

Introducción a los lenguajes de la *performance*

Autora: Judit Vidiella Pagès

El encargo y la creación de este material docente han sido coordinados por la profesora: Laia Blasco Soplón
PID_00287739

Primera edición: febrero 2022

1. Introducción

- 1.1. Presentación
- 1.2. Aproximaciones conceptuales al lenguaje del *performance art*
- 1.3. *Performance* frente a actuación. ¿Accionar y no representar?
- 1.4. Tópicos y clichés de la *performance*

2. Circuitos de difusión de la *performance*: festivales, congresos, fábricas de creación, revistas, archivos y exposiciones

- 2.1. Antes de entrar en detalle
- 2.2. Muestras y festivales
- 2.3. Congresos
- 2.4. Fábricas y residencias de creación
- 2.5. Revistas
- 2.6. Archivos
- 2.7. Exposiciones

3. *Performance* y documentación: desaparición, repetición, diferencia, etc.

- 3.1. La ontología de la *performance*: presencia y desaparición
- 3.2. La desmaterialización del arte
- 3.3. Sobre el archivo, el registro de la *performance* y la escritura performativa
- 3.4. Taxonomías del registro de la *performance*

4. La incorporación del vídeo en el arte de acción

- 4.1. Entre el registro y el videoarte
- 4.2. *Performances* que utilizan el vídeo como parte integrante de la acción
- 4.3. La *videoperformance* como pieza de creación
- 4.4. La prolongación del espacio-tiempo mediante los circuitos cerrados
- 4.5. Las *metaformances*
- 4.6. *Performances* como videoinstalaciones
- 4.7. *Performance* y videoproyecciones
- 4.8. *Performances* multimedia

Bibliografía

1. Introducción

1.1. Presentación

Esta lectura se presenta como una continuidad respecto al material que se trabajó en la asignatura de Escultura con el material docente titulado «Prácticas encarnadas y espacio». En ese material se abordaron algunas de las cuestiones clave del *performance art*, en diálogo con la incorporación del cuerpo y la dimensión encarnada en las prácticas escultóricas y de instalación. Se situó brevemente el contexto social, cultural y filosófico de emergencia de este tipo de prácticas, el llamado *giro teatral* en las ciencias sociales y la desmaterialización del arte, que fagocitó el auge del arte de acción y las prácticas artísticas centradas en el cuerpo. Se abordó brevemente la emergencia de los estudios de *performance* y sus principales teóricos y aportaciones, así como también se hizo un breve recorrido a corrientes artísticas clave, como Fluxus, *happening*, *body art*, activismo y arte comunitario. Se aportaron recomendaciones para seguir indagando y una serie de dilemas inherentes al arte efímero como los siguientes:

- la tensión entre documentación y acontecimiento
- la norma «trasgresora» del arte de acción
- la tensión entre participación y colaboración en las prácticas performáticas.
- el aura de los objetos y el *performer*.
- el registro de la *performance*: ¿desaparición-presencia frente a archivo-documentación?

Para no reiterarnos, recomendamos revisar ese material para refrescarlo, pues será de gran ayuda. Dada la dimensión práctica de esta asignatura, este dossier se plantea desde esta premisa, es decir, que algunas cuestiones que se situaron teóricamente en el material anterior se van a retomar aquí, como por ejemplo la cuestión del archivo y la documentación, pero desde una reflexión que aporte elementos críticos y referentes para la propia práctica performática que sean útiles a la hora de decidir cómo se quiere documentar la acción, qué papel juegan los objetos, el cuerpo, etc.

El texto que tenemos entre manos se divide en cuatro grandes apartados:

1. Una introducción breve al lenguaje del *performance art*, que complementa el dossier de escultura.
2. Una panorámica a los principales circuitos de difusión de la *performance*: festivales, congresos, fábricas de creación, revistas, archivos y exposiciones, que no solo serán de ayuda para conocer nuevos *performers*, debates y líneas de investigación, sino también a la hora de hacer difusión de acciones y proyectos.
3. Una taxonomía sobre formas de archivo y documentación que será de ayuda a la hora de pensar cómo enfocar el propio registro de las *performances* que se realicen.
4. Un breve análisis de la incorporación del vídeo como lenguaje específico del arte de acción y no solo de documentación: *videoperformances*, circuitos cerrados, videoinstalaciones, *performances* multimedia, etc.

A lo largo de este material se aportan ejemplos de *performers* y proyectos que dialogan con los diversos enfoques. En algunos de estos ejemplos se invita a revisar el recurso ArtToolkit, que amplía la información del referente con vídeos y explicaciones más extensas.

1. Introducción

1.2. Aproximaciones conceptuales al lenguaje del *performance art*

En el lenguaje del *performance art* englobaríamos aquellas prácticas artísticas encarnadas en el arte contemporáneo que sitúan como eje de análisis y creación dimensiones como el cuerpo, el espacio, la presencia y la ausencia, lo efímero, la participación de los espectadores, etc. Será a partir de los años setenta con los debates filosóficos sobre la desmaterialización del arte y el giro teatral en las ciencias sociales, así como la emergencia de los estudios de *performance* en diálogo con un contexto político de luchas identitarias en torno al sexo, el género, la raza, etc., que empezarán a aparecer una serie de prácticas diversas englobadas, bajo el término general de *performance* (*body art*, arte de acción, *live art*, Fluxus, *happening*, etc.), basadas en el movimiento, la acción, lo gestual y la equiparación del arte con la vida. Estas prácticas entrarán en un primer momento en tensión con los discursos hegemónicos del arte, en los que la obra artística es el eje central, pues desaparece el aspecto aurático del objeto y se potencia la relación vivencial en el aquí y el ahora, en un diálogo entre *performer*, público, espacio, acción y objetos activados en la *performance*.

Las prácticas artísticas de los años sesenta y setenta, como el *body art*, los *happenings*, las acciones, etc., van a descolgar el arte contemporáneo de las paredes de los museos para romper con la cuarta pared y dotar así la escena del arte contemporáneo de características teatrales. El *performance* va a ser no solo una práctica artística, sino un punto de partida conceptual, una articulación que permitirá diseccionar la crítica tradicional del arte basada en la mirada desinteresada, atemporal y desencarnada. Estas prácticas van a cuestionar el modo de construir significados en el arte contemporáneo y también el modo de mirar y repensar nuestras vidas cotidianas. La transición hacia prácticas que integren lo ambiental, el espacio, el tiempo, el contexto, los sujetos, la materialidad del objeto-cuerpo, la relación y la comunicación entre artistas, obra y espectadores, etc., ha ido configurando el giro hacia una práctica artística e intelectual que borrará cada vez más las fronteras entre «arte» y «vida», y valorará lo particular, lo narrativo, lo anecdótico, lo subjetivo, etc., como ocurrió con los gestos triviales de los *happenings*. La incorporación discursiva, representativa y simbólica de contextos y terrenos inestables, desde lo «marginal», lo «ritual», lo «periférico», y también el «detalle», lo «micro», lo «efímero», lo «ordinario», el «juego», el «carnaval», etc., van a ser elementos fundamentales para la conceptualización y comprensión de las prácticas artísticas, políticas, sociales y culturales contemporáneas, y especialmente de la *performance*.

Este cambio de paradigma, que enfatiza la representación sin producción, abre una serie de dilemas e interrogantes, como por ejemplo el registro y la documentación del arte de acción; sobre cómo no caer en una nueva fetichización aurática de los objetos y los documentos de las acciones ya realizadas; la sobrevaloración subversiva y política de la *performance* activista; el margen de acción que las y los espectadores tienen en la participación de la acción, etc. Aunque paulatinamente se está adoptando el término *arte performance* para englobar este conjunto de prácticas artísticas efímeras, conviven otros términos como el *live art* («artes vivas»), usado en el contexto anglosajón, o el arte de acción y las artes efímeras, más común en España.

En un guiño a la teoría *queer*, podríamos decir que *performance* es un concepto transgénero, ya que se resiste a una práctica de reasignación de género en nuestro idioma, circulando tanto en masculino como en femenino, aunque parece que cada vez más se está aceptando mayoritariamente en femenino. Las suspicacias que despierta el término —por ser una palabra anglosajona— han dificultado la acomodación a nuestro vocabulario al ser difícil la incorporación como un vocablo «familiar», pero paulatinamente una serie de teóricos y artistas de habla española están empezando a usar el término de una forma más extensa para referirse a otro tipo de acontecimientos sociales, como las prácticas corporizadas y los dramas sociales, especialmente en países de América Latina con una larga trayectoria de prácticas rituales, acciones callejeras y teatro popular. Este encuentro entre idiomas desafía no solo a los hispanohablantes, que deben enfrentarse a una palabra que les es extranjera, sino a los angloparlantes, que ya creían haber encontrado todas las extensiones y definiciones del término, por lo que se vieron obligados a repensar cuestiones como, por ejemplo, el género del término.

El término anglosajón *performance* no es un vocablo de uso exclusivo en el campo de las artes visuales; lo es también en el campo de las ciencias sociales, como en la antropología o la sociología, además de usarse comúnmente para describir situaciones cotidianas. Se habla de la *performance* de un empleado («su rendimiento y eficacia»); de la *performance* de una cotización bancaria («optimización»); de la *performance* de un ordenador o televisor («operatividad»); de la *performance* de un deportista, etc. (véase McKenzie, 2001), y también de las *performances* culturales (Schechner, 2002) o lo que Turner (1980) llamó los «ritos y dramas sociales». Estos usos se refieren a la habilidad de «performar» («ejecutar») una serie de comportamientos históricamente construidos que son aprendidos y reproducidos socialmente, como las protestas, carnavales, ritos de paso, historias orales, rituales de la vida cotidiana, etc. Los estudios de *performance* tenían y tienen el compromiso de estudiar la construcción social de las relaciones que se erigen alrededor de los sistemas de creencia ideológicos que nos constituyen y que organizan nuestra experiencia mediante representaciones y regulaciones culturales. Por *performance*, pues, se entiende el conjunto amplio de prácticas que se han ido definiendo dentro del campo de los estudios de *performance*, muchas veces entendidas como procesos de trasgresión reflexivos de las estructuras sociales alrededor del género, la etnia, la clase social, etc.

Así, las *performances* también funcionan como actos vitales de transferencia y transmisión de saberes sociales, de memoria cultural y de sentido de identidad mediante una serie de acciones reiteradas vinculadas a rituales y prácticas sociales (Schechner,

2013). Incluye prácticas y acontecimientos, como la danza, los rituales, las protestas políticas, los festivales, etc., que implican ciertos comportamientos teatrales o de conciencia de un espacio diferente al de la cotidianidad. Dentro de la variedad de acciones sociales y culturales, lo que llamamos *performance art* englobaría aquellas prácticas artísticas que exploran la relación del cuerpo humano con su entorno (dimensión espacio y tiempo) y que buscan provocar una reflexión al espectador centrada en torno a cuestiones como identidad, cuerpo humano (físico, psicológico y material), etc.

Si bien sus comienzos se emparentan con algunos de los preceptos del arte conceptual y la desmaterialización del arte, que ponen en cuestión el objeto como soporte físico de la obra, en muchas de las *performances*, los objetos y elementos materiales han sido clave por su filiación con la línea ritual y poética inherente en la *performance*. Desde otro plano, la *performance* también se erige como una herramienta metodológica, lo que permite analizar la mayoría de sucesos «como si» fueran *performances*, entendiendo que ciertas conductas diarias son repetidas, «ensayadas» y reproducidas en la esfera pública. En palabras de Schechner,

“ «no todo es una performance pero todo y cualquier cosa puede ser estudiada “como si” fuera una performance».

Schechner (2000, pág. 14)

Esta distinción entre lo que es un *performance* y lo que se puede comprender como *performance* problematiza las distinciones entre lo «real» y lo «construido», el «arte» y la «vida».

A lo largo de los últimos cuarenta años, la metáfora de la teatralidad se ha ido desplazando del territorio de las artes para impregnar la comprensión de casi todas las áreas de las ciencias humanas: sociología, antropología, etnografía, psicología, lingüística, filosofía, etc. De este modo, el *performance* se ha ido convirtiendo en una herramienta que explora las *performances* (acciones y prácticas) cotidianas de formación de subjetividades, como ha hecho Judith Butler (2006) en su análisis de la construcción performativa del género. Muchas *performances* artísticas contemporáneas exploran, desde una práctica encarnada, estos mecanismos de repetición social sobre la identidad de género, como veremos con las acciones activistas de la *performer* Yolanda Domínguez (véase ArtToolkit).

La *performance* –que se caracteriza por su carácter procesual– reclama la inestabilidad, lo efímero, la presencia y el devenir, por tanto, intenta escapar de lo estable, fijo, esencial y universal. Esta particularidad la ha dotado de un reconocimiento de resistencia respecto a los regímenes y economías capitalistas del registro y las semióticas fetichistas de circulación y consumo (de imágenes, de objetos, etc.), así como de fijación del significado, aunque es *naïve* pensar que la *performance* no participa en contextos de circulación de capital, especialmente en el arte *performance*, vinculado a circuitos expositivos y comerciales del arte. Este debate se abordará con más extensión en el tercer apartado.

Con la incorporación relativamente reciente de términos como *performar*, *performance* y *performatividad*, la representación como sustitución de la realidad ha sido repensada. Las múltiples definiciones y comprensiones de la palabra *performance* han resultado en una compleja y a veces contradictoria red de prácticas y definiciones. Para algunos es un proceso, para otros el resultado de este proceso; otros la valoran por su desaparición y carácter efímero, mientras que para otros es lo que permanece en la memoria corporizada. Estas diferentes aplicaciones del término hacen de la *performance* una práctica con una historia llena de «intraducciones» y transferencias extrañas. La teórica Diana Taylor lo explica en esta cita extensa:

“ «Queda claro, pues, que las palabras *performance*, *performativo* y *performatividad* también cuentan con largas historias y no son términos intercambiables. A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para recuperar el uso del término *performativo* dentro del terreno no discursivo de *performance* (es decir, para referir a acciones más que a efectos de discurso), deseo proponer que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de *performance* en español, *performático*, para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de *performance*. De este modo, para referir a las características espectaculares o teatrales de un determinado suceso diríamos que se trató de algo *performático* y no *performativo*. ¿Cuál sería la importancia de ello? Me parece vital señalar que los campos *performáticos* y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la expresión discursiva a la que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental. No disponer de una palabra para referirse a ese espacio *performático* es producto del mismo logocentrismo que lo niega como categoría.

De esta manera, uno de los problemas en el uso de la palabra *performance*, y sus falsos análogos (*performativo* y *performatividad*) proviene del amplio rango de comportamientos que abarca: desde la danza hasta el comportamiento cultural convencional. Algunos preguntan: ¿entonces, todo es *performance*? No, pero todo se puede analizar como *performance* o, aparentemente, todo

se puede vender usando la palabra *performance*. Los múltiples significados de *performance* tal vez compliquen una definición clara, pero, a la vez, esta multiplicidad pone en evidencia no solo las profundas interconexiones que se dan entre todos estos sistemas sino también sus fricciones productivas. Así como las distintas aplicaciones del término en diversos ámbitos (artístico, académico, político, científico, comercial) raramente se interpelan de manera directa, *performance* ha tenido también una historia de intraducibilidad. Es irónico el hecho de que el término haya sido sometido a los compartimentos disciplinarios y geográficos que apunta a desafiar, y se le haya negado la universalidad y transparencia que algunos señalan como el potencial de *performance* como metodología de análisis. Estos diversos puntos de intraducibilidad son, de manera clara, lo que hace del término y sus prácticas un campo teóricamente inclusivo y culturalmente revelador.

A pesar de las acusaciones de que *performance* es una palabra sajona, y tal vez innecesaria, y de que no hay manera de hacerla sonar natural ni en español ni en portugués, académicos y artistas han comenzado a apreciar las cualidades estratégicas del término. Aunque la palabra puede parecer extranjera e intraducible, las estrategias performáticas están profundamente enraizadas en América desde sus orígenes; por ejemplo los aztecas, mayas e incas, entre muchos otros grupos indígenas, contaban con prácticas como el canto y el baile para transmitir sus historias. Aun así, algunos se quejan de que la palabra *performance* debería traducirse por alguna otra en español o portugués. Las sugerencias que se ofrecen tienden a ser palabras derivadas del arte teatral o de las artes plásticas, como teatralidad, espectáculo, acción o representación. Estas palabras captan aspectos fundamentales de lo que queremos decir con *performance*, pero, como veremos, en cada instancia alguna dimensión clave queda fuera. *Teatralidad* y *espectáculo* captan el sentido de *performance* como algo construido y abarcador. *Teatralidad* muestra la distinción entre lo que es *performance* y lo que puede ser visto como *performance*. *Teatralidad* no se refiere de modo exclusivo al teatro, ni funciona *como* adjetivo de teatro, pero sí apunta al lente metodológico que señala o enmarca al objeto de estudio como teatro: por ejemplo, se dice que el candidato presidencial es muy “teatral”. Tal como sucede en el teatro, la teatralidad nos muestra que las cosas pasan como en un escenario, con participantes supuestamente en vivo; la vida parece estar estructurada alrededor de un guion esquemático, con un fin preestablecido (aunque adaptable, según las circunstancias).

De manera opuesta a las narrativas, los escenarios [*scenari*] nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes. La teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje articulado (narrativa) para transmitir una acción o un patrón establecido de comportamientos; los gestos, el entorno físico y los cuerpos mismos de los participantes entran en el marco teatral. La acción o trama está estructurada de manera predecible y responde a una fórmula conocida que se puede repetir. La teatralidad (tomar una situación *como* teatro) hace alarde de su artificio, de su “ser construida”; pugna por la eficacia, no por la autenticidad. La pregunta que se le hace a la teatralidad no es si la situación a la que alude es verdadera o falsa sino si funciona o no funciona. A diferencia de *performance*, *teatralidad* connota una dimensión consciente, controlada y, por eso mismo, siempre política. Difiere de *espectáculo* en que la teatralidad subraya la mecánica del espectáculo y celebra los hilos que se manipulan detrás del escenario. Por el contrario, *espectáculo*, como señaló Guy Debord, “no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes”, que a veces pretende pasar como no mediatizada, es decir, simula ser natural u orgánica. De esta manera, como ya lo afirmé en otro trabajo, el espectáculo “somete a los individuos a una economía de la mirada y del mirar” que puede aparecer más normalizadora, es decir, menos teatral. La gente puede no estar consciente del rol que le toca en el espectáculo. Sin embargo, ambos términos, *teatralidad* y *espectáculo*, son sustantivos sin verbo. Como la palabra *performance*, apuntan a la dimensión social (la sociedad del espectáculo) pero a diferencia de esta no incluyen la dimensión individual. *Performance* (sustantivo), *to perform* (verbo) abarcan no solo las dimensiones sociales e individuales sino también las interacciones permanentes entre ambos. El *performance* individual puede transformar los espacios sociopolíticos. Mucho se pierde a mi entender, cuando resignamos el

potencial para la intervención directa y activa al adoptar términos como *teatralidad* o *espectáculo* en vez de *performance*.

Palabras como *acción* y *representación* dan lugar a la acción individual y a la intervención. *Acción* puede ser definida como acto; sirve tanto para referir a un *happening* vanguardista, o un arte-acción, o una “intervención” política. *Acción* concita las dimensiones estéticas y políticas del verbo “actuar”, en el sentido de “intervenir”. Pero *acción* es un término que no da cuenta de los mandatos económicos y sociales que presionan a los individuos para que se desenvuelvan dentro de ciertas escalas normativas; por ejemplo, la manera en que desplegamos nuestro género y pertenencia étnica. *Acción* aparece como más directa e intencional, y de esa manera con menos implicaciones sociales y políticas que *perform* que evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión. Por ejemplo, podemos desplegar múltiples roles sociales a la vez (tales como género, raza, clase, etc.) mientras participamos en una “acción” antimilitar definida. En un caso nos rebelamos contra la autoridad impuesta (acción antimilitar); en el otro, nos plegamos a la norma (rol social). *Representación*, aun con su verbo *representar*, evoca nociones de mimesis de quiebre entre lo “real” y su “representación”, nociones que se han complicado de modo muy productivo a través de los términos *performance* y *perform*. A pesar de que estos términos se han propuesto como alternativas al foráneo *performance*, todos ellos también derivan de lenguajes, historias culturales e ideologías europeas. *Performance*, como señalan los autores incluidos en este volumen, implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo. En las palabras del teórico mexicano Antonio Prieto Stambaugh, *performance* es una “esponja mutante” que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo. El hecho de que no se pueda definir o contener de manera definitiva es una ventaja para los artistas y teóricos que no pueden realizar sus quehaceres profesionales exclusivamente dentro de estructuras y disciplinas previstas. Para todos, pues, estos ensayos abren las puertas a otra forma de desarrollar prácticas y teorías en este mundo en el que lo estético, lo económico, lo político y lo social resultan categorías indisociables».

Taylor (2011, págs. 24-28)

Aunque a menudo se usan indistintamente los términos *performance* y *performatividad*, el término *performative* (‘performativo’) está ligado a la teoría de los actos de habla del lingüista John Austin (1971), para el cual hay una serie de enunciados que tienen la capacidad de realizar y producir lo que pronuncian. En esta categoría se encuentran los juramentos, las sentencias, las promesas y las declaraciones formuladas en primera persona, como «te condeno a muerte», «os declaro marido y mujer», etc. Cada acto de habla repite una cadena de citas convencionales que nos preceden, a la vez que se abren otras oportunidades para el «error» o pronunciamientos inesperados e imprevisibles en cada contexto único y determinado. La influencia del pensamiento de Austin sobre la performatividad del lenguaje ha sido clave para analizar el poder de las palabras, no solo en describir la realidad, sino también en producirla, construirla y afectarla. Lo performativo conlleva un doble significado: ‘dramático’, pero también ‘no referencial’, es decir, que puede contribuir a la deconstrucción de la repetición de significados históricos. Muchas *performances* feministas y *queer* han explorado estas aportaciones de Austin y Butler como un modo de visibilizar cómo funciona el performativo en nuestra sociedad a la hora de categorizar a las personas según su sexo y género como constructo normativo.

Jon McKenzie (2001) realiza una genealogía extensa sobre el concepto de *performatividad* en la que alerta de lo que llama la «norma liminal» del *performance*, esto es, cuando muchos artistas y teóricos confían *per se* en las bondades de la eficacia política y transformadora de la práctica artística de la *performance*. Según el autor, la performatividad se ha convertido en un paradigma que define la sociedad contemporánea y que sustituye el paradigma foucaultiano de la disciplina. *Performances* burocráticas y organizativas de gestión, *performances* tecnológicas y *performances* culturales se unen en nuestros contextos culturales y de formación buscando una eficacia en términos de economía de gestión, de técnica y operatividad, de mantenimiento del *status quo*, al mismo tiempo que de justicia social, ejecución artística, transformación de la audiencia, etc. Y es que las políticas de gestión cultural no están exentas de esta aproximación a la *performance* entendida como desempeño, eficacia, rendimiento, cumplimiento, buena conducta, trabajo, máxima operatividad, actuación impecable, ejecución, productividad, eficiencia, optimización, éxito, impacto y rendimiento económico del arte. Todas ellas forman parte de la gramática que centros culturales, gestores, convocatorias artísticas, proyectos de mediación, creadores, educadores y diversos agentes incorporan. Para unos, lo eficaz será reducir costes; para otros, captar nuevos públicos; otros dirán que conseguir un equilibrio entre remuneración del trabajo y proliferación de prácticas; otros querrán transformar las audiencias. Del mismo modo, nada garantiza que una acción que se ha pensado como transgresora sea eficaz, puesto que de ello dependen el contexto, la recepción del público y la negociación con las lecturas sociales y culturales que le preceden.

