza así?
- En el caso de la adquisición de *performance* a través de objetos:
 - ¿Cuántas piezas de estas características posee actualmente la colección?
 - ¿En qué medios se presentan? ¿predomina alguno en particular? En tal caso, ¿por qué cree que predomina ese medio ante otros?
 - ¿Hay algún protocolo específico para el archivo de estos objetos?

Estatus del objeto

Los objetos relacionados con una *performance* originalmente son documentos o huellas de la acción. En algún momento pasan a adquirir el estatus de obra de arte y a ser susceptibles de entrar legítimamente en la colección de un museo.

- En su opinión ¿cómo se da ese paso? Y ¿qué papel desempeña el museo?
- ¿Ha sucedido en alguna ocasión que ese tránsito se diera dentro del propio museo? En tal caso, ¿con qué obra?

Quiero darle las gracias en nombre de la Universidad de Deusto y en el mío propio por el tiempo que nos ha dedicado. Esta entrevista tiene un gran valor para la investigación. Cuando finalicemos la tesis, estaremos encantados de hacerle llegar una copia de la misma.

Anexo 2: Transcripción de las entrevistas

Transcripción de la entrevista a Lola Hinojosa, Responsable de artes performativas e intermedia del Museo Centro de Arte Reina Sofía

-Nerea Ayerbe: **La colección del museo está compuesta por 21.000 piezas, una colección grande y rica.**

-Lola Hinojosa: Efectivamente, aunque sí que es cierto que muchas piezas vienen del antiguo MEAC y del Museo de Arte Contemporáneo y hay piezas relacionadas con premios de bellas artes, pero aún y todo es una colección muy rica. Es más, el propósito es ese, que sea el museo nacional por antonomasia.

En cuanto a la cuestión de la presencia de la *performance* dentro de la colección del museo es compleja. Ya en sí la pregunta es compleja. La división dentro de la colección de las artes performativas e intermedia es muy reciente. Llevamos trabajando en el proyecto, bueno, llevo, porque únicamente estoy yo... es una iniciativa que parte de la jefa del departamento de colecciones, Rosario Peiró, que de alguna manera me encargó este proyecto. Llevaba en el servicio de conservación de cine y vídeo 8 años, que de hecho lo creamos una compañera y yo, porque no había cuando llegué al museo en el 2006. No existía físicamente una colección, algo que en el caso de la *performance* ha sido como veremos completamente diferente.

Si bien en el caso de cine y vídeo, la colección había que crearla e iniciarla, ya no sólo a nivel de organización, sino con piezas, que no había. En el caso de la *performance* el trabajo ha sido completamente diferente, porque lo que se ha hecho es estudiar todas las colecciones ya presentes en el museo que estaban divididas en medios: dibujo, pintura, escultura, cine y vídeo, grabado, etc. Por primera vez esto era una idea de departamento transversal, donde no se atiende al medio de la obra en sí, del objeto, de su materialidad física, sino que es una colección transversal, una colección a nivel de concepto. Lo que se hizo fue mirar y estudiar toda la colección presente dentro del museo e intentar rastrear lo que entendemos por *performance* o performativo. E intentar estructurar ese bloque. Es algo completamente diferente a lo que se hizo con cine y vídeo, ya que no es sólo iniciar un proyecto de investigación focalizado en estudiar las prácticas performativas, o cómo los artistas se han centrado en este tipo de trabajos antes y ahora, sino estudiar la dimensión performativa de nuestra propia colección hasta el momento. Intentar rastrear qué se había hecho hasta entonces. Es algo que ya estábamos haciendo a nivel expositivo, es decir, las colecciones ya existían pero a nivel expositivo en las presentaciones de la colección era algo que ya teníamos en cuenta a la hora de seleccionar qué exponemos, cómo, dentro de los discursos generales. En ese sentido mi doctorado ha estado centrado en la *performance* por lo que tenía sentido que hiciese este trabajo y en eso estamos. Aproximadamente seleccionamos unas quinientas y pico obras de la colección, y ahora mismo tenemos unas seiscientas y algo obras dentro de esta sección. Aunque debe tenerse en cuenta que esto es una división interna, que la colección es un todo.

Es una división interna para poder trabajar las obras, dentro del departamento, pero que tampoco tiene una visualidad evidente, ni en la web, ni en las exposiciones, ni en ningún lado en particular. Tampoco ese es nuestro interés. Nuestro interés es estudiar cada obra desde la dimensión que sea más interesante y cada artista desde el lugar más importante que destacar, pero no queremos visualizarlo de forma evidente. A saber qué cambios pueden surgir en el futuro dentro de la colección y en la forma en la que nos aproximamos a ella. Esto surge del trabajo diario.

-N. A.: En la web se refleja una categoriación de obra, creo que actualmente se reflejan 8000 obras catalogadas.

-L. H.: Intentamos añadir tags y conceptos clave para que los investigadores puedan encontrar lo que buscan. Son formas de catalogar las piezas, pero obviamente el trabajo es mucho más amplio, desde cómo se muestran las obras, si por ejemplo a la hora de una investigación interesa qué hizo determinado artista, qué acciones realizó, etc. Cómo mostrar eso, a través de qué objetos o documentos, qué modos o maneras de llevar eso a una colección o a una sala de exposición es de los aspectos más interesantes del trabajo que se diferencia de una colección de cine y vídeo o de pintura.