1. Introducción

1.3. Performance frente a actuación. ¿Accionar y no representar?

Como venía diciendo Taylor en la cita anterior, el *performance art* no puede reducirse únicamente a los términos que habitualmente se suelen utilizar como sinónimos: representación, acción, ficción teatral, espectáculo, simulacro. La teatralidad y el espectáculo señalan el carácter construido de la *performance* y necesitan de un escenario, una puesta en escena estructurada según un guion dramático, una serie de participantes «en vivo» que nos obligan a considerar la experiencia encarnada de una serie de participantes, así como un contexto espacial y temporal particular. Por lo general, las «funciones» teatrales están configuradas de una manera predecible mediante la puesta en escena de una dramaturgia de una suma de «actos», lo que permite la repetición teatral las veces que se considere. Su fin es la eficacia de la representación, no la autenticidad de lo que representa. Tradicionalmente el teatro ha estado más cercano al entretenimiento y al consumo, y el *performance* al ritual y la transformación social, aunque estas fronteras se han ido diluyendo cada vez más en el teatro posdramático.

El *performance art* difiere del teatro en varios aspectos: no tiene una dimensión tan controlada de la acción, es menos predecible y está sujeto a la improvisación y a lo que pueda suceder en la interacción con otros sujetos. La teatralidad subraya más la mecánica del espectáculo y esconde el proceso de construcción de la ficción, aunque esta apreciación simplifica mucho la inmensidad del terreno teatral, ya que muchas obras de teatro exploran precisamente todo lo contrario, por ejemplo, mostrando los dispositivos de construcción de la ficción en la encarnación de los personajes, la destrucción de la «cuarta pared» o la dimensión de «convivio» y experiencia colectiva del teatro. El espectáculo responde a un conjunto de relaciones sociales y prácticas mediadas por la exhibición y distribución de imágenes regidas por una economía de miradas, así como una serie de relaciones de poder en las maneras de mirar. Quizás el elemento distintivo sea la cuestión de la representación, es decir, en una *performance* no se actúa ni hay una escenografía o se caracteriza un personaje, tampoco se representa de forma ficcionalizada. Es decir, si hay dolor es dolor verdadero y no representado, lo que implica que en la acción el *performer* está sufriendo físicamente infligiéndose dolor, mientras que en una representación teatral suele evitarse y se escenifica. Para decirlo brevemente, una *performance* se caracteriza por realizar una acción y no representarla.

Cumplido (2015, pág. 238) argumenta que la práctica de la *performance* coincide con las artes escénicas en puntos como la presencia de un actor, o intérprete, un espacio de representación donde se lleva a cabo la acción y la presencia de un público que la presencia, pero se dan también algunas diferencias, por ejemplo, en la implicación del espectador, al que en la *performance* se le requiere una actitud más activa y un «pacto de inmersión» similar al de los rituales culturales, donde la acción no sigue una narrativa y desarrollo lineal. Además, el espacio de representación se desborda más allá del espacio de representación y se abren múltiples dimensiones, simbólicas y poéticas que exigen un mayor esfuerzo no solo de «lectura», sino también vivencial y participativo.

No obstante, esta dualidad entre teatro y *performance* empieza a diluirse en los años sesenta, cuando muchas prácticas vanguardistas de danza, teatro y arte sonoro proponen prácticas híbridas que son analizadas y promovidas por dramaturgos abiertos a estos nuevos comportamientos. Es el caso del dramaturgo y teórico Richard Schechner, fundador de los estudios de *performance* en la Universidad de Nueva York. Así lo explica el propio Schechner:

“En 1966 publiqué en TDR (Theatre Drama Review) “Acercamientos a la teoría y a la crítica” donde establecía un área de estudio que llamaba “las actividades de la *performance* del hombre”: representaciones, juegos, deportes, teatro y ritual. En 1970 apareció “Actuales” con mis ideas de los sesenta sobre el ritual en culturas no occidentales y su relación con la *performance* de vanguardia. Toda esa actividad de escribir y editar se relacionaba con mi trabajo en el teatro, donde no solo trataba de hacer teatro sino también, a veces, de “crear rituales” junto con ejercicios de taller. Expandí mi foco [...] influyeron en mis ideas el trabajo de campo de teatro y antropología que hice en la India y otros lugares, en donde busqué todas las instancias posibles de *performance* en contextos culturales específicos. No era el único en reconocer que la *performance* debía entenderse en términos interculturales y globales. De ese trabajo, y de reunirme con colegas con ideas parecidas, desde mediados de los setenta, empezaron a ofrecerse cursos de estudios de la *performance* en el Departamento Graduado de Drama en la Universidad de Nueva York donde enseñaba desde 1967. En la primavera de 1979 se ofreció el primer curso de “Teoría de la *Performance*”, que consistió en una serie de reuniones con profesores invitados con quienes dialogábamos mis alumnos y yo una vez por semana. Entre esos visitantes, a lo largo de un período de tres años, estuvieron Victor y Edith Turner, Barbara Myerhoff [antropólogos], Augusto Boal, Jerzy Grotowski [dramaturgos], Ervin Goffman [sociólogo], Yvonne Rainer [bailarina y coreógrafa], Jerome Rothenberg [poeta], Alfonso Ortiz [actor y director teatral], Spalding Gray [actor y escritor], Allan Kaprow [artista de happening] y muchos otros.

Los temas abarcaban desde la representación del yo y el juego hasta el shamanismo, la *performance* experimental, la *performance* cultural e intercultural. Más o menos al mismo tiempo, y cada vez más a lo largo de los años, otros profesores de teatro de la Universidad de Nueva York creaban cursos sobre *performance* feminista y de género, *performance* de la vida cotidiana, *performance* de vanguardia, estudios de danza y entretenimientos populares. Mis colegas Michael Kirby, Brooks McNamara, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Marcia Siegel, Michael Taussig y Peggy Phelan, trajeron a la Universidad de Nueva York esos temas fundamentales de los estudios de la *performance*. Claramente, para 1980 ya no estábamos enseñando “drama” o “teatro” del modo en que se enseñaba en otros lugares. [...] En 1980 cambiamos el nombre del departamento de Drama a departamento de Estudios de Performance y modificamos sus objetivos.»

Schechner (2000, págs. 14-15)

En esta cita, Schechner reconstruye los comienzos de los estudios ligados a las prácticas y comportamientos performáticos muy vinculados a la influencia de la antropología. La colaboración entre Schechner y el antropólogo Victor Turner fue clave. Ambos detectaron puntos de contacto y articulación entre la antropología y los estudios dramaturgicos, y compartieron estudios sobre los rituales de culturas no occidentales con los nuevos experimentos escénicos en los EE.UU.

Schechner (2000; 1998) se valió del modelo que Turner propuso para el análisis de los rituales con el fin de establecer una analogía entre las fases de la *performance* y los ritos de paso culturales, que presentan un esquema de tres momentos: reunión, representación y dispersión. Es decir, si lo llevamos al terreno de la *performance* en el espacio público, en toda acción hay un momento en el que tiene que empezar la acción y que implica una congregación e irrupción que perturba el curso de la vida diaria, lo que genera un espacio intermedio entre vida y arte, devenir vital y representación performática. A este le sigue un segundo momento de representación y desarrollo de la acción que, una vez finalizada, implica un tercer momento de dispersión y regreso al ciclo vital. A la hora de planificar una *performance*, sea o no en el espacio público, es importante pensar en cómo se inicia y finaliza una acción, ya que no sucede como en el teatro cuando se apagan las luces y se cierran las cortinas.

Tanto Turner como Schechner usaron metáforas teatrales para analizar los ritos culturales y las convenciones sociales. Por «dramas sociales» Victor Turner (1980) se refería a los sucesos sociales que poseen una estructura reguladora, es decir, una serie de patrones sociales que estructuran a los individuos y que imponen orden y gobierno. En todo drama social, aparte de estructuras reguladoras hay también momentos de conflicto. En palabras de Turner,

“ «al mantener una comparación explícita entre la estructura temporal de ciertos tipos de proceso social y los dramas del teatro, con sus actos y escenas, observo que las fases de los dramas sociales se acumulan hasta un clímax».

Turner (1974, pág. 40)

Para comprender estos dramas sociales estableció cuatro fases:

- 1. Fase de quiebra** en las relaciones sociales, ya sea en una ciudad, factoría, barrio, etc. Esta quiebra confronta las normas sociales, ya sea mediante una indisciplina, una burla o un disparador simbólico de confrontación, como son las *performances* reivindicativas de denuncia y las protestas festivas (*party and protest*) que se encontrará en el ArtToolkit.
- 2. Fase de crisis**, que se refiere a una escalada y expansión de la quiebra al poner al descubierto un patrón social que estaba oculto, y vuelve visible la estructura social que se asienta en esquemas y normativas que están sedimentadas socialmente y que regulan nuestra experiencia social. Esta etapa implica un momento de suspenso llamado también «liminal», por ser un momento umbral entre estructura y anti-estructura y que permite un cambio. En esta fase surge un lazo de comunidad, la llamada *communitas*, que une a la gente por encima y más allá de cualquier lazo social formal o estructural. Schechner incluyó el *performance art* como una práctica liminal en la que el *performer* se encuentra entre dos mundos, arte y vida; presentación y representación; actuación y encarnación, etc. Esta fase suele coincidir con los momentos de ofrenda y comunión participativa en el ritual. Muchas *performances* comparten esta estructura en la que invitan a comer o a generar una comunidad espontánea participativa durante la acción.
- 3. Fase de desagravio**, en la que para limitar la extensión de la crisis, los miembros estructuralmente representativos del sistema despliegan mecanismos de ajuste y reparación, es decir, un momento de negociación con las normas y de represión para el reajuste social. Según Turner, en esta fase hay una expansión de la acción simbólica porque la comunidad o grupo es muy consciente de lo que está en juego. En el momento de la práctica performática implica un proceso de transformación, empoderamiento, cambio o catarsis.

4. Fase de reintegración, consiste en la reintegración del grupo social «perturbado» a la vida y a las normas sociales, o un reconocimiento social y legitimación de un cisma irreparable. Desde el punto de vista de un observador que toma distancia, esta fase es la oportunidad para analizar el clímax, cambio o solución que se ha generado o ver en qué medida persisten las normas y relaciones sociales. Al final de toda *performance* se produce un momento de reflexividad sobre la «eficacia» que esa acción haya podido tener en el contexto en el que fue desplegada.

Otra aportación interesante es la del sociólogo Ervin Goffman, que define la *performance* como

«la actividad total de un participante en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes».

Goffman (2001, pág. 27)

En esta acepción volvemos a la idea de Schechner de que casi todo acto vital puede ser leído en términos de *performance* desde una mirada distanciada que nos permite ver cómo los individuos nos comportamos en público mediante la forma de vestir, el tono de voz que usamos, las expresiones verbales, nuestros gestos, posturas, etc. Goffman aporta un modelo dramático más clásico a la hora de analizar la *performance* cotidiana en el sentido de que hay alguien que está «actuando» en un escenario social (espacio público visible para la audiencia), pero también existe un momento fuera de escena (en el espacio privado) donde el individuo puede escapar de los roles que representa. Contraria a esta idea, la filósofa Judith Butler (2006) conceptualizará el género como *performance* a partir de las aportaciones de Schechner y Turner sobre los rituales como dramas sociales, en los que no se puede establecer una separación entre arte y vida, ficción y realidad.

Las aportaciones de Schechner, Turner, Goffman y Butler nos acercan de modo complejo a la relación de los individuos en el espacio público y a la comprensión de la construcción de la identidad en términos performativos. Para estos autores, la *performance* convivirá de forma simultánea en una tensión irresoluble entre el cambio y la diferencia en la perpetuación de las normas culturales. Estas aproximaciones nos dan una serie de claves para la comprensión de muchas *performances* artísticas que parten de una mirada crítica y de deconstrucción de estas estructuras y patrones socioculturales internalizados mediante el uso de estrategias participativas y códigos estéticos del *performance art* y de las artes visuales contemporáneas. No obstante, intentar definir la *performance* siempre será una tarea resbaladiza, puesto que se constituye mediante los múltiples elementos cambiantes en un cruce entre teoría, método y suceso. Para el teórico Conquergood,

«We can think of performance (1) as a work of imagination, as an object of study; (2) as a pragmatics of inquiry (both as model and method), as an optic and operation of research; (3) as a tactics of intervention , an alternative space of struggle».

Conquergood (en Madison y Hamera, 2006, pág. 12)

Y para Elin Diamond,

«Performance is always a doing and a thing done. Performance describes certain embodied acts in specific sites, witnessed by others (and/or the watching self). On the other hand, it is the thing done, the completed event framed in time and space and remembered, misremembered, interpreted, and passionately revisited across a pre-existing discursive field».

Diamond (1996, pág. 1)

Para saber más sobre la comparativa entre teatro posdramático y *performance art* léase:

Fischer-Lichte, Enka (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

Goldberg, RoseLee (2001). *Performance Art*. Barcelona: Destino.

Pavis, Patrice (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de gato.

Prieto, Antonio (julio-diciembre, 2007). «Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción». En: *Investigación Teatral*, Revista de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, A.C. (núm. 12, págs. 21-33).

Schechner, Richard (2002). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (págs. 11-20).

Villalobos, Alvaro (agosto 2016 – julio 2017). «Teatro y performance: (Des)encuentros». En: *Investigación teatral* (núms. 10-11(6-7), págs. 51-68).

1. Introducción

1.4. Tópicos y clichés de la *performance*

Muchas de las prácticas de arte contemporáneo se han ganado la etiqueta de ser ininteligibles. La imagen que mostramos a continuación procede del programa televisivo de Antena 3 la *La ruleta de la suerte*, en el que diariamente participan tres concursantes que se enfrentan a un panel en blanco en el que los jugadores deben adivinar las letras correctas que forman una palabra, o una frase, con la ayuda de una ruleta que cuenta con veinticuatro opciones. En uno de los programas, la frase que había que adivinar estaba relacionada con la palabra *performance*, que era definida como una «actuación extraña en la que aplaudes sin entender». Como si se tratase de un meme, la imagen se hizo viral en las redes sociales de personas que forman parte del mundo del arte contemporáneo y de la *performance*.

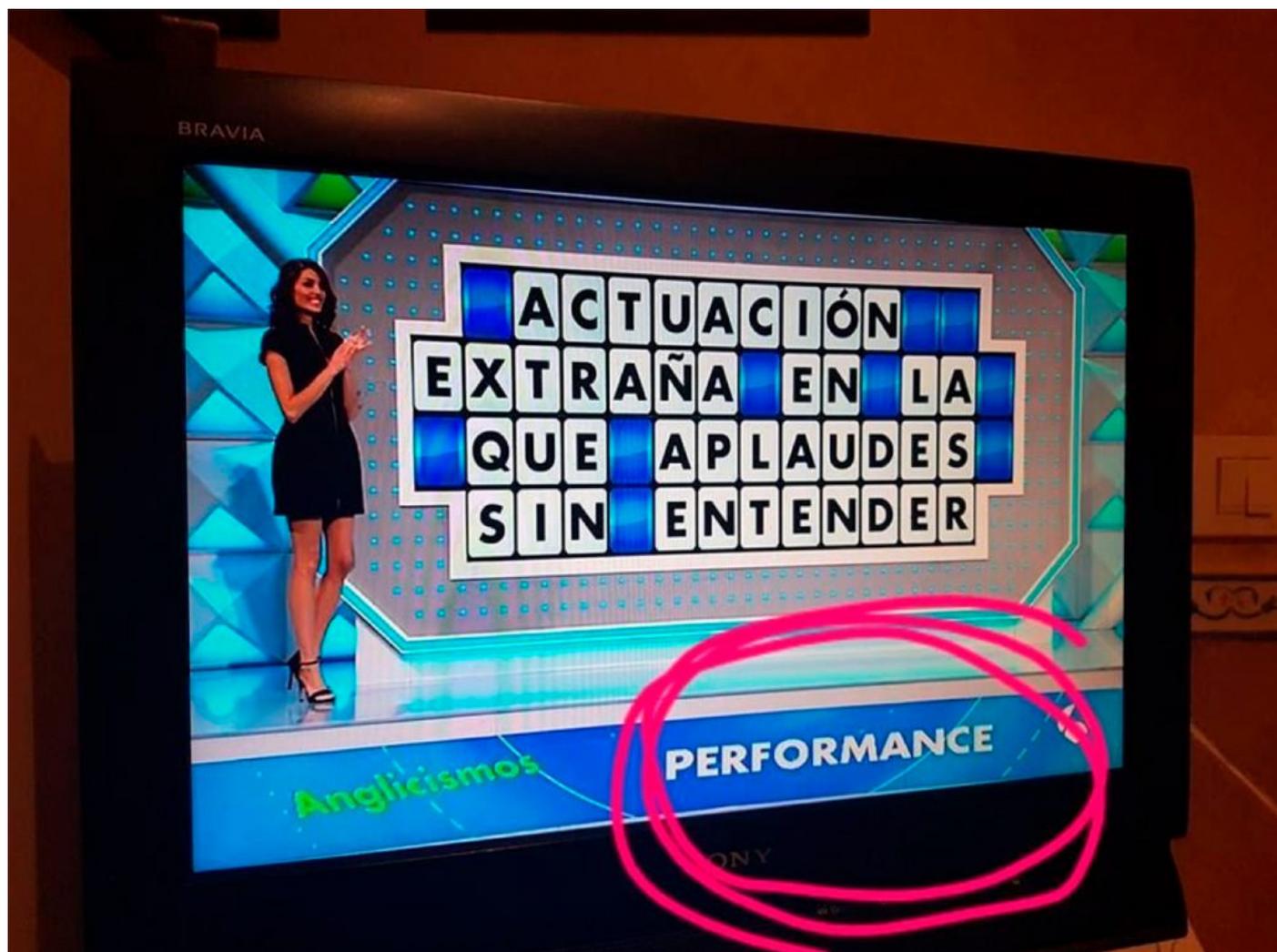


Figura 1. Captura de pantalla del programa televisivo *La ruleta de la suerte*, de Antena 3
Fuente: imagen anónima extraída de las redes sociales.

Existen una serie de clichés populares que se asocian a la *performance* y que se han quedado fijados en el imaginario popular de lo que es y debe ser una *performance*, como el ir descalzo y vestido de negro, desnudarse, hacer gesticulaciones muy lentamente sin hablar, usar materiales como hilos, embadurnarse de pintura o materiales abyectos como sangre o barro, recargar las *performances* con un exceso de elementos estéticos y acciones por encima del mensaje, etc. Si bien en los años setenta vestirse de negro fue habitual en las *performances* como un modo de distanciarse de la caracterización teatral y evitar así las distracciones de demasiados elementos para que la audiencia pudiera centrarse exclusivamente en la acción realizada por el *performer*, hoy en día no es una condición indispensable. Tampoco es cierto que los *performers* no hablen ni usen elementos sonoros o discurso, como se puede ver en los ejemplos que se encuentran en ArtToolkit de *performances* en formato conferencia, como Juan Ramón Gómez de la Serna («El orador», 1929), Carlos Pina («No hablaré», 2009), María Gimeno («Queridas viejas», 2014, 2021) o Los Torreznos («La cultura», 2024). Asimismo, hay algunos objetos cotidianos y materiales que han devenido clichés a lo largo de los años, como sillas, cuerdas, fotografías, sábanas, flores, tierra, agua, sangre, etc. Son materiales que muchos artistas han usado en sus acciones y pueden convertirse en clichés, pero no por ello hay que dejar de usarlos. Lo que es importante tener en cuenta si se deciden usar es ser consciente de la tradición de la que forman parte y la genealogía de significados que les preceden con el fin de entablar un diálogo con esta tradición o transformarlos en algo diferente, ya sea desde la poética, la parodia, lo inesperado, etc.

Como ejemplo de una *performance* que reflexiona en clave de humor sobre las diferentes tipologías, géneros y clichés de la *performance*, «El arte de la performance: teoría y práctica», de Esther Ferrer (1993, 2012). Se trata de una *performance* en formato conferencia en la que Ferrer parodia una charla teórica que pretende definir y situar las diferentes tipologías de arte de *performance* sin hablar. Mediante una serie de objetos y gesticulaciones corporales, Ferrer hace un repaso por la historia del arte de la *performance* en clave de humor: *videoperformance*; *audioperformance*; *radioperformance*; *performance* minimalistas; expresionista *performance*; pipi-caca *performance*; *performance* de la destrucción; *monoperformance*; *autoperformance*; *copformance*; *performances* autobiográficas; *performances* psicológicas, patológicas, psicóticas, psicopáticas, neuróticas, esquizofrénicas, masoquistas, sádicas, sadomasoquistas, megalómanas, megalomaniacas; *performances* nacionales: mallorquinas, gallegas, vaticanas, etc.; *europformance*, *non europformance*; *criptoperformance*; *metaperformance*; *machoperformance*; *performance* falocráticas; *sexy performance*, *performances* feministas. En el recurso ArtToolkit se puede encontrar más información sobre esta *performance*.



Figura 2. Imágenes de la performance de Esther Ferrer *El arte de la performance: teoría y práctica*

Fuente: imágenes extraídas de <http://angelsbarcelona.com/en/artists/esther-ferrer/projects/el-arte-de-la-performance-teoria-y-practica-performance/330> (23-08-2021).

Para finalizar con este apartado, terminamos mencionado al *youtuber*, profesor de arte y pintor Antonio García Villarán, que cursó estudios de pintura y escultura en la Facultad de Bellas Artes, de Sevilla, institución en la cual también fue docente. Villarán inició su canal de YouTube en 2017 y actualmente cuenta con más de un millón de suscriptores y unos 367 vídeos colgados en su [canal](#).

Este *youtuber* es conocido por ser un feroz oponente de algunas corrientes del arte contemporáneo, como la *performance*, el videoarte y la instalación, clasificándolas con el término de *hamparte* para referirse a todo aquello que no es arte, pero que la sociedad trata de vendernos como tal y ha sido muy crítico con las ferias y el mercado del arte, especialmente Arco. Entre sus vídeos críticos a la *performance* se encuentran los dedicados a Marina Abramovic, Yoko Ono, el accionismo vienés, la perfoepoesía o el *performer* que se hizo viral durante el confinamiento COVID-19, Jan Hakon Erichsen. Villarán ha recibido muchas críticas por defender en su canal una visión del arte esteticista que banaliza el arte conceptual y discursivo en críticas popularizadas que simplifican la *performance* como una caricatura que alimenta algunos de los clichés de la *performance*.



Figura 3. Captura de pantalla del canal de YouTube de Antonio García Villarán
Fuente: imagen extraída del canal de YouTube de Antonio García Villarán.

En los siguientes enlaces se pueden ver algunos de los vídeos críticos con la *performance*:

[La tontería como obra de arte. Jan Hakon Erichsen, globos, plátanos y cuchillos](#)

[Yoko Ono reina del hamparte. El arte de no tener talento](#)

[Lo nuevo de Yoko Ono ft AlvinSch ¿música o hamparte?](#)

[Trucos y mentiras de la performance de la Muralla China ¿Por qué es tan famosa Marina Abramovic?](#)

[Le dan el Premio Princesa de Asturias a Marina Abramovic. Mi opinión](#)

[Provocación e irreverencia. Los radicales accionistas vieneses. performance, happening, hamparte](#)

2. Circuitos de difusión de la *performance*: festivales, congresos, fábricas de creación, revistas, archivos y exposiciones

2.1. Antes de entrar en detalle

La *performance* es una práctica eminentemente efímera, de modo que los festivales y encuentros de arte de acción son sus principales canales de exhibición y difusión. No es fácil tener acceso a los registros de las *performances* realizadas por los y las artistas por diversas razones. En primer lugar, porque muchos artistas son recelosos de colgar de forma abierta sus acciones, ya que la pieza artística en sí es el evento, pero muchas veces también lo es el registro en vídeo, que se comercializa después como obra en galerías o museos. Por otra parte, todavía museos y centros de arte invierten poco en adquirir piezas de *performance* en comparación con la compra de obras de arte podríamos decir más «objetual», y esto hace que no sea fácil poder tener acceso a los registros de *performances*, que además implican una complejidad añadida por la constante digitalización de formatos (de las primeras cintas de vídeo VHS o películas super-8 al archivo MP4, etc.). Y otra razón menos frecuente, pero que también se da, especialmente en los inicios del *performance art*, tiene que ver con el tema de los derechos de autor, de quién filmó la acción en caso de no haberse hecho bajo el mandato del propio artista. La poca accesibilidad a la tradición de referentes hace que los congresos y las revistas especializadas en *performance* puedan ser un canal importante de formación, conocimiento y difusión en estudios de *performance*, ya que estos espacios pueden funcionar también como repositorios y archivos digitales desde los que conocer la trayectoria de artistas de *performance*.

En este apartado abordaremos algunos de estos canales y circuitos de difusión de la *performance*, no solo para que estés al día de las principales iniciativas locales e internacionales, sino para que te sirvan como material de consulta y, sobre todo, para tu futura profesionalización en caso de que te interese esta práctica y decidas presentarte a los principales congresos o festivales de *performance*. Para hacerlo más fácil de ordenar, se ha dividido la información en breves fichas por bloques: muestras y festivales, congresos, fábricas de creación, revistas especializadas y archivos y exposiciones. Aunque algunos de los festivales que se enumeran ya no están activos, se han decidido mantener por su relevancia en la genealogía histórica del *performance art*, pero principalmente porque todavía se puede consultar la información en línea y, por tanto, funcionan como buenas bases de datos en las que conocer ejemplos de *performers* contemporáneos.

En algunos casos se ha optado por mezclar categorías, por ejemplo, cuando un congreso publica una línea editorial o cuando una fábrica de creación tiene también un archivo en línea de lo que ha ido produciendo en los talleres y visitas de los residentes. En este caso, para no duplicar las entradas se ha optado por especificarlo en el mismo apartado.

2. Circuitos de difusión de la *performance*: festivales, congresos, fábricas de creación, revistas, archivos y exposiciones

2.2. Muestras y festivales

Nombre: Escena Poblenou

Enlace web: <http://www.escenapoblenou.com/>

Descripción: festival de creación contemporánea, celebrado anualmente desde 2001. Enfocado a las artes escénicas y performáticas multidisciplinares. Pretende potenciar, visibilizar, promover y dar apoyo a las creaciones emergentes que exploran nuevas formas de relación con los públicos. Se inició como una iniciativa privada para crear una plataforma de ayuda a la creación y exhibición de proyectos escénicos bajo la dirección de Ada Vilaró y Sergio Estebanell, y actualmente está bajo la dirección artística de Vilaró. Aunque pone el énfasis en la potenciación del tejido artístico vinculado al barrio de Poblenou de Barcelona, tiene una proyección internacional.

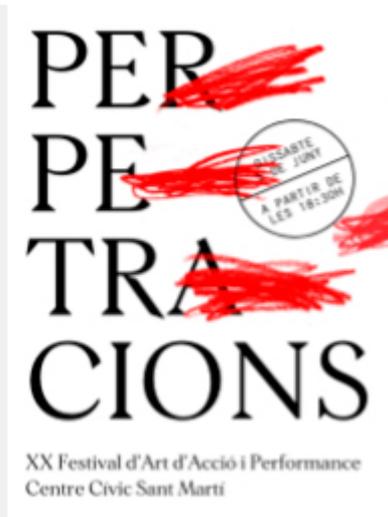
El festival fue premiado en 2014, cuando recibió el reconocimiento de los Premios FAD Sebastià Gasch y, en 2015, la ciudad de Barcelona le otorgó la Medalla de Honor de la ciudad.



Nombre: Perpetracions

Enlace web: <http://perpetracions.ccsantmarti.net>

Descripción: se trata de una muestra de arte de acción y *performance* organizada por el Centro Cívico Sant Martí, de Barcelona. Se presenta como un festival que promueve la reflexión crítica y la interacción entre creación artística, vida social y comunitaria. Su eje principal es el arte de acción y la *performance* en el espacio público. Entre las modalidades de proyectos que se pueden presentar están las artes de calle, la *performance*, el teatro, la danza y el circo.



Nombre: Live Action

Enlace web: <http://www.liveaction.se/>

Descripción: muestra anual de arte de acción realizada desde 2007 en la ciudad de Gotemburgo. Su perspectiva está enfocada en mezclar artistas legendarios de la *performance* con las nuevas generaciones de artistas emergentes desde un enfoque no solo intergeneracional, sino también intercultural. En la web hay información de todas las ediciones, del programa y el listado de los artistas participantes con una breve biografía y enlace a sus webs personales. En la 15.^a edición realizada en 2020 tuvieron que cambiar el formato debido al COVID-19 y se pidió a los artistas que realizaran breves *videoperformances* de 60 segundos que se colgaron en la web. Esta ha sido la única edición en la que se pueden visionar las acciones en su web.

LIVE ACTION

Nombre: Online Performance Art

Enlace web: <https://www.onlineperformanceart.com/>

Descripción: es la primera y única web *streaming* (en vivo) de *performance*. Con el COVID-19 muchos festivales se tuvieron que adaptar y realizar sus muestras mediante *videoperformances*, pero este festival fue pensado ya desde su primera edición en 2016 para llevarse a cabo de un modo digital en línea y en directo, para que tuviera un alcance global y que cualquier persona pudiera asistir a una muestra en vivo. Fue creado por la *performer* Sandra Bozic para promover la idea de explorar con un nuevo formato de *performance* pensado para ser realizado en línea en directo. La plataforma proporciona un espacio en internet para que los artistas puedan conectarse y mostrar sus *performances* a una audiencia global. La programación se lleva a cabo cuatro veces al año coincidiendo con las distintas estaciones.



Nombre: ACT Festival

Enlace web: <https://act-perform.net/index-en.html>

Descripción: ACT ofrece una plataforma para los estudiantes de arte de diversas universidades de Suiza para realizar proyectos de *performance* desde 2003. Entre las instituciones que participan: EDHEA Valais, F+F Zurich, HEAD Geneva, HGK FHNW Basel, HKB Bern, HSLU D&K Lucerne y ZHdK Zurich. Cada año el festival itenera por Suiza haciendo paradas en diversas ciudades. La muestra está pensada para ser un laboratorio en el que testear los proyectos performáticos y las estrategias artísticas de los estudiantes. Aunque está dirigida solo a estudiantes de instituciones educativas de Suiza, incluimos la iniciativa porque su web funciona también a modo de archivo repositorio de los proyectos de los estudiantes y puede ser un espacio de consulta.

The logo for ACT consists of the letters 'ACT' in a bold, black, sans-serif font, centered within a white square.

Nombre: FiraTàrrega

Enlace web: <https://www.firatarrega.cat/>

Descripción: La Fira de Teatre al Carrer es una entidad pública que, bajo la marca FiraTàrrega, trabaja para la dinamización de la creación escénica catalana y el intercambio artístico profesional en clave nacional e internacional, con una atención especial en las artes de calle y en los proyectos que implican a la ciudadanía en el espacio público. A parte de la feria que se organiza cada año, entre sus líneas de acción se encuentran diversos programas. No está enfocada únicamente a la *performance*, sino a las artes escénicas de calle.

El programa de investigación «Hivernem», en colaboración con el Instituto Ramón Llull, impulsa el fomento de la investigación en la escritura de creaciones artísticas vinculadas a las artes escénicas y al espacio público. Ofrecen ayudas a la creación para acompañar procesos de creación artística que se centren en la innovación de las artes de calle y el espacio público. Para ello hay un programa de residencias de creación que se integra en el corpus de las coproducciones de FiraTàrrega, de modo que se organizan ensayos abiertos a la ciudadanía durante la estancia.

Aparte cuentan con FiraTàrregaPro, que funciona como un punto de encuentro digital para el sector y un mercado virtual que va más allá de los días de feria en un formato permanente y global.

The logo for FiraTàrrega features a stylized yellow figure resembling a person or a key on a black square background, followed by the text 'FIRATÀRREGA' in a bold, black, sans-serif font on a yellow background.

Nombre: FEM

Enlace web: <https://www.gresolart.com/ocells-al-cap/>

Descripción: FEM es un encuentro internacional anual dedicado a mostrar las *performances* de artistas mujeres. Se inició en 2004, cuando la *performer* Denys Blacker y la artista holandesa Anet Van de Elzen organizaron una muestra coincidiendo con el Día Internacional de la Mujer en la Bisbal d'Empordà. Desde entonces la muestra sigue activa bajo el auspicio de la fundación sin ánimo de lucro Gresol, creada en 2002, en la población de Madremanya (Gerona). Gresol está enfocada a promover el intercambio artístico y cultural mediante la organización de eventos, festivales, encuentros y residencias de creación alrededor del *performance art*.

A lo largo de los años, FEM ha ido variando el formato y actualmente funciona como una residencia de investigación en la que las artistas son invitadas a trabajar y convivir conjuntamente durante el encuentro para contribuir con las cuestiones de investigación sobre el tema que se aborde relacionado con la *performance*. En la web se pueden consultar las ediciones pasadas con las artistas participantes, así como los otros proyectos relacionados con la fundación, como son el *Magazine Corpología* (véase más abajo en la sección «Revistas») o las colaboraciones y encuentros incentivados desde Gresol Art.



Nombre: Contenedores

Enlace web: <https://www.contenedoresfestival.es/>

Descripción: este festival se viene celebrando anualmente desde el año 2000 en la ciudad de Sevilla y cuenta con el apoyo del Ayuntamiento y el Instituto de la Cultura y las Artes (ICAS). Se centra en la programación de acciones, instalaciones, sesiones de *videoperformance*, arte sonoro, talleres de *performance*, etc., en diferentes espacios de la ciudad y también en el espacio público. Dirigido por el comisario y artista Rubén Barroso, la muestra ha sabido generar además resonancias y colaboraciones con diversos eventos y espacios de arte tanto nacionales como internacionales, además de celebrar exposiciones sobre *performance* y editar diversas publicaciones.



Nombre: *The Magdalena Project*

Enlace web: <https://themagdalenaproject.org/es/content/fondo>

Descripción: El Proyecto Magdalena es una red internacional de mujeres en el teatro y la *performance* que tiene el compromiso de visibilizar la contribución que las mujeres han hecho en estos campos y crear estructuras artísticas y económicas para apoyar la búsqueda y la investigación, ofreciendo oportunidades de trabajo concretas a las mujeres, tanto en la profesión como en el estudio de las prácticas escénicas y performáticas. La idea nació en Italia en 1983 y, tres años más tarde, en agosto de 1986, treinta y ocho mujeres del ámbito de las artes escénicas de quince países diferentes se reunieron en Cardiff (Gales) durante tres semanas en el Magdalena '86, que fue el primer festival internacional de mujeres en el teatro contemporáneo. En la web se puede consultar la trayectoria de la red, así como un archivo de las diferentes ediciones con los nombres de las artistas participantes y un apartado de publicaciones.



Nombre: eBent

Enlace web: <https://ebent.eu/>

Descripción: iniciado en 2001, el festival de *performance* se mantuvo activo hasta su última muestra en la décima edición de 2010. A lo largo de los diez años de recorrido, las acciones se celebraron en diferentes espacios y ciudades, como Sabadell, Barcelona y Madrid. Impulsado por «Club 8, difusión de la *performance*», a cargo de los *performers* Carlos Pina y María Cosmes, el festival pretendía establecer una muestra permanente del panorama internacional, pero también local del arte de acción. A parte de las *performances* realizadas en directo, la muestra también organizaba conferencias y proyecciones de videoacciones y *performances* registradas en vídeo.

Club 8 cuenta con un importante archivo documental en vídeo de la *performance* catalana y española de los años noventa. En la web se puede consultar la programación de cada edición con los artistas invitados de cada edición. Más información en: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/eventos/EVENTOS/ebent/intro-ebent.htm>



Nombre: La Muga Caula

Enlace web: <https://www.lamugacaula.cat/>

Descripción: este «encuentro» nació en 2005 como conmemoración del 40.º aniversario de una foto que documenta la visita en 1965 del artista Marcel Duchamp al Salto de la Caula. Organizado por el artista de acción Joan Casellas, se realizaba anualmente hasta su extinción en 2019, después de quince ediciones. Se trataba de un encuentro de poesía de acción y *performance* que no solo recibía apoyo institucional del Ayuntamiento de Boadella y les Escaules en Girona, sino que muchos vecinos del pueblo acogían a los artistas en sus casas durante el encuentro. A parte de las acciones, se fundamentaba en programar conferencias y espacios dedicados a la documentación fotográfica y videográfica, pues como se verá más adelante en el apartado «Archivo», Casellas posee un importantísimo archivo de arte de *performance*, el *Arxiu Aire*.



Nombre: Acción!MAD

Enlace web: <http://accionmad.org/>

Descripción: Acción!MAD fue una plataforma independiente en Madrid que trabajó para apoyar la creación, difusión y promoción del arte de acción y de *performance* activa del 2013 al 2019. Comisariada por la *performer* Nieves Correa e Hilario Álvarez, en el cargo de dirección técnica, y Yolanda Pérez Herreras, en coordinación, organizaron una serie de encuentros y festivales tanto a nivel nacional como internacional, en los que no solo se mostraban *performances*, sino que también se programaban actividades educativas, seminarios, cursos y talleres alrededor del arte de acción. No contaba con un espacio propio y desarrollaba sus proyectos en colaboración con instituciones públicas y privadas, como el Reina Sofía o el Matadero de Madrid. A lo largo de las diversas ediciones han pasado artistas, como Isidoro Valcárcel, Nacho Criado, Esther Ferrer, Concha Jerez, pero también desde el año 2008 impulsaron una sección dedicada a jóvenes artistas que empezaban con el arte de acción, la sección llamada «Espacio Frágil», en colaboración con distintas facultades de Bellas Artes de España.

Más información para el detalle de cada edición en:

<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/eventos/EVENTOS/mad/intro-mad.htm>



Nombre: Festival Escena Contemporánea

Enlace web: <https://www.facebook.com/escenacontemporanea/>

Descripción: El Festival alternativo Escena Contemporánea nace con la voluntad de ayudar a la promoción, difusión y debate sobre las tendencias escénicas actuales, tanto en teatro y danza como en *performance*. Se celebró en Madrid los meses de enero y febrero, la muestra estuvo promovida por la Asociación Cultural Escena Contemporánea, integrada por las principales salas alternativas de teatro madrileñas, y con la colaboración de la Consejería de Cultura y Deporte de la Comunidad de Madrid y el apoyo del Ministerio de Cultura, INAEM. Tras trece ediciones consecutivas el festival cerró sus puertas debido a la retirada de ayudas de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, lo que hizo insostenible su continuación.



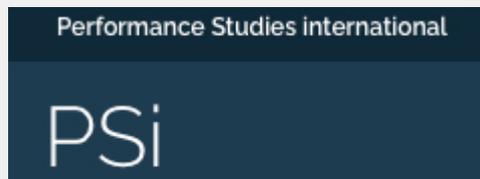
2. Circuitos de difusión de la *performance*: festivales, congresos, fábricas de creación, revistas, archivos y exposiciones

2.3. Congresos

Nombre: Performance Studies International (PSI)

Enlace web: <https://www.psi-web.org/>

Descripción: Performance Studies International es una asociación que se fundó en 1997 para promover la comunicación e intercambio entre artistas, académicos, teóricos, pensadores y activistas interesados en el campo de los estudios de *performance*. De forma anual se organiza un congreso itinerando por ciudades diferentes que lo acogen, y en el que los miembros asociados pueden asistir presentando una comunicación, realizando una *performance* o como oyentes. Su enfoque internacional sobre la investigación artística en y desde la *performance* implica una expansión y diversificación no solo de los paradigmas de investigación, sino también una multiplicidad de aproximaciones y prácticas sobre el arte de acción.



Nombre: Hemispheric Institute (HEMI)

Enlace web: <https://hemisphericinstitute.org/en/>

Descripción: fundado en 1998 en la Universidad de Nueva York, por el Departamento de Estudios de *Performance*, el Instituto Hemisférico tiene afiliadas más de sesenta universidades y centros culturales y de arte, así como artistas, académicos y activistas. Su misión está centrada en la justicia social y en la investigación de la *performance* que está políticamente comprometida con una práctica anticolonial. Por este motivo hablan de hemisferios norte y sur o de Américas en plural, de forma que promueve colaboraciones multilingües y transnacionales en sus encuentros, cursos, talleres, publicaciones, archivos, residencias y eventos diversos, etc.

El encuentro HEMI es bianual y se celebra en cada edición en un país diferente, con un formato que mezcla las conferencias académicas con la organización de un festival de *performance*. Entre algunos de estos encuentros destacan «Memory, Atrocity and Resistance» (2001), «Globalization, Migration and the Public Sphere» (2002), «Performing “heritage”: Contemporary Indigenous Performance and Community-Based Practices» (2005), «Corporlíticas/Body Politics: Formations of Race, Class and Gender in the Americas» (2007), etc.

A parte de organizar el encuentro también publica textos académicos en línea como la colección «Cuadernos», la revista *e-misférica* o la línea editorial HemiPress (galardonada en 2018 con el premio ATHE-ASTR para la excelencia en publicaciones digitales académicas), tiene una línea de acompañamiento a artistas, académicos y activistas emergentes y cuenta con una Biblioteca de Video Digital (HIDVL), con la colaboración de la Biblioteca de Nueva York, que ayuda a preservar históricamente la documentación de prácticas performáticas, así como mantener la digitalización y cambio de formatos para garantizar que no se pierda el material de muchos artistas que no cuentan con espacio para preservar los registros de sus *performances*. Las personas que forman parte de esta red pueden tener acceso a este archivo para poder realizar trabajos de investigación principalmente sobre la *performance* del hemisferio sur.

Para más información sobre la revista *e-misférica* véase: <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica.html>



Nombre: Fugas e Interferencias

Enlace web: <https://fugaseinterferencias.com/>

Descripción: se trata de un congreso organizado por la Universidad de Vigo en colaboración con el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) enfocado en la investigación, análisis y reflexión sobre los nuevos enfoques del arte de acción, tanto desde una óptica teórica como práctica. En cada edición se editan las actas del congreso, que están disponibles en la web.



Nombre: Performa

Enlace web: <https://www.performa-arts.org/about>

Descripción: Performa es una organización sin ánimo de lucro centrada en explorar el rol crítico del *performance art* en la historia del arte del siglo XX y XXI. Entre sus objetivos en esta labor está organizar una bienal de arte de *performance* durante tres semanas en la ciudad de Nueva York con artistas americanos, pero también internacionales. La organización se fundó en 2004 por la historiadora y comisaria especializada en arte de *performance* RoseLee Goldberg y, un año después, en 2005, se inauguró la primera bienal que se celebra cada noviembre. Desde sus comienzos la bienal ha participado de forma coordinada con otros curadores e instituciones de la ciudad para generar acontecimientos transdisciplinares entre la danza, el cine, la música, la arquitectura y la alimentación con la *performance*.

Entre las labores de la bienal está acercar la *performance* mediante programas públicos educativos, pero también organizar exposiciones y editar publicaciones que ayuden a la difusión y diseminación global de la *performance* mediante sus archivos y canales digitales de contenido.

Cuentan también con un programa de apoyo y financiación para aquellos artistas seleccionados en la bienal. Para ello tienen el Instituto Performa, un encuentro *think tank* anual con conferencias, jornadas y publicaciones que pone en contacto una red de comisarios interesados en *performance*.

Entre su línea de publicaciones está *Performa Magazine*, una publicación en línea dedicada a la *performance* contemporánea que incluye ensayos, entrevistas, vídeos y material de audio sobre los acontecimientos de las bienales y otros. En este [enlace](#) se puede consultar.

Desde hace unos años están buscando financiación para poder procesar el ingente archivo con el que cuentan (más de 500 horas de vídeo, 200 horas de audio, 150.000 fotos) y hacerlo público. En el 2016 recibieron ayudas del programa estatal *National Endowment for the Humanities* para crear un prototipo web con los archivos para promover el diálogo interdisciplinar entre expertos interesados en la *performance*, pero hasta el momento donde se ha ido mostrando es mediante las diversas exposiciones que organizan o en las que colaboran.



2. Circuitos de difusión de la *performance*: festivales, congresos, fábricas de creación, revistas, archivos y exposiciones

2.4. Fábricas y residencias de creación

Existen alrededor del mundo una cantidad inmensa de fábricas y residencias de creación, así como programas y espacios que ofrecen ayudas a la creación. Sería imposible mapearlos todos, de modo que solo vamos a situar algunos que explícitamente están enfocados a las artes en vivo, el arte de acción y la *performance*. En este [localizador](#) de residencias, espacios de creación y centros de arte contemporáneo se puede ampliar la información, puesto que hay un mapeado de España, Europa, América Latina y EE.UU. Se puede filtrar en el buscador poniendo como palabra clave «performance» y aparecerán los que incluyen esta práctica artística.