Aunque debe tenerse en cuenta que con las obras históricas se están haciendo cosas nuevas y distintas. Aún hay cosas en pensamiento tanto por parte de los artistas como de las instituciones. Hay que consolidar aún qué es colección, qué es archivo; este tipo de distinciones hasta ahora más o menos canónicas o establecidas también están en discusión y ruptura. Está todo en proceso de repensarlo, todo por hacer. No está tan dado. Es esa parte lo que diferencia una *performance* de otro tipo de piezas.

-N. A.: A menudo las *performances* se han exhibido mediante documentos o mediante objetos que han dejado huella del acto en el momento. Así, la presencia puede ser mediante la adquisición de la *performance* en vivo, o mediante la adquisición de los residuos que pueda dejar. ¿El Reina Sofía habitualmente en qué formato suele comprar las *performances*?

-L. H.: La diversidad de materiales en cuanto a una *performance*, una acción, es enorme. Entendemos por performativo gran cantidad de materiales que ingresan en la colección y podemos calificar como obra. La forma en la que el museo a nivel de número adquiere más es a través de documentos y objetos relacionados con la *performance*. También ha adquirido *performance* en vivo, pero es algo menos habitual por muchos motivos. Entre ellos es porque hay menos, en realidad. El arco temporal con el que trabaja el museo es el siglo XX y parte del XXI, con lo cual la capacidad de adquirir obras en vivo es muy limitada a nivel temporal. Son pocos los artistas que trabajan en esa línea. El museo intenta adquirir obra muy reciente, y de artistas más o menos jóvenes, el porcentaje es muy pequeño en relación con el resto de obras que adquiere. Y también porque es más interesante cubrir ciertas lagunas históricas y adquirir ciertas obras de artistas de décadas anteriores, que probablemente si no se adquieren ahora no se pueda hacer en ningún momento, y eso es más prioritario. Pero sí que compramos obra de artistas jóvenes y de arte actual, desde el 2000 acá, que es

básicamente cuando los artistas están trabajando con la *performance* en vivo a nivel que se pueda incorporar a una colección.

Aunque sí tenemos alguna *performance* en vivo, como Dora García, de la que tenemos una pieza que se puede activar. Otra de Guy de Cointet que puede ser expuesta a nivel objetual, con los elementos escénicos, y que también se puede activar mediante la acción. Otra pieza de Eric Baudelaire, que la concibe de ambas maneras. En el caso de Cointet, como falleció hace tiempo, todas las obras que se escenifican son si él, pero en el caso de Baudelaire no, ya que él concibe así la pieza desde el primer momento; se puede exponer o se puede activar mediante un performer que siga una serie de instrucciones.

-N. A.: Imagino que la compra-venta de estas piezas tiene algunas peculiaridades, ¿no?

-L. H.: Quizá en cuanto a producción, pero en realidad muchas obras de la colección tienen algo de esto, de procesual, sin ser performativas en sí mismas, porque muchas obras de la colección son unas instrucciones a seguir, como las instalaciones. Tienen cierto carácter efímero porque cada vez que las expones las tienes que volver a realizar, no tienen ese peso objetual que tiene una pintura de obra única, de peso específico de autoría. A partir los años 50 esto de la autoría es muy maleable y ambiguo, y difícil de explicar a los que no entienden de arte, como nos pasa muchas veces con los gestores, que cuando le explicas que tienen cierto coste unos renglones donde no hay una obra que mirar en ese momento es complicado.

-N. A.: Cuando estuve en Berlín tuve la oportunidad de ver una exposición de Tino Sehgal, y ejemplifica muy bien las complejidades de este tema, porque él ni tan siquiera firma un contrato.

-L. H.: Realmente, lo único que hay es un contrato, y lo que pasa es que un contrato no se entiende en una colección. Ahí está la paradoja. Un contrato es administración, burocracia, no hay nada en el almacén, ni en el archivo, ni en una caja. Eso es difícil de entender. Ya con ciertos medios desmaterializados, en cine y vídeo, también ocurre. Fue muy complicado explicar, aunque fue hace poco tiempo, que una cinta, muy parecida a la que tú tienes en tu casa, de VHS, es una obra de arte, tenga un valor de mercado y que pueda tener cantidad de copias. Igual que una *performance* en vivo puede representarse infinitas veces. Todas estas cuestiones de la materialidad y la objetualidad, cuando hablamos de un concepto tradicional de museo, no se entienden. Pero cada vez se conservarán menos cosas en el almacén, para siempre. Esta es mi percepción. Por supuesto, siempre va a haber objetos únicos y originales, pero cada vez menos.

-N. A.: Y ¿el museo está preparado para ello...?

-L. H.: Sí, el museo va en esa dirección. A veces van un poco a rebufo de lo que los artistas hacen, aunque no queramos. Los artistas proponen y el museo está después, históricamente siempre va por detrás. El museo lo que debe intentar proponer es a nivel de debate, pero los que producen son los artistas. El museo más allá de generar

ese debate y esa investigación no produce el arte, entonces el museo tiene que adaptarse a los artistas.

-N. A.: En cuanto a la presencia de la *performance* no en vivo, sino como objeto, ¿cuál es el medio más habitual?