Nombre: L'Estruch

Enlace web: <https://lestruch.sabadell.cat/>

Descripción: está ubicada en una antigua fábrica de tintes en la población de Sabadell, L'Estruch es un equipamiento municipal inaugurado en 1995 enfocado a la producción, creación, difusión y formación artística de las artes en vivo, que engloba teatro, danza, música, artes visuales y performáticas, creación multimedia y circo (cuenta con una vela de circo en el patio). Es un espacio muy vivo y dinámico que acoge muchas residencias de creación, tanto de artistas locales como internacionales, y programa muchos espectáculos abiertos creados por sus residentes. Cuenta también con un programa educativo en el que artistas residentes ofrecen actividades culturales al alumnado de primaria y secundaria. Un rasgo interesante es que en el mismo espacio conviven tanto creadores residentes con una dilatada trayectoria profesional como artistas más noveles y entidades locales de carácter más *amateur* que mezclan diversas disciplinas y lenguajes, lo que lo hace un lugar singular de intercambio y aprendizaje.



Nombre: Fabra & Coats

Enlace web: <https://www.barcelona.cat/fabraicoats/es>

Descripción: esta fábrica de creación se emplaza en un edificio emblemático del patrimonio industrial de Barcelona construido en 1890. Es en 2008 cuando se convierte en equipamiento municipal dedicado al apoyo a la creación artística en el marco del programa de fábricas de creación impulsado por el Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB). Dispone de espacios para desarrollar proyectos de artes escénicas y performáticas, música, investigación sonora, artes plásticas y visuales y creación audiovisual y multimedia.

El proyecto se fundamenta a partir de cuatro ejes de trabajo: un laboratorio de investigación, creación y producción para la ciudadanía; un centro de difusión y conexión con circuitos locales y globales; un espacio de proximidad e intermediación, y una plataforma de generación de redes. Estos ejes de trabajo persiguen cumplir con cuatro objetivos de acción en política cultural: proximidad y trabajo con el barrio; aportación de recursos para la creación local; intersección entre cultura y educación e internacionalización de los proyectos creativos. En las mismas instalaciones se encuentra también el Centro de Arte Contemporáneo de Barcelona, que, desde el año 2019, está directamente conectado con la Fábrica de Creación y, por tanto, hay una interconexión entre investigación, creación, producción, exhibición y circulación.



Nombre: L'animal a l'esquena

Enlace web: <https://www.lanimal.org/>

Descripción: este proyecto se inicia en 1997, cuando sus iniciadores, María Muñoz y Pep Ramis, que son los directores artísticos de la compañía de danza contemporánea Mal Pelo, restauran una masía, el Mas Espolla en la localidad de Celrà (Girona), y ponen en marcha esta residencia de creación e investigación sobre danza contemporánea, prácticas performativas y corporalidad.

Del 2001 al 2010 se suma Toni Cots y desde el 2011 vuelve a estar dirigido por Muñoz y Ramis. La residencia está enfocada en generar vínculos y conexiones entre creadores, pensadores y público general. Sus ejes temáticos son la formación, la creación y el archivo, que se puede consultar en este [enlace](#), en el que se pueden encontrar documentos, registros de talleres, entrevistas, etc.

L'ANIMAL A L'ESQUENA

Nombre: Nyamnyam

Enlace web: <http://nyamnyam.net/cast.php>

Descripción: en 2012 los artistas Iñaki Álvarez y Ariadna Rodríguez fundan el colectivo Nyamnyam. Desde entonces han realizado multitud de proyectos en distintos países, como Portugal, Francia, Suiza, Grecia, México, Ecuador, entre otros. Durante ocho años tuvieron su espacio fijo de actividades en el barrio de Poblenou en Barcelona, pero en 2020 se trasladan a una masía en la localidad de Mieres, en la Garrotxa, con la intención de poner en marcha una residencia de creación interdisciplinar para acoger talleres, encuentros y proyectos que incidan en el contexto local y generen prácticas artísticas situadas.

El trabajo de Nyamnyam gira alrededor de la gastronomía crítica, la transición energética, la geografía, la economía social, la antropología y la sociología, y lo hacen desde las artes visuales y las artes en vivo para fomentar el pensamiento crítico, las pedagogías críticas y la interacción social. Tanto el desarrollo de sus proyectos como en el rol de hospedar artistas colaboran con el trabajo de otros y otras artistas para presentar el proceso en diversos formatos, como fanzines y publicaciones. En 2016, por ejemplo, recibieron el premio APLAUSO'16, en el FAD, Premio Sebastià Gasch d'Arts Parateatral.



Nombre: Live Art Development Agency

Enlace web: www.thisisliveart.co.uk

Descripción: ubicada en Londres desde 1997, este espacio ofrece recursos para el desarrollo de proyectos enfocados en las artes en vivo y *performance*, tanto a nivel local como internacional.

Cuentan con un canal de vídeo en línea en directo comisariado y un convenio con el catálogo web de arte de acción de la British Library. También publican su línea editorial de libros de arte, que se puede encontrar en: <https://www.thisisliveart.co.uk/publishing/>



Nombre: NAVE

Enlace web: <http://nave.io/proyecto/>

Descripción: NAVE es un centro de creación y de residencia artística, inaugurado en 2015, que apoya los proyectos de investigación y creación de las artes vivas, como la danza, la *performance*, la música, el teatro y su cruce multidisciplinar. El eje central de experimentación e investigación es el cuerpo.



Nombre: The Kitchen

Enlace web: <https://thekitchen.org/about>

Descripción: este espacio innovador se encuentra en la ciudad de Nueva York. Su programación se centra en la *performance* y los proyectos multimedia. Ha sido un espacio que ha catapultado a muchos artistas conocidos, como Cindy Sherman, Sherri Levine, Vito Acconci, Laurie Anderson, Kiki Smith, entre otros. Cuenta con una larga trayectoria, pues se inauguró en 1971 como un espacio de artistas colectivo a manos de Woody y Steina Vasulka y, dos años después, se convirtió en un espacio sin ánimo de lucro que ayudaba a los artistas experimentales y emergentes a desarrollar su obra. Fue de las primeras instituciones americanas en incorporar el vídeo y la *performance* como lenguajes a explorar.

The Kitchen

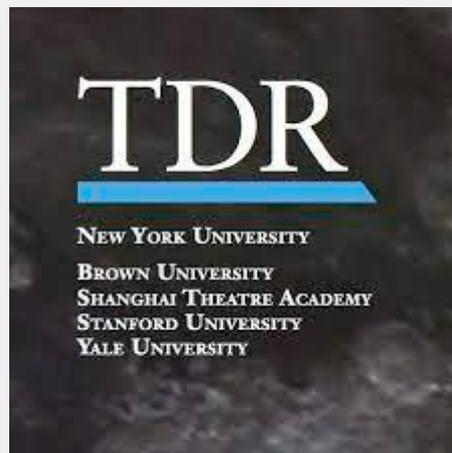
2. Circuitos de difusión de la *performance*: festivales, congresos, fábricas de creación, revistas, archivos y exposiciones

2.5. Revistas

Nombre: *Theatre Drama Review* (TDR)

Enlace web: <https://direct.mit.edu/dram>

Descripción: esta revista publica artículos académicos dedicados a la *performance* desde un amplio espectro de enfoques (social, estético, económico, político, antropológico, etc.) y con un énfasis puesto en las prácticas experimentales, interculturales e interdisciplinarias. Aunque es una revista de referencia en el ámbito de los estudios de *performance*, no es una revista con revisores de pares (*peer-reviewed*). Publicada por Cambridge University Press, los artículos son revisados por su editor, Richard Schechner, y por otros editores que forman parte del equipo, así como artistas y académicos internacionales invitados.



Nombre: *Performance Research International*

Enlace web: <https://www.performance-research.org/>

Descripción: activa desde 1996, esta revista ha sentado un importante precedente que ha terminado siendo un estándar en el campo de los estudios de la *performance* por su modo de abordar de forma transdisciplinar los estudios de la *performance*. Se trata de una revista especializada con revisión de pares, publicada por Routledge, Taylor y Francis. Acogen textos de artistas de la *performance*, académicos y teóricos que se resisten a los formatos académicos desencarnados. En su *statement* afirman fomentar formas dinámicas de producir conversaciones, conexiones y confluencias que permitan reimaginar la revista como un espacio más dinámico para la *performance*.

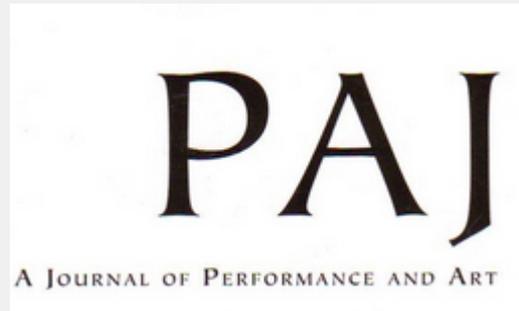
Performance Research

Nombre: *A Journal of Performance Art* (PAJ)

Enlace web: <https://direct.mit.edu/pajj>

Descripción: editada por MIT Press, la revista explora trabajos innovadores en teatro, *performance*, danza, vídeo, tecnología, arte sonoro, etc., aunando las artes vivas en un diálogo cultural. Las diversas ediciones incluyen ensayos críticos, escritos de artista, entrevistas, obras, dibujos, notaciones etc., con una amplia cobertura de festivales de

performance y reseñas de publicaciones de libros. También se pueden encontrar en la web clips de audio, vídeo y *podcasts*.



Nombre: *Women and performance*

Enlace web: <https://www.womenandperformance.org/>

Descripción: esta revista fue fundada en 1983 por estudiantes graduadas en el Departamento de Estudios de *Performance* de la Universidad de Nueva York, Tisch School of Arts. Después de veintitrés años de autoedición la revista fue adquirida por la editora Routledge, Taylor & Francis, y es una revista con revisión de pares, con una frecuencia trianual y también con algunos números especiales editados por invitados. La revista está abierta a publicaciones que generen un diálogo crítico en el campo de la *performance*, estudios de *performance*, estudios culturales, danza, etnografía, nuevos medios digitales, estudios de cine, así como teorías *queer*, feministas y decoloniales. Enfocada a una mirada híbrida, se enfoca en la crítica del género, la raza, la etnicidad, la clase, la sexualidad, la discapacidad, la tecnología y el capitalismo. También incluye la sección «&», que fomenta la escritura performativa, la poesía, los *statements* de artista y otros formatos más creativos.

Women & Performance

Nombre: *Text and Performance Quarterly*

Enlace web: <https://www.tandfonline.com/loi/rtpq20>

Descripción: revista publicada por Routledge, Taylor & Francis, centrada en el estudio de la *performance* como práctica crítica, comunicativa y social. Parte de un enfoque muy amplio sobre la teorización de la *performance* en relación con cuestiones sociales, culturales y estéticas, pero con especial atención en el activismo, la identidad, el antirracismo, la descolonización y la justicia social. También presta especial atención a métodos experimentales, como la escritura performativa (que comprende la escritura como una *performance*), y a los cruces interdisciplinarios con la antropología, los estudios de género, la sociología, etc.

TEXT AND
PERFORMANCE
QUARTERLY

Nombre: *Liminalities: A Journal of Performance Studies*

Enlace web: <http://liminalities.net/>

Descripción: fundada en 2005, se trata de una revista multimedia de acceso abierto con revisión de pares destinada a difundir textos de investigación, así como proyectos multimedia que exploran los estudios de la *performance* desde una mirada crítica que contempla aspectos sociales, políticos, filosóficos y estéticos. Aceptan proyectos y textos que abordan de forma compleja la relación entre *performance*, lo performativo y la performatividad, revisiones de *performances*, análisis sobre la pedagogía de la *performance*, revisiones de libros, etc. Publican en una diversidad de formatos como manuscritos, proyectos sonoros, digitales, de audio, vídeo y revisiones de libros relevantes en el campo de los estudios de *performance*.



Nombre: *Artnodes*

Enlace web: <https://raco.cat/index.php/Artnodes>

Descripción: *Artnodes* es una revista en línea editada por la UOC y enfocada en analizar los cruces entre arte, ciencia y tecnología. Aunque no está dedicada específicamente a la *performance*, acepta artículos con este enfoque si superan la revisión por pares. También edita ensayos, opiniones, críticas de libros, comentarios sobre acontecimientos, etc. Las contribuciones se pueden hacer por doble vía, o bien mediante sus *Call for Papers* temáticos de apertura puntual o en su sección variada, que está abierta de forma permanente a recibir textos.



Nombre: *Arte, Individuo y Sociedad*

Enlace web: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS>

Descripción: editada por la Universidad Complutense de Madrid, es una revista de periodicidad trimestral de acceso abierto enfocada en artículos académicos y de investigación sobre artes visuales, aunque también acepta textos sobre prácticas performáticas. Las líneas de investigación más prolíficas son las de educación artística y proyectos de creación, siempre en diálogo con el contexto social, cultural, histórico y crítico. La revista también somete los artículos al sistema de revisión de pares y, además de aceptar artículos académicos, incluyen también reseñas bibliográficas.

**Arte, Individuo y
Sociedad**

Nombre: *SOBRE*

Enlace web: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sobre>

Descripción: revista de periodicidad anual editada por la Universidad de Granada, enfocada en la relación entre arte y arquitectura. Surge del grupo de trabajo interuniversitario SOBRE-LAB, interesado en investigar y difundir trabajos relacionados con la práctica artística contemporánea y las políticas de edición y comunicación del arte. Con una revisión

de pares, la revista invita a investigadores e investigadoras artísticas y críticas a publicar trabajos que giren en torno a los ejes de la revista.

En el año 2021, la revista publica un volumen dedicado íntegramente a la *performance*, el número 7, descargable en el [siguiente enlace](#).



Nombre: *Journal for Artistic Research* (JAR)

Enlace web: <https://www.jar-online.net/>

Descripción: se trata de una publicación en línea de acceso abierto y con revisión de pares interesada en diseminar trabajos enfocados en la investigación artística. Está abierta a la experimentación de múltiples métodos y formatos de escritura, disputando la forma tradicional de hacer investigación en las ciencias, las ciencias sociales y las humanidades. Por ello incentiva la práctica artística como investigación. Cuenta con una potente comunidad y red de investigadores e investigadoras y artistas que nutren las discusiones sobre qué es la investigación artística, la SAR (*society for artistic research*). Su espectro es muy amplio, de modo que incluye *performance*, arte sonoro, arte multimedia, etc.



Nombre: *Revistalabolsa*

Enlace web: <https://revistalabolsa.com/>

Descripción: revista enfocada al arte de acción y a la videocreación. Se define como un espacio que «acoge, mezcla, agita y transporta todo lo que tenga que ver con la creación audiovisual experimental. Una vía alternativa y complementaria a las instituciones, galerías, ediciones especializadas» en el arte contemporáneo. Su labor se centra no solo en comunicar y divulgar de forma mensual mediante la revista digital, sino también dinamizar mediante encuentros, jornadas, presentaciones y formaciones e intercambios, por ejemplo, organizando talleres.

La iniciativa se gesta en 2005 en el ámbito de la poesía experimental extremeña y va creciendo y extendiéndose. Inicialmente, se trataba de una revista de arte de acción en formato DVD que recogía las colaboraciones de artistas nacionales e internacionales en vídeos de 7 minutos. La edición física está ya extinguida y en la actualidad se presenta como edición en línea mensual con los vídeos colgados en la web de la revista, que incluyen una gran variedad de categorías, como la videocreación, la videoacción, el documento *performance*, la videoanimación, etc. La web no solo funciona como un nexo divulgativo a la hora de difundir las futuras convocatorias, talleres y eventos, sino que es a la vez una especie de repositorio y archivo de consulta muy interesante para *performers* e investigadores e investigadoras del arte de acción, ya que es de acceso abierto. Cada número recoge unas ocho obras acompañadas de una breve presentación.

Nombre: *Zehar*

Enlace web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=3370>

Descripción: revista editada por el centro de arte Arteleku, creado por la Diputación Foral de Guipúzcoa, en 1987, y cerrado en 2014. El centro fomentaba la experimentación artística y la pedagogía del arte y editó la revista *Zehar* para socializar los temas y debates que se generaban en Arteleku: talleres, seminarios, conferencias, encuentros, etc. El número 65 de la revista se dedicó íntegramente al *performance art*. Se puede descargar en este enlace <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A241>.



Nombre: *Exit performance*

Enlace web: <https://exitmedia.net>

Descripción: EXIT es un proyecto de la empresa editorial PROAP (Producciones de Arte y Pensamiento S. L.), dedicada al arte contemporáneo, ubicada en Madrid, pero con diversas delegaciones. Sus publicaciones son tanto nacionales como internacionales. Engloba diferentes ediciones, como la revista digital *Exit Express*, *Exit Book*, *Exit* y *Fluor*. Principalmente, aborda la fotografía contemporánea, pero en su colección *Exit Express* y *Exit Book* dedicó algún número a la *performance*:

EXIT Express #47

«Cinco reconocidos artistas de acción (Richard Martel, Bartolomé Ferrando, Joan Casellas, Nieves Correa y Esther Ferrer) plantean un recorrido histórico y un análisis exhaustivo de lo que significa hacer *performance* hoy. En la Entrevista Central [...] Marina Abramovic, nos abre las puertas de su estudio [...] para hablarnos de su trayectoria, desde sus orígenes como pintora y artista sonora hasta su consagración internacional como *performer*.»

EXIT Book #05

«En este número de *EXIT Book* se entrevista al autor Douglas Crimp y Eugenio Triás, se efectúan las habituales reseñas de publicaciones destacadas y se incluyen, entre otros, artículos como “La elocuencia política del cuerpo” por Juan Vicente Aliaga o “¿Puro teatro?” por Pedro de Llano, que reflexionan sobre la *performance*. Autores reseñados en este número: Jacques Rancière, Valeriano Bozal, Andrea Fraser, Theodor W. Adorno, Claire Bishop, Ernst Jünger, Slavoj Žižek, Norman Bryson, Boris Groys, Hal Foster y Joan Jonas; entre otros.»



Nombre: *Corpología*

Enlace web: <https://www.gresolart.com/corpologia/>

Descripción: fundado en 2011 en Gerona y finalizado en 2016, se trataba de un evento independiente organizado por la performer Denys Blacker en el marco de la Fundación Gresol Art. En cada edición se invitaba a un grupo de artistas a participar con una breve pieza de entre cinco a diez minutos cada dos meses, con un total de veinticinco ediciones. Una vez finalizada cada intervención, cualquier persona que había presenciado el evento podía contribuir en la revista *Corpología* (editada en papel y digitalmente) con textos, imágenes, opiniones, ideas y reacciones del encuentro.

Corpologia

Nombre: *Efímera*

Enlace web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=19972>

Descripción: revista científica independiente especializada en la práctica y la investigación de las artes de acción y la *performance* en diálogo con diversos campos de pensamiento transdisciplinar. Cuenta con una revisión de pares (doble ciego) y se empezó a editar en 2010 como publicación impresa y, desde 2015, se difunde únicamente en formato digital con acceso abierto. Los contenidos se estructuran en cuatro secciones: investigación teórica, creación, entrevistas y documentos. En cada edición hay un tema monográfico como hilo conductor que va variando y en el que se recogen diferentes miradas y perspectivas sobre el tema.

La revista cuenta con un equipo editorial de especialistas vinculados con diversos centros académicos y un equipo asesor de personas pertenecientes a diversas instituciones de investigación. Para la edición de cada número se cuenta con la participación de autores ajenos a la entidad editora para la evaluación ciega de los trabajos.

efímera
REVISTA

2. Circuitos de difusión de la *performance*: festivales, congresos, fábricas de creación, revistas, archivos y exposiciones

2.6. Archivos

Nombre: *React Feminism*

Enlace web: <http://www.reactfeminism.org/>

Descripción: este archivo surge del proyecto comisarial expositivo de Bettina Knaup y Beatrice E. Stammer. Se trataba de un archivo en formato físico que itineró en diversas ciudades europeas del 2011 al 2013 y sigue activo en la página web. Consta de un importante y valioso archivo de *performance* que cuenta con vídeos, fotografías y otros documentos de *performance* feminista y *queer* desde una mirada transnacional e intergeneracional, con material que va desde los años sesenta a los ochenta, pero que también incluye *performances* de generaciones más contemporáneas, que cubren desde la Europa Oriental y Occidental, el Mediterráneo y Medio Oriente, EE. UU. y América Latina. En Barcelona estuvo expuesto en la Fundación Tàpies e itineró en diversos países, como Polonia, Croacia, Dinamarca, Estonia y Alemania, donde fue expandiéndose y creciendo en cooperación con diversas instituciones de arte, academias y universidades. El archivo se activó mediante exposiciones, pases de vídeos, *performances* y discusiones. A parte de la web, se editó un catálogo una vez finalizada la itinerancia del archivo.

El proyecto se pensó desde la idea de un archivo vivo, y se puso énfasis en su uso, apropiación y reinterpretación de los documentos. Se ordena con diferentes criterios de consulta, bien por los nombres de las artistas o por palabras clave de diferentes enfoques y temáticas del *performance art* feminista. Aunque los vídeos no están disponibles, hay una pequeña ficha informativa de cada artista y de las *performances* que se incluyen, de modo que es un material muy rico para conocer la genealogía del *performance art* feminista y comprender las diversas estrategias y prácticas que han contestado el canon hegemónico del arte.



Nombre: *Arxiu Aire*

Enlace web: [no está disponible en línea]

Descripción: el *Archivo Aire* cuenta con un fondo documental de gran valor sobre el arte de acción y la *performance* en el estado español, pero también contiene material internacional. Fue iniciado en 1992 por el *performer*, investigador y documentalista Joan Casellas, director del desaparecido festival de arte de acción la Muga Caula y desde entonces se ha ido ampliando y difundiendo en diversas exposiciones y festivales. En este enlace se puede acceder a parte de la genealogía e historia del archivo:

http://www.geifco.org/actionart/actionart01/ediciones/_revistas/casellas/aire/aire.htm



Nombre: Dart Festival

Enlace web: <https://dart-festival.com/ca/>

Descripción: aunque no se trata meramente de un archivo, sino de una muestra de cine documental, puede funcionar como un espacio de consulta de cortos sobre artistas diversos entre los cuales también se incluyen *performers*. Así se describe el festival en su web:

«Dart es el punto de encuentro entre el cine y el arte en España y América Latina. Es el primer festival de cine documental dedicado al arte contemporáneo cuyo principal objetivo es entrelazar la cultura y el conocimiento con el gran público, y lo hace a través de documentales sobre fotografía, comisariado de arte, pintura, performance, arquitectura, movimientos artísticos y, en general, sobre arte contemporáneo, prestando especial atención a los artistas, sus procesos de creación y las historias que hay detrás de sus trabajos. Los enfoques son muy diversos: biopics, proyectos de artes visuales producidos para un lugar específico o un tiempo determinado, exposiciones o acontecimientos relevantes de la historia del arte contemporáneo, desde la eclosión vanguardista de principios del siglo XX hasta la actualidad. De manera paralela, la programación incluye actividades educativas y divulgativas, como charlas, visitas a galerías de arte, exposiciones, Q&A y debates».

dart-

Nombre: Liveartwork DVD

Enlace web: <http://www.liveartwork.com/dvd/current.htm>

Descripción: detrás de este proyecto se encuentra el comisario, docente y *performer* Christopher Hewit, que atesora un importante archivo de vídeo de *performance* con más de doscientas *performances* tanto históricas como

contemporáneas. Durante diez años dirigió en Londres su centro de arte especializado en *performance*, el Hollywood Leather y trabajó como director de *live art* en el Institute of Contemporary Arts. En 1999 se trasladó a Finlandia a impartir docencia en un grado de *performance* en Turku y, en 2006, se fue a Berlín, donde empezó su proyecto *Liveartwork DVD*, que consistía en una edición trimestral de documentación de vídeo de *performance* en formato DVD. La idea detrás de este proyecto era poder hacer más accesible la difusión del arte de *performance* e introducir nuevos artistas a la audiencia. En la web se puede encontrar una breve ficha de cada uno de los *performers* que se incluyen en cada DVD, así como una breve descripción de las *performances* que se incluyen y un enlace a las páginas personales de los artistas, lo que puede ser de ayuda también para conocer nuevos referentes.

liveartwork DVD

Nombre: *European Live Art Archive* (ELAA)

Enlace web: <https://elaa.cat/en/elaa/>

Descripción: El archivo *European Live Art Archive* (ELAA) tiene como objetivo crear un espacio de memoria de sus creadores para situar sus contextos históricos y biográficos y comprender mejor el contexto de la *performance* catalana y sus relaciones internacionales a partir de la segunda mitad del siglo XX. Forma parte de la continuación de un proyecto de investigación europeo, *The Culture Programme of the European Commission*, obtenido por la Cátedra de Arte y Cultura Contemporáneos (CACC) de la Universidad de Girona, la Universidad de Oxford (Ruskin School of Fine Arts) y GlouG AIR, de Berlín, y con la financiación de la Fundación Banco de Sabadell. El proyecto fue impulsado inicialmente por la Asociación Gresol después de la edición de *performance* FEM del 2011. A la idea se sumaron la doctora Pepa Balsach, directora de CACC, y gracias a la financiación europea el proyecto se puso en marcha en 2012. El principal objetivo de este archivo es el de realizar entrevistas a la primera generación de artistas de la *performance*, el arte sonoro y multimedia europeos, disponibles en la web.



Nombre: *Performance Art Archive* (Museum of Fine Arts Boston)

Enlace web: <https://www.mfa.org/programs/series/performance-art>

Descripción: se trata de uno de los primeros museos enciclopédicos de los Estados Unidos que integra el arte de *performance* en su colección, exposiciones y programas. Incluye un amplio abanico de obras de artistas locales, nacionales e internacionales, que van desde experiencias de arte participativo hasta acciones en el espacio público o *performances* diversas. Desde su apertura en 2011, ha comisariado diversos encuentros de *performance* y exposiciones que cuestionaban el modelo del *performance art* en los museos como meros repositorios de testimonios o colecciones enciclopédicas, reenmarcaban el arte de acción desde una idea experiencial para los visitantes que activaba el archivo. Entre sus eventos destaca «Permission to be global/ Prácticas Globales: Latin American Art from the Ella Fontanals-Cisneros Collection», «Conversation Piece», «Crafted: Objects in Flux».

Nombre: Ares. Archivo de las prácticas artísticas audiovisuales (vídeo expandido) en el arte español.

Enlace web: <https://aresvisuals.net/archivo/>

Descripción: Ares surge del proyecto de investigación I+D+i, *Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (vídeo expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios*, dirigido por la doctora Ana Martínez-Collado, Universidad de Castilla-La Mancha. El proyecto de investigación parte de un estudio y reflexión crítica sobre el archivo a partir de las prácticas audiovisuales en el arte español contemporáneo. Partiendo de una conceptualización del archivo como cartografía y palimpsesto, se analizan los sistemas de representación en la producción audiovisual en España desde finales de la década de los setenta hasta la actualidad. El archivo está ordenado alfabéticamente por artistas y cada apartado consta de una ficha con una breve biografía, un resumen de los proyectos incluidos y obras de videoarte de cada artista. Aunque no todos los artistas incluidos exploraron la *videoperformance*, es un espacio interesante para hacerse una panorámica del videoarte en España.



Archivo ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España.

Nombre: Archivo Virtual de Artes Escénicas

Enlace web: <http://archivoartea.uclm.es/>

Descripción: el archivo se gestó en 2003 bajo la dirección del catedrático José Antonio Sánchez Martínez, vinculado a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha, y por el investigador Óscar Cornago Bernal, vinculado al Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Los antecedentes de este archivo se remontan en el proyecto de investigación *Creación de un archivo audiovisual, sitio en la red y edición multimedia de una historia de las artes escénicas y de acción. España (1980-2000)* [UCLM, 2002-2004. Ref. PRIB020046], financiado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Una vez finalizado el proyecto de investigación, y como continuación del estudio de la creación escénica en España, y en paralelo al análisis de las prácticas escénicas en Iberoamérica, se inició un proyecto en 2004 para el estudio comparativo de ambos contextos, español y latinoamericano, titulado *Políticas del cuerpo y de la imagen: un estudio comparado de la creación escénica en América Latina y España (1980-2000)* [UCLM, 2004-2008. Ref. HUM2004-02731], financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y dirigido por José Antonio Sánchez. En el año 2009, se inicia el proyecto *Archivo Virtual de las Artes Escénicas* [UCLM, 2009-2011. Ref. HAR2008-06014-C02], financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España y bajo la misma dirección. Este proyecto partía de la necesidad de desarrollar metodologías de investigación y creación que permitiesen abordar la práctica escénica a la investigación académica, así como conectar una red de distintos grupos de investigación internacionales mediante trabajos colaborativos. El objetivo era documentar y digitalizar piezas escénicas producidas en España durante la primera década del siglo XXI, entre 1980 y 2000 (fotografía, audio y vídeo), aunque también se realizaron registros propios de obras del momento. El archivo parte de una mirada amplia al concepto de *artes escénicas*, e incluye acciones, instalaciones, vídeo, *performance*, etc. Consta de material diverso: documentos sobre creadores y creadoras, obras y contextos de producción y exhibición, etc., a lo que se suma unos trescientos artistas, dos mil obras, cuatrocientos textos, setecientas fotos, trescientos vídeos y más de cien contextos entre publicaciones, festivales y otras propuestas. La forma de consulta es diversa, bien mediante el orden alfabético o mediante categorías (artistas, obras, textos, contextos, críticas, fotografías, vídeos, etc.), o mediante conceptos, temas (campos temáticos) y palabras clave.

Las líneas temáticas que propone son:

- **Teatralidad y representaciones:** aborda los estudios sobre teatralidad social y estética; teatralidad, poder y representaciones cotidianas; teatralidad, ritual y juego; teatros de lo real y prácticas socioestéticas.
- **Metodologías de investigación en artes:** incluye laboratorios, proyectos, reflexiones y propuestas para el desarrollo de investigaciones artísticas basadas en la práctica.
- **Cuerpo-tiempo; dispositivos y lenguajes:** estudios sobre la interrelación de cuerpo e imagen en movimiento. Incluye dos subcampos: cine y coreografía. Dispositivos cinematográficos en escena y videofronteras.
- **Comunidad:** investiga el concepto de comunidad como «fenómeno escénico», como resultado de crear y hacer juntos en un mismo espacio. Incluye un subcampo: «Público-Privado-Íntimo: Estrategias Escénicas».
- **Artes de acción:** incluye propuestas de acciones y *performances* que reflexionan sobre la presencia y el tiempo; el cuerpo y lo autorreferencial; la acción y la representación; la institución y la autogestión.
- **Dramaturgias del cuerpo:** estudia el cuerpo como sujeto discursivo.
- **Pensar la escena:** aborda las relaciones entre cuerpo y pensamiento, palabra y acción.
- **Recorridos historiográficos:** estudia la historia de las artes escénicas analizando las transformaciones de los modos de creación, producción y distribución. Incluye dos subcampos temáticos: «La nueva danza en España: 1990-2002» y «La renovación escénica en España: años 60 y 70».



2. Circuitos de difusión de la *performance*: festivales, congresos, fábricas de creación, revistas, archivos y exposiciones

2.7. Exposiciones

Nombre: «Acción. Una historia provisional de los 90» (MACBA)

Enlace web: <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/accion>

Descripción: exposición comisariada por Ferran Barenblit del 10 de julio al 7 de febrero de 2021 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). En el resumen *statement* de la exposición se escribe: «Si la década de 1980 representó en Europa una vuelta al orden, a la reivindicación de cierta formalidad en el arte, a los formatos convencionales de la pintura y la escultura ampliamente aceptados por el mercado, la de 1990 retomó gran parte de las experiencias conceptuales de décadas anteriores. De esta manera, se recuperaron prácticas relacionadas con el cuerpo humano a las que conjuntamente denominamos arte de acción. En España adquirieron aún mayor relevancia, con iniciativas múltiples que han ejercido un inmenso impacto en el arte desde entonces hasta la actualidad. Ese arte de acción se expresó frecuentemente en forma de *performances* —que acostumbraban a circular en ámbitos muy restringidos, en festivales o encuentros— y su expresión más heterogénea, que se ha venido a denominar performatividad.

Es el momento de revisarlas en su conjunto y entender su gran importancia: no solo porque la historia de esos años está aún por escribir, sino porque un buen número de artistas jóvenes beben directamente de ellas, a menudo sin saberlo. También es una ocasión para un replanteamiento de la institución, analizando cada una de las tareas habituales del museo, desde el acto de comisariar hasta la forma de comunicar. La interacción con la audiencia vive una renovación fundamental: el rol del visitante pasa de observador a activador. Todo ello en el marco de una era —prefigurada en la biopolítica de Michel Foucault, en el deconstructivismo de Jacques Derrida o en el pragmatismo de John L. Austin— en la que el cuerpo humano se establece otra vez como el lugar por el que transitan un buen número de tensiones emocionales y se reclama la condición política del ser. Somos porque ocupamos un espacio, porque actuamos y somos reconocidos en él. A través de distintos nodos, *Acción* recorrerá esta época rastreando algunas de sus obras fundamentales. Además, incluirá documentación y material audiovisual mayoritariamente inédito que recupera aquellas experiencias. El resultado es una exposición densa, con múltiples extensiones históricas y contemporáneas, que ayudará a interpretar de forma mucho más precisa el arte de nuestro tiempo».

La exposición aportó una rica y necesaria genealogía del arte de *performance* en el Estado español en los años noventa, entre los que destacan: Accidents Polipoètics (Rafael Metlikovez y Xavier Theros), Óscar Abril Ascaso, Lluís Alabern, Marcel·lí Antúnez, Arxiu AIRE, Arxiu de l'Associació de Nous Comportaments Artístics (A.N.C.A.), Miquel Baixas, Jordi Benito, Miguel Benlloch, Pedro Bericat, Denys Blacker, Joan Brossa, C-72R (Mònica Buxó, Sònia Buxó y Marta Domínguez) Cabello/Carceller, Joan Casellas, Jordi Cerdà, Circo Interior Bruto (Jesús Acevedo, Belén Cueto, Marta de Gonzalo, Rafael Lamata, Publio Pérez Prieto, Rafael Suárez, Jaime Vallauré i François Winberg), Club 7 (Oscar Abril Ascaso, Joan Casellas, Andrea Dates, Marta Domínguez, Manuel Morales, Xavier Moreno, Andrés Pereiro, Laura Tejada, Cristina Zabala), Enric Casasses, Nieves Correa, Espacio de Arte Excéntrico (Nel Amaro y Abel Loureda), Nacho Criado, Eduard Escoffet, Pepe Espaliú, Bartolomé Ferrando, Esther Ferrer, Rosa Grau, Carles Hac Mor y Ester Xargay, Juan Hidalgo, Rafael Lamata, Los Rinos (Marcel·lí Antúnez, Sergi Caballero y Pau Nubiola), Artur Lleó, Macromassa (Juan Crek y Víctor Nubla), Merz Mail (Pere Sousa), Xavier Manubens, Daniela Musicco, Pere Noguera, Antonio Ortega, Lucía Peiró, Pere Lluís Pla Boixò, Tere Recarens, Àngels Ribé, Xavier Sabater, Sala Nasa (Xesús Ron, Pepe Sendón, Fran Pérez y Miguel de Lira), Carles Santos y Mariaelena Roqué, Mariano Sanz-Noguera, José Antonio Sarmiento, Superelvis (Anki Toner, Meteo Giráldez, Raimon Aymerich), Tres, Isidoro Valcárcel Medina, Jaime Vallauré, Veivi Gísis Urkestra (Steven Forster, Lucho Hermosilla, Ariel Reinhart), Albert Vidal, Fefa Vila, Borja Zabala y Zush, entre otros.

Nombre: «Un teatro sin teatro» (MACBA)

Enlace web: <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/teatro-sin-teatro>

Descripción: comisariada por Bernard Blistène y Yann Chateigné, en colaboración con Pedro G. Romero, del 25 de mayo al 11 de septiembre de 2007, en el MACBA, la exposición examinaba los modos en los que el concepto de lo teatral ha modificado la mirada que tenemos de la práctica artística y ha ampliado nuevos espectros y escenarios para al sujeto-

espectador. En el resumen *statement* de la exposición se escribe: «A principios del siglo XX, las reformulaciones teóricas de dramaturgos como Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Tadeusz Kantor y Jerzy Grotowski establecieron un prolífico diálogo con algunos movimientos de las vanguardias artísticas (dadaísmo, futurismo y constructivismo). Este diálogo alcanzó su apogeo a mediados de los años sesenta, cuando lo teatral se erigió en el centro del debate artístico. Desafiando los preceptos de pureza de las categorías artísticas defendidos por críticos como Clement Greenberg y Michael Fried, el tiempo se instala en el corazón de la experiencia artística y convierte la obra de arte en un acontecimiento que reclama la participación directa del espectador. Acción, narración y oralidad adquieren un papel determinante, e imprimen a la obra un carácter marcadamente discursivo. La alta y la baja cultura se fusionan, se conquista la calle como espacio de representación en el que las fronteras entre el arte y la vida se difuminan, y las formas artísticas recuperan su capacidad de incisión política. La exposición aglutinó más de seiscientos obras, entre pinturas, esculturas, instalaciones, dibujos, fotografías, vídeos, libros, manuscritos y otros documentos.

[...] La reflexión sobre las influencias del lenguaje teatral en el arte se revela hoy como una herramienta esencial para interpretar numerosas propuestas y actitudes artísticas. En este sentido, las obras que se presentan en la exposición analizan en diferentes grados la evolución en las formas de relación entre actor y espectador, sus intercambios de protagonismo y sus negociaciones en el espacio, la presencia de narrativas y por tanto de la oralidad o la revisión del estatuto de documento. La exposición manifiesta la retroalimentación constante entre expresiones populares y aquellas provenientes de la alta cultura, del cabaret a la ópera, del rock and roll a la danza, del teatro de calle a la performance y del desfile carnavalesco al ritual. [...] La exposición se ordena en torno a dos líneas fundamentales. La primera de ellas se centra en las actitudes artísticas que toman lo performativo como parte esencial en su práctica. Esto supone la incorporación del tiempo real, la acción en sus múltiples vertientes, lo efímero y la recuperación de aspectos de la cultura del acontecimiento, de la fiesta a la calle y la música popular. La segunda se ocupa del debate surgido a partir de la crítica de la autonomía de la obra de arte y de sus convenciones perceptivas por parte del arte minimalista: el abandono de la “visualidad” como única categoría de creación de sentido, y la noción de obra como “instrumento”. Las obras se interrogan sobre la noción de teatralidad: la construcción del espacio, el escenario y la duración de la experiencia, la importancia del texto y la necesidad de una actitud nueva por parte del público, a veces interpelado directamente, siempre interrogado sobre la acción de percibir».

Nombre: «Marina Abramović: The Artist Is Present» (MoMA)

Enlace web: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>

Descripción: organizada por Klaus Biesenbach, del 14 de marzo al 31 de mayo de 2010, en el MoMA de Nueva York, se trata de una retrospectiva a la carrera prolífica de la artista de *performance* Marina Abramović con unas cincuenta obras que cubren cuarenta años de su trayectoria, desde piezas sonoras a vídeos, instalaciones, fotografías, solo *performances* y *performances* colaborativas con Ulay (Uwe Laysiepen). Con la intención de transmitir la presencia de la artista y hacer de esta exposición histórica una experiencia más accesible y viva para los espectadores, se optó por visitar de nuevo las *performances* y hacerlas en vivo mediante asistentes que las repitieron de nuevo. Además, la artista también estuvo presente en una de las acciones más largas de la historia en la que la artista se sentaba cada día delante de una mesa y esperaba el turno de los espectadores a sentarse enfrente de ella y mirarse fijamente a los ojos.

Nombre: «100 years: a history of performance Art» (MoMA)

Enlace web: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4932> y https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/05/100-years-a-history-of-performance-art/

Descripción: del 1 de noviembre al 3 de mayo de 2010 se organizó esta exposición a cargo de PS1 y Performa aprovechando la 9.ª edición de Performa. MoMA PS1 es una de las instituciones dedicadas exclusivamente al arte contemporáneo más grande de los EE. UU. y fue fundada en 1971. Performa es una organización sin ánimo de lucro centrada en explorar el rol crítico del *performance art* en la historia del arte del siglo XX y XXI. Se trataba de una exposición sobre la historia del arte de *performance* del siglo XX e inicios del XXI. Concebida como una «exposición viva», recuperaba los manifiestos futuristas y dada, fotos y vídeos de artistas, como Yves Klein, Carolee Schneeman, Anna Halprin, Yoko Ono, Trisha Brown, Vito Acconci, Ana Mendieta, Mathew Barney, Adrian Piper, Tania Bruguera, entre otros. Además, también incluía una sección de artes electrónicas, un recurso pionero en el videoarte y nuevos medios

en los años setenta que se recogía en los archivos titulados «45 years of Performance Video from EAI» con los trabajos de artistas como Joan Jonas, Stuart Sherman y Lynda Benglis, entre otros.

3. Performance y documentación: desaparición, repetición, diferencia, etc.

3.1. La ontología de la performance: presencia y desaparición

Las *performances* artísticas se han definido como acontecimientos expresivos efímeros y, como tales, únicamente existen durante su realización. Su finalidad no es persistir en el tiempo y, por lo tanto, no se materializan en objetos (artísticos) perdurables destinados a ser conservados. Este ha sido el carácter que siempre se ha puesto en valor por parte de los estudiosos y artistas de la *performance*. Muchos de los autores que se pronuncian desde los estudios de *performance* (Phelan, 1993; Schechner, 2013; Blocker, 2004, etc.) han buscado mantener una definición de la *performance* que enfatice la eficacia de la trasgresión, la inmediatez, la presencia y la improvisación. Por ejemplo, la teórica Peggy Phelan (1993) dedica extensamente un capítulo, «The Ontology of Performance», a la cuestión paradójica de rastrear una ontología de la *performance* que implica presencia y ausencia a la vez, esto es, puro presente y continua desaparición. Según esta idea, la *performance* escapa a la repetición, por tanto, hay siempre un sustrato irrepresentable en toda representación, es decir, algo que se escapa y que es irrepetible e intraducible. Aunque la *performance* se repita en otra ocasión nunca será la misma, puesto que su contexto, temporalidad y público serán diferentes. Añade también que la práctica de escritura sobre la *performance* no tiene la finalidad de preservar, fijar, inmortalizar o describir algo, sino precisamente de producirlo de nuevo, es decir, que ese momento de escritura deviene otro acontecimiento.

«La vida de la performance está en el presente. La performance no puede guardarse, grabarse, documentarse, o de alguna forma participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se vuelve otra cosa distinta de performance. En el punto en que la performance intenta entrar en la economía de la reproducción, ella traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. El ser de performance, como la ontología de subjetividad propuesta aquí, se hace a sí mismo a través de su desaparición. Las presiones sobre la performance para que sucumba a las leyes de la economía reproductiva son enormes. Ya que solo raramente en esta cultura es valorado “el ahora” al que la performance dirige sus preguntas más profundas. (Esta es la razón por la cual “el ahora” se complementa con la documentación de la cámara, y el archivo de video.) La performance ocurre durante un tiempo que no se repetirá. Puede realizarse de nuevo, pero esta repetición en sí la marca como “diferente”. El documento de una performance es entonces solo un gatillo a la memoria, un estímulo a la memoria para que se haga presente.»

Phelan (1993, pág. 146)

Phelan destaca lo que considera la no reproductibilidad de las *performances* en directo como una característica ontológica que da prioridad a lo presencial por encima de otros registros mediatizados, es decir, a una representación sin reproducción. Según esta definición, la *performance* se caracteriza por resistirse a la mercantilización y a la apropiación capitalista y fetichista. Para Phelan, el carácter directo no mediado y vivo de la *performance* constituye la temporalidad de la desaparición: es el tiempo del aquí y el ahora. El énfasis puesto en el contexto y la relación con el entorno hace que la interacción con la audiencia sea un elemento inseparable del lenguaje del *performance art*. Su tendencia a la desaparición le obliga a reconsiderar el papel de las tecnologías en el registro y la recuperación de la memoria, pues el archivo de la *performance* implica una reproducción que altera su estatus, de aquí el debate acerca de si se mantiene o no la experiencia «intacta» en la visualización diferida de una acción. Por tanto, la documentación, tanto fotográfica como videográfica, e incluso con otros elementos y materializaciones que han formado parte de las acciones, como los objetos o las partituras de las acciones, ha sido asumida y forma parte del proceso creativo y de realización de las *performances*. Según esta autora, la *performance* se erigió, ya desde sus comienzos, como una práctica artística que oponía resistencia a la cultura y al arte dominante mercantilizado, pero la realidad nos ha mostrado cómo la mayoría de artistas han registrado sus acciones por diferentes razones, bien como registro y documentación, bien como parte de su metodología de trabajo, como forma de concebir su obra, e incluso como una forma de poder sustentarse económicamente, ya que estos materiales han circulado posteriormente en el sistema del arte y han adquirido a veces un valor especulativo muy distinto al que inicialmente tuvieron (Jones 1997; Schneider 2005).