-L. H.: El medio más habitual es el vídeo. Vídeo y foto. Pocos artistas han considerado las partituras, los bocetos o los dibujos como una parte esencial de la *performance*, entonces cuesta más trabajo encontrar este tipo de huellas por parte de los artistas. Se han preocupado más, a partir de los 60, del registro. De ahí que eso sea lo más habitual sobre todo hasta los 2000.

-N. A.: Cuando llegan esas piezas al museo, ¿hay algún protocolo específico?

-L. H.: Esta es una de las peculiaridades de este tipo de obras. A veces pueden ingresar como fotografía de Nan Goldin o Robert Capa por decir algo mucho más tradicional, y otras veces no. Las obras performativas tienen diferentes orígenes y diferentes formas de entrar en el museo. Puede ser a través de sistemas estandarizados, por el sistema del arte y por el mercado; como una galería que te la firma, te da un certificado de autenticidad, te dice que solo hay tres copias en el mundo, etc., como una forma muy estandarizada de adquirir obra de arte. Y otras veces es todo lo contrario: un amigo de un artista abre un cajón de su casa y se encuentra 20 fotografías y te las ofrece, o un archivo entero donado al museo. Hay diferentes formas.

-N. A.: Y ¿tú crees que dependiendo del origen que tenga la manera también de insertarse en el museo es diferente?

-L. H.: A partir de insertarse en el museo hasta ahora ha sido de manera diferente. De alguna manera lo que ha primado no es lo que debería haber primado, que es el concepto de la pieza, sino su forma de comercialización, pero ya se está trabajando de otra manera, y precisamente ese era uno de los objetivos de la nueva organización de la colección. Y que es tener en cuenta no tanto el origen comercial, etc., sino el estatus del objeto y ubicarlo en el lugar que le corresponde; tampoco por nada especial, ya que todo lo que entra en el museo va a estar catalogado, protegido. Nada va a perderse pero hay que homogeneizar, ya que no se puede meter en un cajón o en otro porque te lo haya vendido una galería, sino por lo que la obra en sí está contándote. Esto también influye en cómo se va a mostrar al público, si se guarda en un sitio u otro luego se difundirá de una manera diferente, el investigador la va a poder encontrar de una manera o de otra y el público va a poder acceder a ella de manera diferente. Entonces la idea es que todo sea lo mismo, que se entienda como lo mismo.

La *performance* tiene mucha relación con el archivo, por eso uno de los trabajos que estoy haciendo es un rastreo del archivo, porque está en la colección está muy claro, pero investigar en un archivo es diferente, y en eso estamos. Y la idea es también no fetichizar, es decir, no porque esté en un cajón o en otro tiene más valor, sino que tiene diferentes formas de difundirlo o dar a conocer.

-N. A.: Bueno, tendría más valor económico...

-L. H.: Bueno, sí y no. En realidad, al museo le ha podido costar más o menos que esté aquí, pero luego el valor a nivel patrimonial, es el mismo. El museo no puede vender nada de lo que tiene en su interior, por lo cual no hay un valor económico real que luego se vaya a traducir en un valor de transacción, pero hay que darle un valor dentro del museo a nivel de seguro, etc., y el valor va a ser el mismo aunque esté en el archivo, en la colección, en biblioteca.

-N. A.: ¿Has vivido ese cambio que se puede dar de un registro como mero objeto documentativo a ser considerado obra de arte?

-L. H.: Eso lo vivimos todos los días, ocurre constantemente, pero hablamos de tres años. Un artista que hace tres años te regalaba prácticamente el registro de sus acciones de los 60 o 70 y que tres años más tarde, una galería lo esté vendiendo a precio de oro.

Como te dije, yo empecé con cine y vídeo, la *performance* en vídeo es bastante rica, se empezó ahí. El museo adquirió numerosas acciones y *performance* que son registros muy pobres, con formatos obsoletos y estropeados, y que por mucho que los restaures no van a ganar ninguna calidad, pues a precios razonables que de repente se han triplicado, quintuplicado, cinco o diez años después. Es algo que se ve a diario. Es la ley del mercado y el museo es una víctima entre comillas de eso. De alguna manera influyes en el mercado y de otra el mercado se vuelve contra ti. De todas formas los artistas tienen que vivir, tampoco está mal que cobren por su trabajo... que cobren lo que quieran me refiero. Aunque sí que es cierto que es muy voluble...

-N. A.: El porcentaje de *performance* en el museo es mucho mayor de artistas internacionales, imagino.

-L. H.: Sí. La diferencia es abismal. Los artistas que han trabajado con *performance* en España son mucho menores. Y eso que hablamos de danza, teatro, etc. Que de vanguardias estamos intentando crear una colección con la que poder contar, que ocurrió sobre todo en la época de la II República. Quizá haya líneas de trabajo como en vanguardias que haya más presencia nacional que internacional, por precios y accesibilidad, ya que como la vanguardia internacional está muy estudiada hace años ya no puedes encontrar prácticamente nada. Sin embargo, como a veces nos hemos olvidado de lo nuestro, pues sí que podemos encontrar más cosas. Pero hay otros períodos que es todo lo contrario, por las características de la historia española.

La conversación se reanuda tras una breve interrupción.

-L. H.: La Tate hace una programación en vivo de *performance* increíble pero no es colección. Dentro de la colección de la Tate no hay nadie especializado en *performance*. El departamento de Chema (González) no tiene nada que ver conmigo. Podemos trabajar juntos, pero no es colección, es programación, es otra cosa. El programa BWM Live de la Tate es programación, pero no es colección.

A Capucine (Perrot) y a mí, nos invitaron a una cosa en Rotterdam hace dos años, y estamos en contacto. Pero su contacto con colecciones es limitado, es como compañeros, es decir, que ellos no tienen ningún tipo de capacidad, ni de proponer siquiera ante el board. Ellos pueden decirle qué bueno es alguien a otro compañero,

pero más allá de eso, nada. No tienen capacidad de propuesta de compra, ni presupuesto. Aunque entiendo que habrá sinergias, intercambio de información y demás.

En el caso del MOMA, el departamento ahora se llama Media and *performance* art, pero no porque estén haciendo esto, sino porque programan. En el MOMA no existe un departamento de programas públicos. Se divide de otra manera completamente diferente. Cada museo se organiza como le parece. El departamento de Media and *Performance* art programa *performance*, pero no quiere decir que coleccionen *performance*. Un dibujo de *performance* en el MOMA va a estar en el departamento de dibujo. Una *performance* de vídeo sí va a estar en el departamento de Media and Performance art, pero una fotografía va a estar en el departamento de fotografía. Como aquí hasta hace dos años. Cada museo tiene su propia lógica. De alguna manera, todos están aumentando la presencia de *performance* en sus instituciones, pero de manera diferente. Y eso es lo interesante también.

-N. A.: ¿Se da el préstamo de *performance* en vivo entre museos?

-L. H.: Sí, de hecho la obra de Dora la hemos prestado mil veces. Ni siquiera Dora hace un control exhaustivo... no forma parte de su interés. Precisamente es esa idea inagotable de reactivarse que es propia de la naturaleza de la obra. No hay un control exhaustivo de qué está pasando. El museo está abierto 9 horas o más, no entra dentro del concepto, sería ridículo. Me imagino que el caso de Tino Sehgal es exactamente lo mismo; no sé si quiere estar invitado y presente cada vez que una *performance* suya se activa. Pero entiendo que no.

-N. A.: En la exposición de Berlín en la que estuve, que coincidió cuando estaba haciendo la estancia, era una exposición exclusivamente suya. Fui varias veces, y cada vez que fui a ver la exposición, estaba allí.

-L. H.: Yo en la que vi de la exposición de la Bienal, en el pabellón de Alemania, no creo que estuviese siempre. Si no, no puedes vender este tipo de obras. Si por algo se caracteriza él es por vender sus obras por una pasta gansa. La obra se muere contigo si haces eso. Luego hay otros artistas que no venden *performance* en vivo. Tú me invitas, yo la hago. Y es lo más habitual. Artistas que te venden otro tipo de obra, o te venden un registro, pero no están interesados en que nadie más pueda activar sus *performances*, sólo ellos mismos. Son conscientes de que el día que se mueran, nadie más va a poder ver en vivo una de sus *performances*. Pero es una actitud, una decisión, una forma de trabajar. Depende de con qué conceptos o ideas trabaje cada artista.

Luego hay otros artistas que han variado a lo largo del tiempo. Que siempre han trabajado con su cuerpo, y a medida que la edad y el tiempo les ha impedido hacerlo, han transferido ese conocimiento y han permitido que otros lo hagan en su lugar. Los artistas van cambiando el concepto ellos mismos. Muchas veces se dice que el museo ha musealizado la *performance*, pero eso es relativo. Los artistas deciden también.

-N. A.: Un ejemplo de eso es la exposición de Marina Abramović en el MOMA.

-L. H.: Ella reinventa su práctica continuamente, es decir, sus acciones solo las vendía en vídeo y foto. Ella tenía un control muy exhaustivo de lo que se iba a grabar o lo que se iba a fotografiar. Esto prácticamente desde el principio de su producción. Y sin embargo ahora se apunta a otro tipo de cosas. Cambian. Los artistas deciden nuevas cosas. Buenos artistas dejan de serlo... otros artistas empiezan a serlo en la madurez... cada artista es distinto.

Transcripción de la entrevista a María Antonia Perelló, Responsable de colección del MACBA, y Nuria Montclús, Asistente de colección del MACBA

-Nerea Ayerbe: **Vamos a hablar de cómo la *performance* se relaciona con el museo en el que vosotras desarrolláis vuestra actividad profesional, que en este caso es el MACBA en Barcelona. Hemos dividido en tres bloques el guión de entrevistas y vamos a empezar hablando un poco por la parte más general. ¿Cuál es la presencia del *performance* en la colección del MACBA, que creo que actualmente tiene como unas 5000 piezas?**

-María Antonia Perelló: Todo lo que nosotros podríamos considerar *performance* lo tenemos introducido por el soporte en el que está en realidad. Entonces tenemos algunas obras, como por ejemplo, de Esther Ferrer, que en su día fueron *performance*, pero lo que tenemos actualmente es fotografía. U otros artistas, como Joan Jonas, que podrían ser paradigmáticas, o incluso Jana Sterback, que hizo una *performance* en vivo en el museo hace unos años. Pero en todos los casos, lo que se ha incorporado a la colección, es siempre documento, y como tal lo solemos recoger en la ficha técnica de la obra. No ponemos *performance* de tal, pues no tenemos en muchos casos una autorización explícita a esa reproducción, sino lo que tenemos es un documento de una determinada *performance* en un lugar concreto, y lo recogemos de esta manera, que es lo que pasa en la mayoría de los museos.