Algunos teóricos como Philip Auslander (1999) han denominado a esta cualidad de las acciones efímeras con el término intraducible de *liveness* para referirse a una serie de prácticas que se caracterizan por «el directo» y la inmediatez. A pesar de que muchos artistas y teóricos del *performance art* han defendido la *performance* como una acción artística que se caracteriza por su condición efímera; otros teóricos (Ayerbe 2017; Melgares, 2018, Jones 2011) comentan que esta afirmación se tambalea cuando la incorporación de la *performance* en los circuitos museísticos y comerciales del arte se ha servido principalmente de su materialización, es decir, de la venta de los registros de las acciones, las *videoperformances*, los objetos que formaron parte de las acciones, las partituras etc., de modo que emergen tensiones entre lo efímero, irreproducible e inmaterial, por un lado, y lo permanente, lo coleccionable y lo comercial, por otro. Esta concepción transgresora y anticapitalista circulaba de forma predominante en los años sesenta, cuando la generación de artistas conceptuales vieron en el uso de sus cuerpos el modo de

cuestionar la mercantilización del arte y boicotear el coleccionismo y la especulación con el objeto artístico. La *performance* les permitía no dejar rastros ni que se pudiera comprar o vender (Goldberg, 2001, pág. 152). En palabras de Melgares,

«En este sentido, observamos cómo el poder subversivo a partir del cual se construyeron los discursos anticapitalistas del *performance* radicaba precisamente en una doble voluntad improductiva. En cuanto a práctica artística, el *performance* se fundamentó en la negación económica y la negación temporal del objeto artístico. Es decir, podríamos afirmar que el arte del *performance* se construyó a partir de la transformación de lo material en inmaterial –y, como tal, no se podría vender– y de lo permanente en efímero –y, como tal, no se podría coleccionar– y que, por consiguiente, ciertos valores esenciales de la producción y capitalización artística eran cuestionados y hasta cierto punto neutralizados. Sin embargo, hoy por hoy la resistencia al capitalismo se disuelve en ambigüedades y paradojas, haciendo difícil sostener esta hipótesis».

Melgares (2018, pág. 8)

Muchos de estos artistas, académicos e historiadores de la *performance*, compartían cierta «idealización retórica» (Jones, 2011, pág. 35) que conectaba lo efímero e irrepitable con la idea de la experiencia directa del espectador. Más adelante Melgares añade,

«Pese a lo evocador de este planteamiento [...] plantea una doble incongruencia. Por un lado, la que supone la idealización de la *performance* como una fuerza subversiva desde su temporalidad única. Es decir, propone que la esencia del *performance* se sostiene a partir de los principios de singularidad y originalidad, precisamente los elementos con los que se construyó la visión más decimonónica de las artes visuales. Con ello se está obviando la inherente transversalidad en la práctica del *performance*, donde una multiplicidad de temporalidades se pueden dar cita. En segundo lugar, como apunta Christopher Bedford en su interesante ensayo *The Viral Ontology of Performance* (Jones y Heathfield, 2012, págs. 76-85), si el poder ontológico de la *performance* se sustenta en la no trazabilidad y la no reproducibilidad, lo que incluiría la no transcripción textual de dicho evento, conllevaría la imposibilidad de inscribir el *performance* dentro de su propio discurso artístico. En este sentido, la historia ha demostrado que el problema de la trazabilidad, documentación o reproductividad de la obra ha sido una cuestión gestionada y argumentada primordialmente desde la teoría del arte, ya que, desde la práctica artística, lo documental no ha supuesto ningún tipo de hándicap, más bien lo contrario, ha sido una estrategia creativa ampliamente utilizada por los artistas de la *performance*. Son contadas las excepciones en que los artistas se oponen firmemente a la documentación o archivo de sus obras».

Melgares (2018, pág. 12)

Lejos del prejuicio negativo de la labor de documentación artística, se abre un abanico de posibilidades en los que la documentación puede convertirse en una estrategia creativa y no solo en un testimonio de autenticidad de la ejecución de la acción. Estas materializaciones son una forma de documentación y archivo fundamental para los historiadores y las historiadoras del arte de la *performance*. Como veremos más adelante, todo «residuo», objeto o artefacto producido en una *performance* ha tenido siempre una consideración especial y diferente, a veces casi mágica (Fischer-Lichte, 2004), y en ocasiones cumpliendo una función casi metonímica, es decir, que el documento funcione como pieza artística en sí misma y que el archivo devenga un acto metarreflexivo sobre la *performance*, como se verá en el apartado 3.4. con la *performance* «El pájaro ya voló», de Andrés Galeano.

3. Performance y documentación: desaparición, repetición, diferencia, etc.

3.2. La desmaterialización del arte

Esta concepción ontológica de la *performance* hay que situarla en su contexto histórico, cuando a partir de los años setenta, con los debates filosóficos sobre la desmaterialización del arte y el giro teatral en las ciencias sociales, así como con la emergencia de los estudios de *performance* en diálogo con un contexto político de luchas identitarias en torno al sexo, el género, la raza, etc., cuando empezarán a aparecer una serie de prácticas diversas englobadas bajo el término general *performance* (*body art*, arte de acción, *live art*, Fluxus, *happening*, etc.). En un primer momento estas prácticas entrarán en tensión con los discursos hegemónicos del arte, en los que la obra artística es el eje central, pues desaparece el aspecto aurático del objeto y se potencia la relación vivencial en el aquí y el ahora, en un diálogo entre *performer*, público, espacio, acción y objetos activados en la *performance*. Este cambio de paradigma de la representación sin producción abre una serie de dilemas e interrogantes que desarrollaremos más adelante, como el registro y la documentación del arte de acción, sobre cómo no caer de nuevo en una fetichización aurática de los objetos y documentos de las acciones ya realizadas o de la propia figura del *performer*, etc.

Si la modernidad había dado protagonismo a una visión pura del arte y su autonomía con respecto al contexto social, en este momento se buscará una desmaterialización de la obra en paralelo a la desaparición del concepto romántico del autor y el aura de la obra. En esta ruptura encontramos también motivaciones políticas y no solo formales o estéticas, como oposición al arte elitista de los museos, al *establishment* cultural y a la mercantilización del objeto artístico como signo de estatus social. Cuando en febrero de 1968 los críticos de arte Lucy R. Lippard y John Chandler publicaron el artículo «La desmaterialización del arte» y, en especial, a partir de que Lippard publicase, cinco años más tarde, «Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972», se sentaron las bases de lo que llegaría a ser un uso aceptado de la etiqueta inmaterial para referirse a aquellas manifestaciones artísticas en las que la idea primaba sobre el objeto físico. El argumento base de Lippard (2004 [1973]) sostenía que durante la década de los sesenta se había producido un paso determinante en la producción artística: desde un arte que priorizaba el objeto y la obra física y visual a un arte cuyo motor esencial era la idea y el proceso mental o, en palabras del clásico ensayo del teórico del arte Simón Marchán Fiz, «del arte objetual al arte de concepto» (Marchán Fiz, 1986). Lippard y Chandler consideraron que este tipo de arte emergía en dos direcciones: el arte como idea y el arte como acción. Estas dos direcciones nos permiten comprender la diversidad de corrientes artísticas que emergerán en ese momento, unas más basadas en la idea, el lenguaje y lo conceptual (arte conceptual, minimalismo); y otras más basadas en el movimiento, la acción, lo gestual y la equiparación del arte con la vida (*happening*, Fluxus, *performance*, *body art*). Ideas como la desmaterialización, la presencia de lo lingüístico, el paso a la acción o el tránsito del objeto a la vivencia del proceso están vinculadas, en el fondo, con la resistencia a la primacía del régimen visual. A partir de la crisis del objeto artístico tradicional y la necesidad de buscar nuevas extensiones del arte, las diversas poéticas de las décadas de los sesenta y setenta responderían frente a tales problemáticas con una exhaustiva revisión del material físico. Esto conduciría a muchos artistas hacia un interés por elementos como el devenir, el azar, el tiempo, lo que se consume y desvanece o la presencia, y a un marcado carácter procesual de las obras, condicionado por el tiempo físico, lo efímero y los materiales cuyas propiedades están sujetas al cambio, etc.

En este cuestionamiento de la idea tradicional de *obra de arte* jugará un papel importante la *performance*, en la que predomina la acción y la desmaterialización del arte, pero paradójicamente todavía se usarán artefactos en las acciones, aunque nos acercan más al interés por el carácter ordinario de los objetos frente a los «tradicionales materiales nobles» (pintura, mármol, grabado), lo que supone un distanciamiento frente a la centralidad de la figura del artista clásico y también frente a la perdurabilidad de su trabajo y sus destrezas, o bien a un carácter poético, simbólico, transformador y ritualístico de los objetos. Aquí el objeto actúa más como un catalizador desde una poética o experiencia ritual y transformadora, en la que el objeto es un mediador experiencial o un elemento de contacto con el público en el caso de las *performances* de ofrenda y participación. En otras ocasiones, la obra u objeto residual físico de una acción se convierten desde esta mirada en un mero residuo documental de la verdadera obra de arte, que es la experiencia misma, la idea o el concepto que subyace al objeto. Otro elemento que hay que resaltar de este giro «inmaterial» es que requerirá una mayor implicación del espectador o la espectadora, no solo en la forma de percibirlo y relacionarse con la obra, sino con su acción y participación para completar el significado de la *performance*. Así, diversas corrientes artísticas pondrán el acento, bien en la idea, el concepto y el lenguaje (arte conceptual), bien en la implicación social y política (*performance*), o bien en el cuerpo (*body art*) o la naturaleza (*land art* y *arte povera*), etc.

Dentro del espíritu de desmaterialización del arte que caracterizó los años sesenta y el deseo de integrar la creación artística con la vida, muchos artistas llevaron a cabo acciones efímeras cuyo sentido primordial era explotar al máximo el flujo de experiencias que eran capaces de provocar en los espectadores, para intentar rebasar así las tradicionales barreras arte-vida y artista-espectador. El cuerpo actuaba como un valor de intercambio comunicativo e ideológico y como vehículo de códigos socioculturales, buscaban la interacción social e invitaban a la reflexión del espectador (participante en muchos casos). Pero, como veremos más adelante, hay otras formas de comprender el cuerpo en relación con el archivo y con la documentación en la *performance*, como ha desarrollado extensamente la teórica Diane Taylor (2003) mediante su noción de *archivo* y *repertorio*.

Diversos autores, entre ellos el teórico Philip Auslander (1999), se oponen a la visión ontológica de Phelan al considerar que los límites entre lo mediado y lo no mediado no son tan rígidos y menos en una sociedad digital y virtual como la nuestra, en la que es complicado diferenciar entre lo «real», «en vivo» y lo «mediado». Según este autor, la insistencia de Phelan sobre la seguridad

ontológica de esta oposición le parece un revisionismo nostálgico y concluye que la *performance* no garantiza la resistencia a la mercantilización y a lo mediático, además de cuestionar la noción sobre la desaparición física de la *performance* como garantía de resistencia a las fuerzas de control gracias a la supervivencia única en la memoria del espectador. No obstante, las aportaciones de Phelan han inspirado a muchos teóricos de estudios de *performance* y artistas *performers*, que han examinado las complicadas conexiones conceptuales y pragmáticas entre la *performance*, la repetición y la representación, y que han visto en esta reformulación de la presentación sin reproducción una esperanza trasgresora y política del arte de *performance* como acto de resistencia al tradicional papel del arte, anclado en la fetichización de la mercancía, la reproducción, las reglas de representación visual, pero especialmente a la hora de repensar otra economía de la representación que escapa a fijar significados y representaciones de las minorías identitarias,

“ «The pleasure of resemblance and repetition produces both psychic assurance and political fetishization. Representation reproduces the Other as the Same. Performance, insofar as it can be defined as representation without reproduction, can be seen as a model for another representational economy, one in which the reproduction of the Other as the Same is not assured».

Phelan (1993, pág. 3)

Lo interesante del pensamiento de Phelan es que adopta una posición que sitúa las políticas de la *performance* en relación con las políticas identitarias de representación al tiempo que analiza en profundidad las cuestiones que emergen en el eje de visibilidad-invisibilidad en este tipo de prácticas políticas. Para Phelan el poder de la *performance* como discurso político reside en su evanescencia. La *performance* en directo existe únicamente en el momento de representación y eso es lo que garantiza un distanciamiento respecto a las políticas fetichistas del registro y a los mecanismos de congelación de las categorías identitarias basadas en prácticas de representación fijas. Para esta autora, la *performance* desaparece y se resiste a la economía política de la producción, reproducción y circulación de representaciones, aunque en toda práctica de «presentación» efímera se ponen en juego también una serie de discursos, simbologías y representaciones culturales que nos preceden y, por lo tanto, podrían circular categorías identitarias problemáticas. No obstante, la documentación ha sido un proceso que siempre ha acompañado el *performance art* desde sus comienzos y no solo es importante para poder hacer una genealogía histórica de este lenguaje artístico, sino también para la formación de generaciones venideras de *performers* que necesitan poder conocer el legado precedente. Este es precisamente uno de los principales problemas con el *performance art*, que es muy difícil tener acceso a los registros y documentación, bien porque hay poco, o porque está custodiado en archivos y museos que por derechos de autor no permiten una mayor visibilidad.

En palabras de Cumplido,

“ «Las acciones artísticas son desarrolladas por lo general, en espacios a los que se ha convocado a un público destinatario; a este se le reserva el papel de prolongar en el tiempo la acción conservándola en sus recuerdos o bien transmitiendo el relato de la acción. Dado que ni uno ni otro son infalibles, el artista anticipa la documentación a la acción misma, aun sabiendo que con ello pervierte su valor efímero. Si, en cambio, renuncia al registro documental, debe aceptar que a largo plazo la acción realizada perderá su capacidad de influir en el entorno, premisa básica para que una acción pueda ser considerada como tal. Nos encontramos con la disyuntiva de anteponer el carácter efímero de la *performance* frente a su capacidad para provocar una reacción que tenga repercusión. De esta forma, deducimos que la documentación de la acción forma parte del proceso artístico y que, sin ella, la acción finalmente no existirá».

Cumplido (2015, pág. 279)

3. Performance y documentación: desaparición, repetición, diferencia, etc.

3.3. Sobre el archivo, el registro de la *performance* y la escritura performativa

El documento ha sido fundamental en las artes efímeras para preservar la memoria y también como una forma de acreditar y testimoniar el acontecimiento sucedido. Peggy Phelan reflexiona sobre la tensión entre *performance* como desaparición y archivo como fijación:

«La vida de la *performance* está en el presente. La *performance* no puede guardarse, grabarse, documentarse, o de alguna forma participa en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se vuelve otra cosa distinta de la *performance*. En el punto en que la *performance* intenta entrar en la economía de la reproducción, ella traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. El ser de la *performance*, como la ontología de subjetividad propuesta aquí, se hace a través de su desaparición».

Phelan (1993, pág 146)

A pesar de reivindicar la idea de lo efímero y único, muchas *performances* se han servido del vídeo y la fotografía como forma de registro y documentación, lo que nos abre una vía de reflexión sobre el rol que tienen en el arte de acción, esto es, como registro y documentación o como pieza artística y acontecimiento en sí mismo. Muchos proyectos de *videoperformance*, por ejemplo, han reflexionado por medio del cuerpo sobre la tecnologización y el simulacro del yo, la fragmentación de la identidad, los condicionantes culturales de género y sexismo, o las representaciones dominantes en los medios de comunicación, el paso del tiempo, las relaciones entre uno mismo y el mundo, la exploración de los estados psicológicos, físicos y emocionales, la interacción y participación donde el público es también partícipe de la acción en el momento presente y «en diferido» en el momento de recepción de la videoacción, etc. Este arte corporal en vivo precisó de un documento que testimoniara el acontecimiento artístico y sus acciones, que fueron documentadas por medio del vídeo, lo que generó un subgénero, la *videoperformance* y la *fotoperformance*, que consistían en acciones plásticas destinadas únicamente a realizarse ante una cámara. Las *videoperformances* marcaron el trabajo de ciertos artistas que se dedicaron a explorar los procesos cuerpo-espacio, como Bruce Nauman, Vito Acconci, etc. Debido a la flexibilidad del vídeo como medio, ofreció a muchas mujeres artistas, como Ana Mendieta, Adrian Piper, Hannah Wilke, etc., la posibilidad de desarrollar un lenguaje propio que les permitió reflexionar de una forma íntima sobre la construcción de su identidad, así como una reflexión crítica sobre los condicionantes sociales de género y sexismo.

Cuando pensamos en las formas de documentación, hay que tener en cuenta que pueden registrar aspectos diversos, es decir, pueden ser totales o parciales, pueden ser realizadas por el o la artista o pueden ser externas y ajenas a estos o estas, pueden documentar el resultado final pero también los procesos. Aunque el registro no puede repetir la experiencia que lo generó, sí puede aportar reflexiones y comprensiones críticas, de modo que puede actuar como un facilitador de nuevos discursos y capas de reflexión posteriores. Algunos teóricos de los estudios de *performance* han aportado formas de comprender el archivo de diversas maneras: o bien como una estrategia política de reparación de la memoria —silenciada— de colectivos minoritarios; o como otro acontecimiento creativo en el que el registro-archivo se convierte en un nuevo acto performativo que activa otras ocasiones, por ejemplo, mediante la escritura performativa (Pollock, 1988). O como una resistencia a la cultura occidental de la acumulación y la lógica «ocular», que reivindica otras tradiciones, como las indígenas, en las que lo oral, lo corporal y lo afectivo son formas de «preservar» la memoria que no distinguen entre verdadero o falso, visible o invisible, como en el caso de Diana Taylor y su noción de *repertorio como archivo encarnado* (2015). Y es que registrar, documentar o guardar no debería implicar necesariamente una «traición» al carácter procesual que las artes escénicas y la *performance* aportan. En palabras de Jane Blocker:

«Escribir sobre *performance* es una experiencia de deseo hacia un acontecimiento sucedido, en el que siempre tienes la sensación que llegaste tarde, o que eres una lectora de segundo grado».

Blocker (2004, pág. 12)

¿Son pues la *performance* y su registro lo mismo? El desplazamiento que se genera en el registro descentra la presencia aurática de los cuerpos de los *performers*, así como la experiencia única de la presencia-testimonio de los espectadores. De este modo, la importancia de la acción no reside únicamente en la simultaneidad y la presencia del cuerpo del artista y de los espectadores, sino también en el carácter histórico y potencial para otros sujetos póstumos que puedan generar otro tipo de encuentros espectatoriales con este material. Es lo que se ha llamado *performance* prostética, escritura performativa o interpretación de la *performance* como otra *performance*, otro suceso y otra oportunidad para el acontecimiento.

Phelan afirma que, al reproducir una representación de una *performance*, el autor disminuye el impacto de la pieza original y en realidad está produciendo solo un estímulo para la memoria con el fin de enfatizar el tipo de suplemento que ocurre entre la

performance en vivo y su representación. En contraste con esta mirada, la teórica Amelia Jones en su artículo ««Presence» in Absentia: Experiencing Performance as Documentation» (1997) («Presencia» en la ausencia: experimentando la *performance* como documentación), desarrolla una aproximación sobre la reproducción y la representación de la *performance* en vivo diferente a la formulada por Phelan. Jones comenta que con cualquier tipo de producto cultural no es posible una relación que no esté mediada, incluso en el *body art* y la *performance* y, por tanto, no habría ninguna ventaja por parte de un espectador respecto a un lector de un documento o un registro,

“ «While the viewer of a live performance may seem to have certain advantages in understanding such a context, on a certain level she may find it more difficult to comprehend the histories/ narratives/ processes she is experiencing until later, when she too can look back and evaluate them with hindsight».

Jones (1997, pág. 12)

Jones argumenta que la documentación de una *performance* no elimina la experiencia de la pieza por parte del espectador (lector), del mismo modo que presenciar una *performance* no le da al espectador más conocimiento íntimo sobre la intencionalidad y significado del artista, porque las *performances* a menudo devienen más significativas a lo largo de los años, pues es difícil identificar los patrones históricos cuando una persona forma parte de ellos y está inmerso en estos. Todo esto nos podría llevar hacia lo que Thrift (2008) llama «una teoría no representacional, o no representativa», (Dolphijn y Van der Tuin, 2012; Barrett y Bolt, 2013), que privilegia el juego y las prácticas de experimentación, proporcionando una forma diferente de «testimoniar» que escapa de las «grandes teorizaciones» y opta por las intervenciones políticas, sociales, afectivas, relacionales y dialógicas del acontecimiento. Estas aproximaciones ponen el énfasis en los tiempos y lugares de la experiencia, es decir, en las fuerzas vitales, triviales, interactivas, lúdicas, etc., y apuestan por metodologías performativas que permiten a los participantes una implicación y acción más dialógica en relación con las estrategias de representación, memoria, corporización, concienciación y creación de discursos.

Un ejemplo lo podríamos encontrar en la obra de Sophie Calle titulada *Last seen* («Última vez visto»), realizada en 1991, en las Galerías Isabella Stewart Gardner del Museum de Boston, después de que robaran algunas de las pinturas de la colección, como dibujos de Degas y pinturas de Rembrandt, Flinck, Manet y Vermeer. Con el apoyo de la directora del museo en ese momento, Anne Haxley, Calle preguntó a comisarios, guardias, conservadores y demás personal sobre lo que recordaban de las piezas robadas. Con los textos transcritos, resultado de las entrevistas, los enmarcó junto con fotografías de las obras desaparecidas y los colocó en el espacio vacío que habían dejado las obras. Juntos, los dos elementos constituían una especie de retrato de las piezas robadas, así como una reflexión sobre la ausencia y la memoria, o la «impresión» que las obras habían dejado en sus espectadores. A pesar de la ausencia, la memoria constituye aquí una presencia y el lenguaje una performatividad, ya que las descripciones crearon la realidad y constituyeron las obras en un acto de habla de la memoria y la descripción.

Este proyecto exploraba un intercambio interactivo entre el objeto artístico y el espectador, y rompía con el saber experto y los discursos del museo con el fin de aportar otro tipo de lenguajes y saberes que desplazaban el aura y el fetichismo de las obras. A partir de una anécdota, Calle creó un nuevo acontecimiento que se basaba en la tarea de recordar, algo que nunca se acaba. Y es que como dice la historiadora del arte Jane Blocker,

“ «la rememoración es un proceso, no una tarea a ser completada: se lleva a cabo a través de una repetición y renovación constante».