-N. A.: **¿Y la manera de archivar ese documento es mediante el medio que tenga: vídeo, fotografía,...?**

-M. A. P.: Cuando tú entras a nuestra web y miras las obras, es en el apartado de grabación audiovisual, donde encontrarías la mayor parte de nuestras *performance*. O en imagen Cis o en imagen fija, lo que sería fotografía o vídeo. Junto con obras bibliográficas, o cinematográficas, propiamente.

-N. A.: **Entonces, partiendo de esa premisa, ¿por qué creéis que el museo no ha adquirido ninguna *performance* en vivo?**

-M. A. P.: No creo que se derive de la naturaleza de la *performance*, sino del hecho de que realmente se presentan pocas *performance* como tales para compra. Y que en el caso de las que tenemos, porque las hemos adquirido, se trata de documentos casi históricos, que son referentes para nuevas generaciones. Pero en el contemporáneo riguroso, del día de hoy, la *performance* la recibimos en contadas ocasiones como propuesta. No es una decisión del museo no comprar *performance*, sino que es superinhabitual encontrarlas. Yo creo que una de las cosas que tenemos más cercanas a lo que podría ser una *performance* con instrucciones, es la obra de Dora García, *El Reino*. Está hecha para ser ejecutada en nuestro museo, y tenía una especie de reglamento, una sucesión de hechos que ocurrirían dentro de nuestra charla. Era como una profecía que se iba cumpliendo. Es muy complicada. En su día tenía una webcam instalada dentro del atrio del museo, e iba registrando lo que ocurría. Pero previamente se había elaborado una especie de libro o diario del museo,

en el que ella preveía que pasaría esas cosas. Entonces, nosotros lo conservamos y podría volverse a reproducir.

-N. A.: Se puede reproducir, y se pueden volver a poner los objetos, me imagino, ¿verdad?

-M. A. P.: No tiene objetos en realidad, solamente el libro, y la cámara. En su día, estas acciones que eran de futuro, eran como una premonición, para hacerlo posible se hacía con performers. El libro decía: el martes a las 9 dos personas se pelearán en el atrio. Entonces nosotros teníamos dos performers que se peleaban en el atrio. Y esto iba seguido de rutinas propias del museo, como por ejemplo, que el cartero entregaba la correspondencia. La combinación de las rutinas, y de las previsiones de futuro hechas por performers, daban lugar a un diario que se iba cumpliendo.

Todo esto sería una de las formas más cercanas de nuestra colección, porque no tenemos más. El objeto y el vídeo. Listo. Como el *Remote Control* de Jana Sterback, que es una especie de enagua metálica sobre la que se ponía una bailarina que efectuaba recorridos llevada por un comando electrónico. Y esto podríamos reproducirlo, una vez lo hicimos, pero lo que nosotros presentamos habitualmente es el vídeo y la enagua metálica en la que la bailarina se pone dentro.

-N. A.: Pero la obra efímera, ¿pertenece a la colección también?

-M. A. P.: Sí.

-Nuria Montclús: Lo que sí estoy pensando es que no hay propuestas de compras de cara a *performance*, pero tenemos todo lo que es el *MACBA es Mío*, que se hace los sábados por la tarde, y sí que es verdad que la *performance* se da en este carácter que es más simultáneo, no te ofrecen tanto comprarla, sino hacerla el día tal.

-N. A.: Pero es ya más actividad, no colección.

-M. A. P.: Exacto. Sí que nos interesa la *performance*, pero más ligado a la actualidad del momento, de una programación efímera, encaja mejor con el programa de actividades.

-N. M.: Y también es lo que ellos piden. No es que vengan y te digan que les compres la *performance*, sino que vienen a hacerla.

-N. A.: Pero la pieza de Dora García que estábamos comentando sí que pertenece al MACBA, ¿no?

-M. A. P.: Sí, ¿pero sabes lo que ocurre? que no se ha vuelto a poner desde que se compró. Por su dificultad vinculada a esa idea de profecía. El libro era una profecía en el año 2010, pero si ahora lo pusiésemos, sería una arqueología. O volveríamos a producir toda la sucesión de hechos que preveías y necesitas de un libro nuevo, y dispones de una nueva webcam instalada en el presente... es una obra muy interesante, porque justamente contiene este elemento de futuro en el pasado, que es como se nos ha quedado. Entonces es una obra que nos pareció interesantísima para la colección, pero la verdad es que tiene una problemática muy curiosa a la hora de

ponerla de nuevo. La tenemos en la colección, pero si la activamos, va a perder aquello que tenía en el pasado, va a ser otra cosa.

-N. A.: Isidoro Valcárcel Medina también ha realizado alguna *performance*, ¿verdad?

-M. A. P.: Bueno, sí, hizo una *performance* pero ya desde el principio, no tenía ese carácter de perdurabilidad, ni había unas instrucciones para volver a hacerlo en el futuro. Él hizo en el contexto de una exposición de una colección una *performance* que no sé hasta qué punto la división entre acción y *performance* lo estás haciendo...

-N. A.: Lo estoy englobando como acción artística.

-M. A. P.: Como acción, pintó una pared, con un pincel pequeñito, de acuarelista prácticamente, de blanco. Era un trabajo minucioso, larguísimo, pero que después no se veía. Pero esto desde un principio él lo explicó claramente, y nos dijo que no quería que tuviese ni una repetición, ni un testimonio gráfico... era una acción de ese momento y punto.

-N. A.: Entonces era una acción que el MACBA realizó y no se compró la pieza. Simplemente se realizó.

-M. A. P.: Digamos que nos quedamos como un documento, pero no, no compró la pieza. Dejémoslo porque con él hemos tenido discusiones, hubo un malentendido. Pero en este ámbito de las acciones, si dices que lo englobas, nosotros tenemos todas las acciones de Vito Acconci, de Nauman; tenemos muchísima obra pero que las encontrarás en el apartado de audiovisuales.

-N. A.: Entonces lo que ocurre es que no se oferta la compra de *performance* al museo. Pero vosotras creéis que en tal caso ¿el museo si está preparado para adquirir obras en vivo?

-M. A. P.: Yo creo que sí. Lo que ocurre es que ni se oferta, ni de momento nosotros hemos hecho una búsqueda activa. Piensa que el museo suele comprar por investigación. O sea, no estamos esperando que nos propongan cosas. Pero sí que nosotros nunca hemos buscado por técnicas, o por tipologías de obra, por tanto, no es que busquemos *performance*, o vídeo o pintura. Buscamos obras que parezcan interesantes y que enlacen muy bien con nuestra colección preexistente. Desde el momento que llegase a nuestro conocimiento una *performance* interesante, no tendría por qué no ser integrada. Y de hecho, por ejemplo, Joan Jonas, Acconci, Sterback, algo de conceptual catalán... son artistas que en su día hicieron *performance*, pero hoy eso ha quedado como un documento, y eso es lo que incorporamos. No quiere decir que con alguno de estos artistas, que están todavía vivos, pudiésemos hablar con ellos de reproducir estas acciones. De hecho, algunos estarían encantados.

No es que el museo esté cerrado a la *performance*. Hay otra cosa, también. El carácter de testimonio que tiene la colección y el hecho de que suele recoger obras que ya son icónicas para el futuro. Esto hace que cuando nos referimos a la *performance*, en nuestro caso, siempre estemos refiriéndonos a una *performance* que haya sido clave, referente, entonces nos movemos en el ámbito de unos años atrás. Mientras que la

performance estrictamente contemporánea sería la que estamos mostrando en nuestros programas públicos.

En cuanto a Tino Sehgal, estaría muy bien tener su obra ero reconozco que hay ciertos inconvenientes. Pero que sería no tanto de formato, sino económicos. Las exposiciones de colección, de entrada, tienen una duración más larga que las exposiciones temporales. Tener una instalación de Tino Sehgal en el museo sería tener personal contratado diariamente, pagándoles como si fuesen un empleado más del museo, para tener la pieza. Y esto es un factor que cuando nosotros vamos a comprar obras, tenemos en cuenta. No es sólo comprar la obra, es el coste que tiene cada vez que la vas a presentar. Y esto en piezas que no son *performance*, que son instalaciones, es muy importante también, porque en ocasiones pasa que no las podemos poner por lo que cuesta instalarlas. En su día se compraron y están en el almacén, porque es inviable presentarlas, porque cuesta mucho su producción, el garantizar la seguridad a lo mejor, que hay piezas que necesitan vigilancia al lado... y este es un elemento disuasoria en estos momentos.

-N. M.: Yo estaba pensando también en términos de catalogación, y en términos económicos. Qué precio le pones a la compra del derecho de una *performance*. A la hora de catalogar también, ¿cómo lo catalogas? Me resulta difícil concebirlo.

-N. A.: Como en el caso de Tino Sehgal, que ya no sabes lo que es rumor o lo que es verdad, porque no hay registro. Y en el caso de las ventas de las obras, la hace ante notario con el responsable del museo, y no hay nada escrito, es todo oral. Aunque no sé si realmente es todo oral o acaba habiendo un documento donde se firma. En el caso de que haya un caso de esas características, ¿dónde se cataloga ese contrato, por ejemplo?

-M. A. P.: Yo creo que en estos momentos en los que los derechos de autor están tan desarrollados, seguro que encontraríamos un abogado que nos redactase el contrato. Ahora, hay unos problemas a nivel patrimonial que tanto si utilizásemos dinero público, como dinero privado para esta compra, me extrañaría mucho que nos autorizasen la compra sin ningún documento de propiedad. Con dinero público estoy segura de que no.

A nivel de catalogación museal, no me preocuparía tanto, porque sería lo mismo que ocurre con muchas obras de las que se producen de manera efímera, u obras que tienen que ver con la luz, o con el humo. En el momento en el que pudiésemos hacer un registro explicando esta acción, estableciendo los tiempos, los personajes, ya encontraríamos la manera. Pero lo de la compra en algunos casos es un poco extremo, en el caso de Tino Sehgal sobre todo, que es una situación límite.

-N. A.: Respecto a los registros de las obras, debido a Acconci, Esther Ferrer... que tenéis en el museo actualmente, esos documentos inicialmente cuando se realizaron, eran registros y fotografías que realizaba un amigo del artista a las acciones que realizaban. En un momento dado, esos registros que son testigos pasan de ser meros documentos, a ser obras de arte. Y entonces ya son lícitas para pertenecer a una colección de un museo. ¿Por qué creéis o cómo se da

ese salto, de que sean simplemente un registro o una documentación, a que de repente sean catalogados como obras de arte y entonces pertenezcan a una colección, se expongan, tengan un valor económico determinado, etc.? ¿cómo se da ese salto de mero testimonio a obra de arte?