Blocker (1999, pág. 3)



There was a bad storm, a big ship, and all kinds of people on the ship. I remember some of them got sick, they were kind of throwing up or something. I don't remember the colors. That's all I can say ♦ There's a big storm at sea and the ship is tooting and turning, and it looks like it's the end. I visualize Jesus as being there too, and he's going to save them. There's no danger, just hold on and pray, everything's going to be all right, there's no problem ♦ It was a biblical piece. It told the tale of the apostles with Jesus. But, I was very upset because there were fourteen in the boat and not thirteen, as in the Bible, since Rembrandt had put himself in the picture. Why was he there? What was he doing? It was so arrogant of him ♦ I find it very appealing that he included himself in this moment of revelation, looking scared to death. I thought it was a rather humble thing to do ♦ It was my favorite because he put himself in the boat. I swear that's where Hitchcock got the idea to put himself in his movies. But, of course, Rembrandt was the best looking one when all the others looked old and sick. We used to call him Robert Redford ♦ This painting faced an earlier Rembrandt self-portrait, so the two Rembrandts looked at each other across the centuries ♦ Some of the apostles are looking panicky, some are trying to wake up Christ, and Rembrandt himself is holding onto his little cap against the wind and looking out at his audience, Rembrandt's looking at you ♦ That was a very aggressive pointing. Very dark. A lot of movement and a lot of terror. A look of terror on people's faces. Everybody was frenzied, hanging on for dear life, except Christ and Rembrandt. Everyone else was just a wreck ♦ It was busy, very busy. The flow, the sense of movement is mostly what I remember. Ten sails and water everywhere. Sailors who looked at it disliked it because they said that Rembrandt knew nothing about a ship. They always claimed that the boat would have never sailed because the mast was too thick and its proportions wouldn't allow for flotation. So, I remember being distracted by these details not being correct ♦ The ship was below the center, leaning up towards the left-hand corner of the painting, triangular shaped with the mast jutting diagonally across the canvas. One of the ropes had snapped and was going wild in the air. Half of the painting was in darkness because of those who didn't believe in Christ. Jesus was at the back of the ship very calmly looking towards the light, suggesting that the turbulence might be about to end. What strikes me is how comfortable He was in the midst of all that danger. Everyone is working to save his neck and He's the only one that isn't working at all. That's how you know He's God ♦ I don't remember Jesus at all in the painting. I don't remember seeing Christ... It was Rembrandt's only seascape, a very luscious painting that always enthralled me. It just felt like your adrenaline picked up when you looked at the picture. The tumultuousness and the chaos were very contagious. I don't remember this painting as color. Action, not color ♦ It's a very green picture, but it's also very gold. I can't remember why in the middle of this big storm, it's so gold. The painting is just sort of suffused with this golden light ♦ The light on the people was amazing. It lifted them out of the darkness of the storm. There was this blinding concentration of light towards the point of danger with yellows, greens and blues in the center of the agitation. The frame was gigantic, late 19th century oiled gilded frame, very thick, very carved ♦ The colors were actually quite bright on the ship, purples, reds, whites. They kind of stood out from the black background. The waves might have had white tips to induce the stormy feeling. I loved the delicacy of the foam which was whitish and yellow and how he approached that with small strokes ♦ When I was a youngster, one Christmas, a dear family friend gave me a five-pound box of candy in a tin box. And on the lid was *The Storm in the Sea of Galilee*. It was the first time I'd ever seen it. It was my prized possession. I loved it, absolutely loved it.

Figura 4. Sophie Calle, «Last Seen (Rembrandt's Portrait of a Lady and Gentleman in Black)» (1991)

Fuente: imagen extraída de: <https://www.phillips.com/detail/sophie-calle/NY040319/228> (revisado 23-08-2021).

Que los comentarios de las diferentes personas difieran muestra que la interacción entre objeto artístico y espectador es performativa, es decir, que se resiste a ser fijada y a validarse en el discurso de la repetición y la reproducción. El olvido y el robo son la energía potencial para la recuperación sin reproducción; una reescenificación que surge en el esfuerzo por recordar. Al mismo tiempo, este tipo de proyectos problematizan la preconcepción que dota a la memoria de menos estatus que la historia, ya que la primera se asocia a lo mítico o ritual, considerado muchas veces como étnico o primitivo.

Unos años más tarde, en 2013, Calle regresó al museo para crear un nuevo trabajo titulado *What Do you see?* («¿Qué ves?») al reparar que cuatro de los marcos de las obras que habían sido robados y que los ladrones habían dejado en el suelo en el momento del robo, fueron restaurados por el museo y reinstalados de nuevo en las paredes —vacías— de la sala holandesa. Para este proyecto artístico, Calle entrevistó de nuevo al personal que trabajaba en la institución, pero también al público general sin mencionar nada de las piezas robadas, para ver si diez años más tarde percibían algo sobre la ausencia y el acontecimiento sucedido en 1991, o le daban otros significados a este marco vacío, como por ejemplo para resaltar el tejido de las paredes de la sala, etc.



Figura 5. Sophie Calle, *What Do You See?* (2013)

Fuente: © Sophie Calle / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris; courtesy the artist and Paula Cooper Gallery, New York. Imagen procedente de <https://aperture.org/editorial/what-do-you-see/> (revisado el 23-08-2021).

En una de las visitas que el museo le ofreció a la artista, de noche y sin visitantes, Calle se hizo este autorretrato con su sombra en un juego de proyecciones, ausencias e indicios fantasmáticos. En una conversación con la directora, pensaron que sería interesante hacer la misma pregunta («¿Qué ves?») a una vidente, y así lo hicieron, de modo que junto al autorretrato que se hizo Calle adjuntó el texto de la vidente.



Figura 6. «What do you see? The clairvoyant» / «Que voyez-vous? La voyante» (2013)

Fuente: imagen extraída de <https://www.artsy.net/artwork/sophie-calle-what-do-you-see-the-clairvoyant-slash-que-voyez-vous-la-voyante> (23-08-2021).

Otra autora que aborda la escritura como un acontecimiento performático es la teórica Della Pollock (1988), que propone una **escritura performativa** que produce y desplaza la escritura como significado al hacer que la escritura performe. En la escritura performativa la desaparición no es la antítesis de la permanencia, sino el aquí y el ahora de la enunciación y el pronunciamiento. Se trata de escribir para alterar el acontecimiento o escribir hacia la desaparición y no hacia la preservación. Pollock apunta seis tentativas de la escritura performativa:

1. **Evocativa:** de mundos y tiempos intangibles. Sensación, placer, imaginación y afecto, en lugar de aportar un lenguaje mimético y realista sobre el acontecimiento. Explorar la posibilidad en lugar de la causalidad. Se trata de un lenguaje que crea una versión de lo que fue la *performance* y colapsa la distinción de la escritura creativa o crítica.
2. **Metonímica:** es parcial e incompleta; parte de la diferencia que no solo revela acontecimientos sino que los ensombrece y opaca. «Des/hace» y para ello genera un espacio intermedio entre las palabras mediante el uso de «/» o «-» para que

signifiquen más de una cosa a la vez, rechazando la identificación con el sistema unitario de significación. Dispersión y apertura de las palabras abriendo el significado, jugando con las elipsis, etc.

3. **Subjetiva:** que no quiere decir centrada en el sujeto. Escritura como una práctica material, corporal, contingente y situada que genera diálogos incorporando diversas voces, reflexividad e interpelación al lector.
4. **Nerviosa:** cruza diversas historias, teorías, textos y prácticas. No es solo intertextual, sino que produce discontinuidades en la historia y las narrativas dominantes, a la vez que da cuenta de cómo las genealogías históricas describen y producen el cuerpo.
5. **Citacional:** un mundo performativo compuesto por la repetición y la reiteración. Una reescritura que expone la fragilidad de la identidad, la historia y la cultura. Prácticas del retorno, de la repetición con diferencia. Citas que escapan de la acumulación y los bordes de lo académico.
6. **Consecuente:** con acción y efectos que haga que las cosas sucedan. Como decía Austin, hacer que las cosas pasen con las palabras. La retórica como una fuerza productiva que nombra una nueva audiencia; una comunidad de lectores responsables que asumen la negociación de las realidades y significados que circulan en los textos. Una coescritura entendida como provisional e incierta.

Un ejemplo de escritura performativa lo encontramos en el texto de Alys Longley (2016) titulado «"Skeleton Boat on an Ocean of Organs" and other stories: understanding and evoking posthuman relations through site-based dance, somatic practices, performance writing and artist-books», publicado en la revista *Text and Performance Quarterly*. Se trata de un texto creativo que aporta diversas capas de significado sobre tres proyectos de investigación en danza. Para ello la autora explora las relaciones entre los cuerpos, los lugares y las ecologías que se generan en cada proyecto, y ofrece métodos de documentación creativos diversos: formas digitales, analógicas, poesía, «escritura portátil» mediante publicaciones desplegadas, etc. Longley parte del texto de Pollock y su concepción de «escribir como un modo de hacer» en el que la escritura deviene significativa en «el acto material y discontinuo de escribir» (Pollock, 1998, pág 75). Junto con Esther Fit, Longley (2020) ha explorado extensamente lo que significa una escritura performativa y sus posibilidades partiendo de las aportaciones de Pollock, que entiende la escritura que documenta una *performance* como un acto evocativo de mundos de memoria, placer, sensación, imaginación, afecto e interior; pero también metonímico, es decir, conscientemente parcial y que aporte un proceso de significado material que invite a la transformación de un proceso continuo de transmisión y transferencia.

Asimismo, Diana Taylor (2003) se ha interesado por cómo la *performance* actúa como una serie de actos vitales de **transferencia** que transmiten conocimiento social, memoria y sentido de identidad. Desde aquí se entiende que la *performance* forma parte de un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de conocimiento que permite expandir lo que se considera como conocimiento, que reta la preponderancia de la escritura en las epistemologías occidentales y que señala las formas de expresión encarnadas y no verbales como formas de participación en la transmisión de saberes sociales, memoria e identidad. Lejos de asociar el archivo con materiales duraderos (huesos, textos, edificios, documentos), lo efímero y las prácticas y saberes encarnados (palabra, danza, ritual, gestualidad, oralidad, cantos, etc.) devienen también elementos de interés y análisis. En su libro aporta diversas estrategias que escapan a la política documental, como las estrategias inmateriales encarnadas de los **memes** (historias, canciones, hábitos, habilidades, invenciones y modos de hacer cosas que copiamos de persona a persona mediante la imitación), o los sistemas **mnemónicos**, en los que una palabra, objeto, etc., sirven para recordar algo. También la noción de **repertorio** como una forma de memoria encarnada que requiere de mediación y presencia, gestos, movimiento, canto, etc. La etimología del vocablo latín *repertorium* deriva de la palabra latina *repertus*, participio pasado de *reperire* (combinación de *re* –otra vez– y *parire* –producir–) que significa ‘reproducción’, ‘volver a producir’, ‘parir’, ‘engendrar’.

“ «El repertorio, como el archivo, es una mediación; su proceso de selección, memorización, internalización o transmisión tiene lugar en sistemas específicos de re-presentación».

Taylor (2003, pág. 21)

Un ejemplo de *performance* al que se refiere Taylor para desplegar la noción de repertorio es la acción controvertida titulada «Dos amerindios no descubiertos», realizada por los *performers* Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña, en 1992, conocida también como «La pareja en la jaula» o «The Guatinaui World Tour» (gira mundial Guatinaui). Ambos artistas iniciaron este conjunto de acciones (1992-1994) con la intención de realizar una gira mundial como contestación a las celebraciones del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, y para ello viajaron en los países implicados en procesos colonialistas (Sidney, Londres, Buenos Aires, etc.) y de abuso a poblaciones aborígenes, entre ellos, España, donde realizaron la acción en la Plaza de Colón de Madrid, en 1992. En la acción, Fusco y Gómez-Peña se presentaban durante tres días enjaulados como si fuesen dos amerindios de origen guatinaui no descubiertos originarios de una isla remota en el Golfo de Méjico. El público podía ver a los *performers* realizar sus tareas habituales tradicionales, como coser muñecos de vudú, ver la televisión, hacer ejercicio, trabajar con un ordenador, etc.



Figura 7. Exposición y performance «The Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians visit the West»

Fuente: imagen procedente de la web de la artista Coco Fusco, <https://www.cocofusco.com/two-undiscovered-amerindians-1> (16-08-21).

El público podía interactuar con estos «indígenas», bien haciéndose fotos como si fueran trofeos de conquista, o bien donando dinero en una caja frente a la jaula que les permitiría pedir cualquier cosa para que hiciesen los indígenas, como bailar rap, contar historias populares en una lengua sin sentido, como si ese tratase de una feria *freak show* del siglo XIX. La *performance* partía de los códigos coloniales de producción del cuerpo indígena como salvaje y exótico, con la intención de reflexionar sobre los discursos etnográficos y científicos coloniales del s. XIX y la contribución de los museos, especialmente los de ciencias naturales y etnográficos, en perpetuar la teatralidad del colonialismo y la descontextualización cultural e histórica de los objetos que han formado parte de estas civilizaciones y que tenían un componente ritual que ha sido borrado. Se trataba de evidenciar la invisibilización indígena propia de los años noventa en la mayoría de ciudades occidentales cegadas por el discurso celebratorio del consenso multicultural y las prácticas racistas estructurantes. Taylor se refiere así para comentar la acción,

«La forma en la que ellos muy conscientemente decoraron sus cuerpos reunió una serie de aquello que Brecht hubiera llamado gestos “citables”, tomados del **repertorio** de cuerpos nativos desarrollado a través de las ferias etnográficas mundiales, exhibiciones de circo, dioramas, películas y muestras pseudocientíficas. Como “objetos”, Fusco y Gómez-Peña exacerbaron el fetiche. Fusco hizo el papel de espécimen científico y curiosidad exótica con su cara pintada, su torso voluptuoso, su falda de paja, peluca, anteojos de sol y zapatos tenis. Gómez-Peña llevaba su máscara del Enmascarado de Plata (en honor al famoso luchador de México), anteojos de sol, maletín (con una serpiente adentro) y botas negras; su pecho estaba desnudo».

Taylor (2015, págs. 113-114)

En esta cita, la teórica se refiere a la noción de *repertorio*, como archivo encarnado y, en este caso, es entendido como una serie de gestos coloniales estereotipados que forman parte de los archivos y repertorios coloniales en los discursos antropológicos y etnográficos. En esta acción, estos repertorios son repetidos mediante una estrategia brechtiana de distanciamiento y parodia con la voluntad de una desnaturalización y contestación. Al mismo tiempo, la acción retornaba la mirada a los espectadores y ponía en cuestión la construcción del deseo occidental puesto en la mirada *voyeur* y fetichista del otro desnudo, de modo que las reacciones de los espectadores y espectadoras se convertían en los actores principales. Para ello se sirvieron de diversas estrategias de registro que formaban parte de la acción, como por ejemplo un asistente que tomaba fotos con una cámara Polaroid de los miembros de la audiencia que posaban delante de la pareja enjaulada como si se tratase de *souvenirs*. En las fotografías de registro de las *performances* aparecía la cámara de fotos en la composición de la escena como evidencia del registro de la acción, actuaba como una estrategia consciente que permitía explicitar las formas de documentación y archivo. Y es que la cámara de fotos fue clave en la historia de la antropología y la etnografía occidental como dispositivos de creación de colonialidad.

Otra estrategia que usaron Fusco y Paula Heredia fue filmar un documental de las diversas *performances* y las reacciones de las audiencias, además de realizar una serie de entrevistas con el público asistente que permitieron documentar lo que sucedía en las

diversas *performances*. El vídeo titulado «The couple in the cage» («La pareja en la jaula») se puede visionar en este [enlace](#) (revisado el 16-08-2021). Si bien el objetivo de la *performance* era parodiar la construcción teatral del colonialismo usando las mismas estrategias pero desde la hipérbole de los estereotipos occidentales sobre la visión de los «primitivos», mostrando elementos que desmontaban la ficción, como las gafas de sol en contraste con la pintura étnica corporal, hubo público que creyó que lo que estaba sucediendo era real y también reacciones de enfado por parte del público, que se sentía ofendido, burlado e incluso molesto porque la acción les interpelaba de forma unidireccional, como si los acusara de racistas.

Como forma de perturbar la mirada *voyeur* también es importante atender el gesto interpelador de los *performers*, que miraban directamente al público para perturbar la posición del espectador que ocupa la que tenía antaño el antropólogo frente a su objeto de estudio y su tarea de archivo y taxonomía de la otredad. En esta ocasión, Fusco y Gómez-Peña interpelaron al público para que no asumieran el mismo rol de las prácticas coloniales en lo que llamaron una estrategia de «antropología inversa» para cuestionar el marco visual de la representación. Es decir, que la acción y sus registros en foto y en vídeo de la *performance*, como formas de archivo y evidencia documental jugando con la crítica a las prácticas de archivo etnográficas, actuaban como una antropología inversa desde una estrategia artística que invertía de una manera paródica la construcción del objeto de estudio, que pasaba de ser el indígena al espectador y sus diferentes reacciones.

Los registros en vídeo muestran la incomodidad del público tanto por la *performance* como por el rol al que se los interpelaba, pues no daba mucho margen de acción, como explica el teórico George Yúdice, que fue muy crítico con la acción,

“ «Los artistas afirman que el público desprevenido los tomaba por indios auténticos a quienes era preciso maltratar y humillar. Una afirmación claramente deshonesto, pues fueron los actores mismos los que se metieron en la jaula e invitaron al público a representar una fantasía primitivista, absurda y de tono posmoderno, e incluso a alimentarlos como si fueran animales enjaulados. Así, pues, se invitó a los espectadores a “representar” lo que haría el público beneficiario, y cuando aceptaron el pacto —cuando fueron “acorrallados”— los rotularon de “racistas”».

Yúdice (2002, pág. 70)

A esta crítica se suman Taylor (2015) y Silva (2021) analizando el rol que tenía tanto la *performance* como el archivo en vídeo y la eficacia un tanto fallida de la estrategia de antropología inversa.

“ «Nos referimos, por un lado, a la distinción entre el acto de transferencia en vivo de la acción que Taylor ubica en la dimensión del repertorio) y su migración al archivo, pero también a cómo se relaciona este desplazamiento con el rol asumido por los artistas a la hora de “invertir” los roles propios de la disciplina antropológica y tomar como “objeto de estudio” a los distintos públicos participantes de la obra. Entendemos que, si bien la jaula representa una actuación disruptiva que en su exacerbación desacredita las formas dominantes de recrear la otredad, al mismo tiempo sitúa al público/espectador en un lugar en el que, no importa qué posición asuman, siempre van a fallar. Según el análisis de Taylor, que estudia las primeras presentaciones en Europa y Estados Unidos, la jaula empujaba a los participantes a ocupar un lugar incómodo en donde no le quedaban demasiadas opciones para elegir a veces indignados por la exhibición presentada (por lo tanto, creían que la puesta era real); o se sentían burlados y estafados (las imágenes de la otredad presentadas por los artistas, que usaban computadoras y bailaban rap no se correspondían fielmente con los imaginarios preestablecidos de “primitivos y salvajes”; o bien, asumían el juego de roles y se acomodaban en el lugar al que la jaula los llevaba, el de recrear, aunque lúdicamente, el papel del público colonialista».

Silva (2021, pág. 7)

Taylor también subraya esta cuestión cuando se pregunta cómo puede ser que tantas personas que compartían el compromiso político de la *performance* y el vídeo se sintieran tan enojados, y su hipótesis radica en el rol que tiene el registro y el vídeo de la acción,

“ «creo que el enojo viene en parte de la cualidad que tienen ambos, la *performance* y su registro en el vídeo de parecer una prueba en la que no importa cómo, siempre fallamos».

Taylor (2015, pág. 123)

Esta incomodidad se dio por el modo en cómo la acción y el vídeo forzaban a los espectadores a confrontarse con los propios marcos sociales e individuales de comportamiento colonial. Lo que vemos en el vídeo, que es una edición por parte de las realizadoras de los múltiples registros que se llevaron a cabo en las diferentes ciudades, es una caracterización del público como alguien que asume fácilmente los roles coloniales que la jaula proponía, pero que, como dice Yúdice, no dan muchas otras opciones a situarse de otro modo en la acción. Asimismo, Silva (2021) comenta cómo en algunas ciudades, como es el caso de Buenos Aires, la acción no tuvo la resonancia esperada, quizás porque el orden colonial de los archivos hegemónicos en los años noventa todavía naturalizaba ciertos imaginarios dominantes de nación que dificultaron una lectura de la obra desde la revisión del genocidio indígena que posteriormente los marcos decoloniales y poscoloniales han puesto sobre la mesa. Y añade,

“ «En la sátira que propone la antropología inversa, podemos advertir cómo se cuestionan las prácticas de representación racial. Es decir, por más que se proponga invertir la práctica antropológica, esto no quiere decir que se estén invirtiendo en sí los términos de la racialización, sino que, al recurrir al lenguaje exacerbado de la sátira y de la parodia, lo que se está interpelando *desde dentro* es más la forma que el contenido; en otras palabras, se apunta a desmontar el ejercicio de la antropología colonial más que a reivindicar el objeto distorsionado que dicha disciplina creaba».

Silva (2021, pág. 14)

Hay otras reacciones que no aparecen en el vídeo, como por ejemplo cuando un *skinhead* trató de entrar a la jaula, o cuando en Buenos Aires alguien lanzó ácido a las piernas de Fusco, o cuando una mujer de ascendencia maya elaboró una respuesta muy articulada en contra de determinar de forma simplista si eran o no indígenas. No obstante, cabe preguntarse por qué la mayoría de respuestas que se incluyeron en el vídeo eran aquellas que mostraban al público burlado y ofendido. Taylor reflexiona sobre esta cuestión y dice,

“ En esta *performance* no había nada que convocara a la intervención del público. La prohibición de intervenciones no convocadas viene, específicamente, de las piezas de naturaleza artística. Quienes reconocen las convenciones de la *performance*, no interrumpen la exhibición. Irónicamente quienes en realidad trataron de abrir la jaula durante la gira mundial fueron los *skinheads* que querían atacar físicamente a los actores. Entonces, ¿qué nos queda? ¿Hacer el papel de “buena” audiencia? y ¿qué querría decir esto exactamente? ¿Participar en la fantasía posando para una foto con los “nativos”? ¿Sería apropiado reír de modo obviamente paródico? ¿O sería demasiado inapropiado, dada la violenta historia occidental de exhibir, encarcelar y exterminar a seres humanos?».

Taylor (2015, pág. 117)

Este quizás fue uno de los principales problemas que tuvo esta *performance*, que se invitaba al público a jugar a un pacto entre *performer* y espectador y aceptar momentáneamente el código colonialista, como decía Yúdice, pero en la acción no había ninguna instrucción que explícitamente dijera que se podía perturbar ese pacto, y el público dócilmente jugó a las reglas del juego y a la convención que proponía la *performance*, de modo que luego se sintieron traicionados al ser acusados de haberse creído la historia y repetir los mismos códigos. Según Taylor, hay una diferencia entre el espacio de reflexividad, que permite la acción en vivo, y el repertorio de cuerpos en acción respecto a la reflexividad que genera el visionado del vídeo. La *performance* permitía cierta pausa para la reflexión, mientras que el vídeo congeló la respuesta inmediata y, antes de que el espectador pudiera digerir y tomar distancia de lo que estaba sucediendo allí y negociar la complejidad de significados y cuestiones que estaban aconteciendo en ese espacio, la respuesta que se transfiere y congela en el archivo en vídeo se transforma en una exhibición y en un acto de testimonio para otros espectadores que no permite un margen de negociación ni matices en el modo en que son representados; de aquí el enfado.

Mientras en la acción en vivo hay un juego de miradas en las que a la vez que miramos estamos siendo mirados, el registro en vídeo forma parte de una mirada unidireccional en la que quien mira no es visto y juzga las reacciones de los demás sin que puedan dar explicaciones. Esta cuestión es clave y nos invita a pensar qué rol y posición le damos al público en nuestras *performances* y en los registros de las acciones, lo que es especialmente relevante cuando se trata de acciones participativas en las que interpelamos al público, pues debemos ser conscientes de a qué pacto les invitamos y cuáles son las reglas del juego, si son explícitas o no, si se les invita a transgredirlas, etc., para que no se sientan manipulados.