-M. A. P: Esto es algo que creo que te insinuaba al principio. Nosotros, al principio del museo, no hacíamos la distinción entre lo que era un vídeo de un artista, de lo que era un vídeo documentando una acción de un artista. Hace ya unos años en los que en los registros ponemos: documentación de la acción realizada el día tal en tal sitio. Como todas las obras de conceptuales catalanes, que están registradas así. Entonces la cosa sería quién o cómo y desde qué momento es una obra de arte. Yo no puedo decir que es obra de arte, puedo seguir diciendo que es documentación sobre una *performance*, susceptible de ser instalada en exposiciones, al lado de obras de arte. Pero evidentemente, la obra de arte fue aquella *performance*. Lo que pasa que para conservarlo lo tenemos en la colección. Podríamos dar un paso más y este tipo de documentos, en lugar de tenerlos en la colección, los podríamos tener en nuestro archivo, en el centro de estudios. El museo tiene un centro de estudios, biblioteca y archivo, en el que guardamos documentación de artistas, a veces procesual, a veces documentación que lleva a la consecución de una obra. Tú ves aquellas correspondencias, esquemas, guiones que al final desembocaron en una obra y se conservan allí. Por tanto si quisiésemos ser muy muy estrictos, estos documentos de acciones, podrían estar allí, más que en la colección. Y en la colección utilizarlo de la misma manera que usamos libros, archivos... en nuestras exposiciones. Usarlo en las exposiciones pero no decir que aquello es arte.

No sé si para ti podría ser interesante saber cuáles son las categorías bajo las que articulamos la colección. En la web encontrarás cuando entres en la sección de Colección, búsqueda por tipologías. Hay una lista de 16 términos bajo los que ordenamos la colección. Que no haya una categoría que se llame *performance*, también es revelador. Las *performances* las tenemos siempre en audiovisuales o en documentación. Y alguna pequeña cosa en fotografía y objeto. Están un poco repartidas.

-N. M.: Al final yo creo también que la documentación adquiere el valor de obra entre muchas comillas por ese hecho, se incluye por el valor de la acción que se le ha dado en la historia del arte. Se marca a posteriori. No hay nada más que eso, es la única manera de conservarla.

-N. A.: Entonces, el valor de la documentación depende del valor que se le dé a la acción que se hizo en su día.

-N. M.: Yo creo que sí. No tendríamos a Acconci si no hubiese hecho lo que hizo en su momento. Por lo tanto, las grabaciones de Acconci no estarían aquí si no fueran trascendentes para la historia del arte.

-M. A. P.: La historia del arte la ha hecho desde el momento en que los años 70 fue importante, no porque el MACBA la adquiriera en el 2015. Ha hecho historia en su momento y se compra porque ha hecho historia. La historia viene marcada. Un poco

por eso te decía que no estamos comprando contemporáneo, porque comprar *performance* contemporánea sería hacer historia nosotros por la compra de *performance*, las estamos haciendo en la programación temporal, en la pública, y la colección de momento, las *performances* que compra son las que ya está probado que tuvieron un peso, son las históricas.

Transcripción de la entrevista a Petra Joos, Directora de actividades museísticas del Museo Guggenheim Bilbao

-Nerea Ayerbe: **¿Cómo describiría la presencia de la *performance* dentro de la colección del museo hoy en día?**

-Petra Joos: Tenemos algunas obras que tienen como proceso creativo la *performance*, que después acaban siendo fotografías o vídeos, pero no son propiamente *performance*. Por ejemplo, tenemos una obra en nuestra colección de Itziar Okariz, *Irrintzi*, en la cual el inicio del proceso creativo de la obra era una *performance*. Después tuvimos la oportunidad de que repitiera este proceso creativo en forma de *performance* en la inauguración de *Cada uno a su gusto*. En esta ocasión, la realizó en las obras de Serra porque hay un eco muy especial y multiplicaba el impacto de lo que es el propio *Irrintzi*.

-N. A.: **Entonces, por lo que me decías, en la colección de Bilbao, ¿no hay *performance* en vivo?**

-P. J.: No, no hay.

-N. A.: **Pero la de Itziar Okariz sí pertenece a la colección, ¿no?**

-P. J.: Sí, pero es un vídeo, monocal. Aunque en el caso de la inauguración que comentábamos hizo una *performance*. Por eso digo que hay obras que tienen algo de *performance* en su trasfondo o proceso creativo.

-N. A.: **Pero la manera que tenéis vosotros de tenerla en vuestra colección es mediante el vídeo. Y ¿tenéis por ejemplo en la colección algunas instrucciones de *performance*?**

- P. J.: No.

-N. A.: **¿No tenéis ningún caso en el que tengáis una documentación escrita de ninguna *performance*?**

- P. J.: No, escrita no. Yo creo que lo más parecido que puede existir, es una descripción, pero no por el propio artista, sino por la familia del artista a posteriori; son las *Fuentes de fuego* que tenemos de Yves Klein. La idea es del 1961, pero él murió en 1962. En Alemania, las galerías, en el 61 experimentaban con estas arquitecturas efímeras, como las *Fuentes de fuego*, etc., pero eran *performance* que tenían las galerías. Otro ejemplo son las *antropometrías* que también se basan en *performance*. Pero después nosotros lo que tenemos es la pintura. En el caso de las *Fuentes de fuego*, en 1997 se hizo una reconstrucción, poco después de inaugurar el museo, de una idea del 61, pero adaptado al contexto. No tenemos los escritos, pero sí se nos ha transmitido cómo se tenían que instalar estas fuentes de fuego.

En el décimo aniversario, hicimos una actividad, un evento artístico, con Mainer López, que se llama *AdosAdos*; con mil amigos del museo hicimos el evento artístico, pues ella no califica sus acciones como *performance*. Estas acciones nacen y lo único que permanece son unos documentos que pueden ser unos vídeos, filmaciones,

documentación sobre el acto en sí mismo; en este caso 16 fotografías que están en nuestra colección.

-N. A.: Por lo tanto, la manera que hay de coleccionar la *performance* dirías que es más que nada mediante el vídeo y fotografía.

-P. J.: Sí, aquí en el museo está presente la *performance* pero forman parte de otro medio. Como la fotografía de Elssie Ansareo, *El baile de los flauneurs*, donde reunió a un grupo de personas que conocía y realizó una escenografía. Es decir, esta foto no se ha realizado por casualidad, sino una foto buscada.

-N. A.: Siendo así entonces, ¿entran a formar parte de la colección mediante el departamento de fotografía, de vídeo,...?

-P. J.: No, aquí hay personas que se ocupan de toda la colección. Como no tenemos una colección muy grande, solamente 130 obras, no es como el MOMA o el Metropolitan, o incluso el museo de Nueva York que ha coleccionado arte contemporáneo en los últimos 15 años de una forma muy intensa, en donde las personas se especializan.

-N. A.: El caso de Tino Sehgal, que tiene como principio no documentar las acciones y que no haya registro, no se anuncia, no se pueden sacar fotografías, no tiene cartelas... ¿crees que la colección del Guggenheim Bilbao estaría preparada para adquirir obras así, o sería problemático el hecho de que no tuviera un soporte, fotográfico o de vídeo, por ejemplo?

-P. J.: En absoluto. Se relacionan mucho con la arquitectura las acciones que realiza. Le he visto en Arco recientemente. En Nueva York hicieron una exposición en el museo, hace unos pocos años, que ocupó todo el museo. Creo que es muy interesante. No conozco las condiciones que habría si nos vendiese una obra o cuántas veces podría representarse o si tiene que estar él presente, qué tipo de actores, etc. Si aporta un manual, y está claro, no veo que haya ningún problema. No es el medio, si no la obra lo que interesa, y tienes que ver el conjunto de la colección para que esta obra de alguna forma conecte con las otras.

-N. A.: Volviendo a la colección actual del museo, ¿qué crees que es más mayoritario, la fotografía o el vídeo, en cuanto a la *performance*?

-P. J.: Pienso que es más o menos parecido. Hay más escultura, instalaciones y pintura, pero entre vídeo y fotografía, más o menos igual, con un porcentaje muy pequeño. Tenemos también el *Wish Tree* de Yoko Ono y eso sí que es performativo, tiene más que ver con la participación, pero la *performance* muchas veces también.

-N. A.: Las fotografías y vídeos de los que estamos hablando, siempre se crean como documentación de la *performance*. Luego, en algún momento, tienen un tránsito y pasan a ser obra de arte. Como las fotografía de Vito Acconci, que al principio eran para documentar su obra, y ahora se exponen en importantes cubos blancos. Ese paso, en tu opinión, ¿cómo se da?

-P.J.: Hay *performance* que se pueden repetir, entonces puedes documentarlos y son documentos de alguna forma históricos. Pero hay *performance* que nunca vas a poder

volver a hacer y si las documentas, es lo único que permanece; es normal que en un futuro las fotografías, aunque sean residuos o testigos, se conviertan en obras para ser expuestas. Hay estas dos diferencias.

-N. A.: En tu larga experiencia, ¿has tenido alguna vez obra que haya sido documentación y de repente, se haya visto expuesta en una galería? Porque si es documentación, estará en un almacén, pero en cambio si es obra, se guarda en otro departamento. Van en departamentos diferentes.

-P. J.: Eso es. Yo no he podido ver esta metamorfosis, porque creo que el propio artista es el que vigila lo que es únicamente documentación, la puede enseñar para que la gente entienda, a nivel educativo, a nivel de traslado de la información al público en general, eso es interesante; pero yo creo que si el artista considera que esta es pura documentación cree que es complementaria para entender la obra, creo que no debería acabar nunca en la galería. O solo como documentación pero nunca como objeto de venta.

-N. A.: Pero lo que hacían Yoko Ono, John Cage, etc. ellos probablemente creerían que sólo era documentación, pero ahora, sin embargo, se exponen como obra en los grandes museos.

-P. J.: Bueno, por ejemplo para *Wish Tree* si que son las instrucciones. O por ejemplo en la exposición de Yoko Ono ella dibujó en la pared, algo que luego desaparece. Yo creo que han dado estas instrucciones porque tenían un aspecto performativo, pero son los propios artistas los que un día han visto que es necesario, con el paso del tiempo, que formen parte de la obra. Pero han transformado y enriquecido estas obras a lo largo del tiempo por parte de los propios artistas. Pero no era un ajeno el que ha pensado añadir algo, sino el propio artista el que le da ese estatus.