3. Performance y documentación: desaparición, repetición, diferencia, etc.

3.4. Taxonomías del registro de la performance

Los y las artistas del *performance* han tenido diferentes motivaciones para registrar sus acciones, ya sea como un modo de explorar conceptualmente y performáticamente los límites y posibilidades del archivo y el acto de documentar, o bien para difundir sus acciones y llegar así a un público más amplio, o como un modo de analizar y revisar su trabajo *a posteriori*. En este apartado desarrollaremos con más profundidad las diversas tipologías de documentación de la *performance* y materialización del archivo que proponen dos autores, Philip Auslander (2006) y Nerea Ayerbe (2017). Cada uno de ellos propone una forma de ordenar modalidades de documentación y registro interesantes para repensar la relación que se construye entre *performance* y documento.

En el caso de Auslander (2006), distingue dos modalidades de documentación performativa en función del modo y propósito del registro de las acciones. Según el autor, habría dos grandes categorías:

1. La que denomina como *documental*, que se corresponde con el modo más tradicional de concebir la relación entre *performance* y documento, esto es, la que se concibe como registro que testimonia lo sucedido y como tal es usada como vehículo para reproducir de nuevo dicha acción. En esta tipología «la conexión entre *performance* y documento ha de ser ontológica, ya que el evento precede y autoriza su documentación» (Auslander 2006, pág. 1). La mayoría de *performances* canónicas de los años sesenta y setenta se englobarían en esta categoría, como la célebre *performance* de Chris Burden «Shoot» ('disparo'), de 1971, en la que le pidió a un amigo que le disparara con un rifle mientras él se quedaba quieto contra la pared de una galería de arte (para más información sobre esta acción véase ArtToolkit, bloque «Elementos», apartado «Cuerpo», punto 4, «Cuerpo, dolor, resistencia, martirio, enfermedad»). El registro de la acción se puede ver en: <https://historia-arte.com/obras/shoot> (revisado 17-08-2021).

2. La que denomina como *teatral*, que se refiere a todos aquellos proyectos que han sido pensados y diseñados como documentos en sí mismos, es decir, que son performados delante del objetivo de una cámara y que, por tanto, no tienen una autonomía como acontecimientos presentados delante de un público. En esta categoría encontraríamos, por ejemplo, «Leap into de void» ('Saltar al vacío'), de 1960, del artista Yves Klein. En esta *performance*, Klein salta al vacío y los fotógrafos Harry Shunk y Jean Kender documentan la caída, pero en realidad se trata de una documentación teatral, puesto que no es más que una ilusión fruto de un fotomontaje. En las imágenes originales vemos a siete personas sosteniendo una lona para parar el golpe de la caída.

Para referirse a esta acción, Klein comentaba que poseía un poder sobrenatural de levitación desde su infancia y que le fascinaba lo inmaterial y el infinito. La imagen nos remite a una desobediencia de las leyes físicas de la naturaleza y los límites del cuerpo en un efecto mágico sobre el vuelo humano. En la fotografía contrasta ver cómo la vida sigue igual en su curso vital mientras un ciclista que pasa lentamente por la calle no se percata del salto. La caída del artista parece interminable porque se ha congelado en el preciso instante del salto, lo que le confiere un estado muy vital a la acción en el sentido de que como espectadores tenemos la libertad de pensar si será capaz de volar y levitar o se caerá. Para completar la ilusión de la *performance*, Klein distribuyó de forma paródica un periódico falso en los quioscos parisinos para conmemorar el acontecimiento el domingo, 27 de noviembre de 1960, titulado *The Newspaper of a Single Day is: «A man in space! The painter of space leaps into the void!»*.



Figura 8. «Leap void»

Fuente: Foto procedente de <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/643/leap-into-the-void/> (17-08-2021).

El texto que acompañaba la fotografía en el periódico decía así:



«The monochrome man who is also champion of judo, black belt 4th dan, practices regularly dynamic levitation! (with or without a net, at the risk of his life).

He claims to be able to join up with his preferred work in space soon: an aerostatic sculpture, composed of one thousand and one blue balloons, which will take off from his exhibition in 1957 into the sky of Saint-Germain-des-Prés never again to return!

To liberate sculpture from its pedestal has long been his concern. Today the painter of space must, in fact, go into space to paint, but he must go there without trickery or deception, and not in an airplane, nor by parachute or in a rocket: he must go there on his own strength, using an autonomous individual force; in short, he must be capable of levitation.

Yves: I am the painter of space. I am not an abstract painter but, on the contrary, a figurative artist, and a realist. Let us be honest, to paint space, I must be in position, I must be in space».

Otra propuesta de clasificación un tanto más extensa y diversificada de las diversas vías de materialización de la *performance* es la que nos propone Ayerbe (2017). Su taxonomía no está basada en el tipo de soporte de su registro, es decir, vídeo o fotografía, sino que atiende a la relación espaciotemporal entre la *performance* y los diversos materiales que intervienen en la acción. Por tanto, esta clasificación no solo atiende a la idea de documento, sino que también concibe los objetos que han podido formar parte de una acción y que pueden, por lo tanto, adquirir la categoría de documento. Esta forma de clasificación que propone Ayerbe no se agota en el registro de la acción porque, según la autora, acotar la documentación únicamente basándonos en el tipo de soporte (foto o vídeo) puede llevar a confusiones, ya que puede difuminar las fronteras entre la documentación de la *performance* y las obras de otras disciplinas, como el videoarte o la *videoperformance*, en las que el vídeo no ha sido pensado como documentación, sino como pieza artística en sí. Así pues, distingue entre **objetos que sobreviven a la performance** y que están relacionados con esta porque formaron parte y estuvieron en ese acontecimiento, y **documentos que se crean en torno a la performance**, que contienen cierta información que recuerda o describe la acción. Ayerbe despliega cada una de estas categorías con un abanico de tipologías y ejemplos.

1. Respecto a los **objetos que sobreviven a la performance**, distingue entre aquellas acciones que **usan objetos existentes** y aquellas acciones que **crean objetos durante la performance**. En este grupo se encontrarían aquellos soportes materiales y objetos diversos que sobreviven a la acción y que permanecen en el tiempo a modo casi de reliquias o residuos materiales de la *performance*, vestigio del pasado. Según Ayerbe,

«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 de las *performances* son diferentes de las acciones mismas. 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».

Ayerbe (2017, pág. 81)

Respecto a la tipología de **uso de objetos existentes** encontraríamos aquellas acciones en las que el o la artista selecciona elementos que ya existían previamente. En esta categoría se encontrarían la mayoría de acciones, pues a lo largo de la historia de la *performance*, han sido muchos los y las artistas que se han valido de objetos en sus acciones. En el apartado ArtToolkit, en el bloque «Elementos», apartado «Objetos», se pueden encontrar más ejemplos del rol diverso que pueden tener los objetos en el *performance art* (sagrado, mediador, interactivo, etc.).

A modo de ejemplo, uno de los artistas más conocidos por su universo propio de objetos es Joseph Beuys, que se servía de materiales tan comunes como el fieltro, la paja, la miel o la grasa, pero que en sus acciones adquirían un papel catalizador y sanador, entre otras cosas porque le salvaron la vida cuando en la Segunda Guerra Mundial fue piloto de guerra y fue derribado en Crimea. Unos nómadas tártaros lo encontraron y lo salvaron de la hipotermia gracias a los cuidados con grasa y fieltro, que son materiales conductores del calor. Desde entonces, estos materiales serán recurrentes en su obra, ya sea en sus instalaciones o sus *performances*, que adquirirán un carácter simbólico como parte de un ritual de sanación, pero también por el carisma y carácter chamánico del propio Beuys. Así, materiales que son cotidianos se convierten casi como reliquias en los museos que exhiben los originales. En otros casos, por la caducidad de los materiales son sustituidos por otros similares adquiridos para el montaje de la exposición, como el fieltro, pero sorprende ver que, a pesar de no tener el estatus de objeto testimonial del momento, se les dota de un aura intocable que contradice el papel que tenían en sus acciones de conductos mediadores y sanadores.

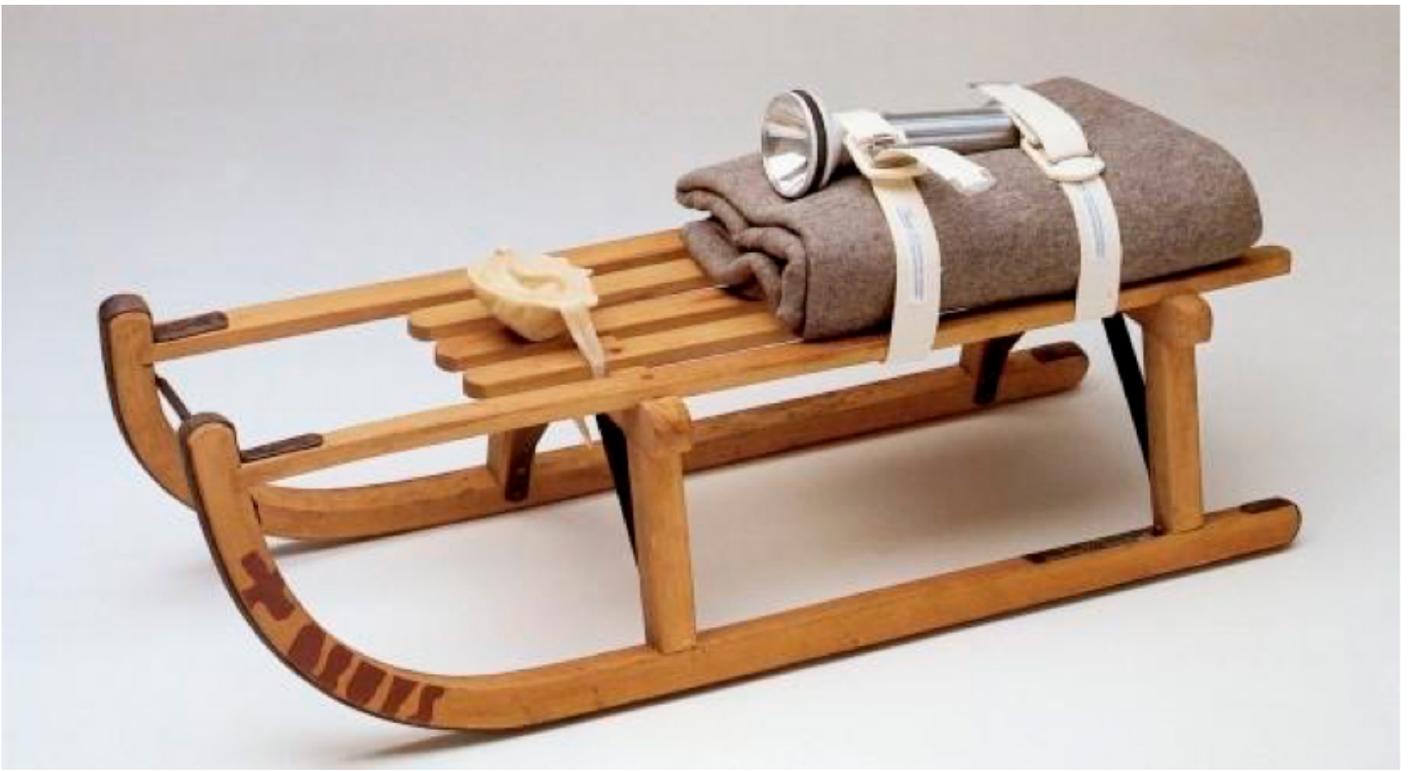


Figura 9. Joseph Beuys, Schlitten (1969). «Trineo». Trineo de madera, manta de fieltro, cinturón, linterna y escultura de grasa (35 x 90 x 35 cm)

Fuente: © VG Bild-Kunst, Bonn – SAVA, Buenos Aires, 2014. Cortesía: Galerie Thomas Modern/Instituto Plano Cultural. Imagen procedente de <https://artishockrevista.com/2014/03/22/joseph-beuys-obras-1955-1985/> (17-08-2021).



Figura 10. Joseph Beuys (1964). «Silla con grasa» (94 x 41 cm)

Fuente: imagen extraída de <https://historia-arte.com/obras/silla-con-grasa> (17-08-2021).

En el grupo de **objetos creados durante la performance** encontramos aquellas piezas, objetos y elementos que han sido creados por el artista durante la *performance* y que pueden o no guardarse como testimonio de lo que sucedió. Como ejemplo, podemos mencionar la *performance* del artista catalán Carlos Pina titulada «No hablaré» ('no hablaré'), de 2009, en formato conferencia, en la que Pina se presenta diciendo que normalmente habla durante sus *performances*, que son de carácter político, pero que en esta ocasión no hablará de política. Vestido con una camiseta roja en la que tiene serigrafiada una pistola Kalashnikov, en una clara alusión a la sangre vertida por la industria armamentística, Pina se dispone a crear un objeto con papel de periódico, cartones y vendas de yeso, al tiempo que va repitiendo que no hablará de política y va listando una serie de conflictos geopolíticos que tienen que ver con intereses armamentísticos, económicos y de poder.

El objeto en cuestión que va creando con sus manos resulta ser la misma pistola que tiene en su camiseta, una Kalashnikov. En esta acción la creación del objeto durante la temporalidad de la *performance* tiene un papel clave para el transcurso de la acción y la gestualidad del *performer*. La acción se puede ver en este [enlace](#) (revisado 17-08-2021).



Figura 11. Acción «No hablaré», de Carlos Pina

Fuente: imagen extraída de <http://www.fluxfestival.org/sessio/index/carlospina/2020/162> (revisado 17-08-2021).

Es importante resaltar que no todos los *performers* se han preocupado por guardar los objetos en sus acciones, bien porque no les daban importancia y estatus simbólico, bien porque querían evitar el carácter aurático del objeto y su mercantilización en el sistema del arte, o bien porque se preocupaban más por documentar las acciones en vídeo o en fotografía.

2. En el segundo grupo que establece Ayerbe, **documentos que se crean en torno a la *performance*** siguen una clasificación en base al momento de producción del documento según haya sido creada antes o durante la *performance*, y que funciona como evidencia y certificado de que la acción sucedió o sucederá en el caso de las instrucciones. Así, distingue entre **documentación creada con anterioridad** (partituras, instrucciones) y **documentación que se genera durante la realización de la *performance*** (fotos, vídeos).



«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. [...] 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.»

Ayerbe (2017, pág. 86)

Respecto a la **documentación creada con anterioridad**, se trataría del material previo a la acción y que suele ser en formato de instrucciones creadas por el o la artista, por ejemplo, en el caso de las acciones *happening* o Fluxus, que pueden ser llevadas a cabo por cualquier persona, de modo que suponen una descripción de cómo se deben hacer las cosas para que se pueda realizar la *performance*. Muchas de estas instrucciones se documentaban en formato de partituras (en la PAC 2 se puede encontrar más explicación y ejemplos de qué es una partitura en el contexto del *performance art*). Por ejemplo, la artista Yoko Ono publicó en 1964 el libro de partituras de acciones titulado *Grapefruit*, que se compone de una serie de instrucciones para llevar a cabo acciones Fluxus y que se ha traducido al español como 'Pomelo' (traducido en 1970). A continuación adjuntamos ejemplos de estas partituras procedentes del libro, páginas 77 y 100.

PIEZA MANUAL

Sentarse en el jardín.
Levantar una mano.
Extenderla hasta que alcance una nube.
Hacer que el amigo haga sonar un símbolo.
Seguir extendiendo la mano hasta que salga de la estratósfera.
Hacer que el amigo ponga una bandera.

Verano 1963

PIEZA ANIMAL

Tomar el amaneramiento de una clase de animal y hacerlo propio durante una semana.

Tomar otro amaneramiento de otra clase de animal y hacerlo propio sin abandonar el amaneramiento adquirido previamente.

Seguir aumentando los amaneramientos, tomándolos de diferentes clases de animales.

Verano 1963

PIEZA DE SOPORTE DE MERCADERÍAS

Construir partes del cuerpo humano que funcionan mejor que lo sabido hasta ahora (p. ej.: a prueba de agua, contra incendio, etc.)

Venderlas en una tienda de soportes de mercadería a buen precio

Para hacerlas, utilizar objetos manufacturados que uno encuentre en su departamento.

Verano 1964

PIEZA DE TIENDA DE REPUESTOS

Abrir una tienda de repuestos donde se vendan repuestos corporales:

Cola

Pelo

Protuberancia

Joroba

Cuerno

Halo

Tercer Ojo

etc.

Primavera 1964

Figura 12. Ejemplos de partituras de acciones del libro Grapefruit, de Yoko Ono (1964)

Fuente: captura de pantalla del libro de partituras de acciones titulado Grapefruit, de Yoko Ono

Asimismo, la **documentación que se genera durante la realización de la performance** adquiere el estatus de forma de registro y descripción de lo acontecido en la acción y, normalmente, la realiza una persona ajena a la acción, ya que puede estar pendiente de realizar las fotografías y encuadrar el vídeo, aunque también se puede usar el texto como hemos visto en el caso de la escritura performativa, pero es menos habitual.

Dentro de este grupo, Ayerbe distingue dos modos de registrar dependiendo de cuál sea la relación de la *performance* con la audiencia en el momento de realización del registro. Por una parte, tendríamos el **registro al uso** y, por otra, el **registro como testigo único**. En el primer caso, la documentación se realiza ante la audiencia que está presente en la *performance*, como en el caso del vídeo que mencionamos en la *performance* de Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña «dos amerindios no descubiertos». Es la forma más común, ya que acredita lo que sería la experiencia de cualquier persona que estuvo presente como público. En el segundo caso, el registro como testigo único consiste en realizar la *performance* únicamente ante una cámara o dispositivo de registro, sin un público que la presencie, de modo que se da una demora temporal, ya que hay un tiempo entre el suceso de la *performance* y la recepción posterior del documento que certifica que esa acción se llevó a cabo.

Como ejemplo de registro como único testigo, podríamos mencionar el caso de una acción que se encuentra a medio camino entre testigo único y registro al uso, se trata de la *performance* «El pájaro ya voló», de Andrés Galeano, realizada en 2010, en el marco del Festival eBent celebrado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Esta acción se realizó en dos marcos temporales. El primero, dos días antes de la fecha oficial programada, en la que Galeano performó únicamente delante de una persona. Los objetos y restos permanecieron en el espacio hasta el día del evento. El segundo marco fue en el día del festival, cuando la persona delante de la cual Galeano había performado dos días antes tenía la total libertad de hacer lo que quisiera, no aparecer, performar lo mismo, hacer una variación, etc. Las dos temporalidades permitían un juego conceptual complejo, pues en la segunda acción se habría la cuestión de si lo que se performaría sería o no la documentación de la acción efímera, es decir, si la persona que presenció la acción sería la portadora del registro como testigo único o haría una acción totalmente diferente. De todos modos, aunque se hubiera decidido hacer exactamente lo mismo serían dos *performances* diferentes, pues tanto el contexto como la temporalidad, la intencionalidad y el público eran diferentes. La sinopsis de la acción que se anunciaba en el festival decía así:

“

«En “El pájaro ya voló” la documentación de una *performance* se convierte en otra *performance*. En ella se destaca al público como documentador y se pone el énfasis en los procesos y mecanismos de la difusión oral de una *performance*, en su imaginarse y modificarse de boca a boca. Mis acciones vienen mediatizadas y transmitidas por otra persona, subrayando así la complejidad del representar una *performance* y abriendo una interesante dialéctica entre el presente y lo ausente: las ausencias del presente y las presencias de lo ausente. En “El pájaro ya voló” es, finalmente, una *performance* de referente difuso que, como toda pretendida documentación, tienta con ser escenificada o incluso ser ficticia».

Galeano (2010, en <http://www.ebent.eu/ebent-10/ebent-obert/andres-galeano>, revisado 18-08-2021)

En varias de sus *performances*, Galeano ha investigado el rol de la audiencia retando a los espectadores a tomar responsabilidad en el desarrollo de sus acciones o ha ensayado formatos para repensar el archivo como transferencia de palabras, afectos o memorias, como en *PASS-WORD* (2011), *EXKLUSIV* (2011) o *RE-* (2009). En todas ellas la audiencia se constituye como mediadora, transmisora, *productora-performer* y documentalista, y juega con la ficción, las expectativas, las acciones imaginadas, las narrativas, etc., pero también los errores y desplazamientos que se producen en todo acto de «traducción» y transferencia de lo presenciado. En su trabajo también tienen un papel fundamental los objetos, que son portadores de situaciones y experiencias y le ayudan a la creación de atmósferas. La acción «El pájaro ya voló» partía de la reflexión biográfica de Galeano de momentos personales, como independizarse e irse de la casa paterna, pero también sobre tradiciones familiares como criar jilgueros, etc. A esta capa experiencial se le sumaba una capa más compleja autorreferencial de reflexión sobre el archivo y la memoria, la documentación y la desaparición cruzando elementos, como el diagnóstico de alzhéimer de su abuela, una foto de una jaula de pájaros proyectada en una diapositiva y que le permitía reflexionar sobre la naturaleza indéxica de la foto como documento, etc.

Para Galeano, el papel de la mirada y la relación del cuerpo con los objetos son clave. Cuando miras a alguien eres un sujeto, pero cuando eres mirado te conviertes en un objeto, por ejemplo, cuando alguien te toma una foto. Y esta fue una cuestión clave en la acción «El pájaro ya voló», pues en el día de la acción performada únicamente delante de una persona, Galeano le tomó una foto como testimonio de que realmente esa acción tuvo lugar y fue representada únicamente ante una persona. De igual modo, cuando en el día del festival la *performer* se colocó en el rol de Galeano y realizó la acción, hizo lo mismo, solo que en esa ocasión apareció en la foto el público numeroso que asistió al festival, así como el mismo Galeano que estaba registrando en vídeo la acción.

La *performance* se estructuraba siguiendo un ritmo lento en el que tanto el cuerpo del *performer* como los objetos adquirirían una presencia corporal importante, presentando cada objeto y circulando de uno a otro a partir de construir una narrativa compleja entre él (el pájaro) y los objetos desde una poética sonora, visual, etc. Este es un claro ejemplo en el que la documentación de una *performance* se puede convertir en otra pieza artística totalmente diferente, y el acto de

documentar deviene un gesto artístico, es decir, otro acontecimiento performático libre, o, podríamos decir, una escritura performativa encarnada, puesto que la persona testimonio partió de las notas tomadas durante la *performance* «privada» de Galeano para construir su propia partitura durante los dos días de margen entre un acontecimiento y el otro. En este caso, la documentación de la *performance* devenía otro acontecimiento. Otra *performance* que interpelaba a la audiencia a generar una documentación viva, activa, encarnada y participativa, y a situar dónde quedaba la otra acción ausente, repensando el rol que tiene la memoria como forma de documentación efímera y los modos de rescatar la memoria desde el repertorio corporal, así como el papel que tenía la audiencia en lo que estaban presenciando, ya que en ningún momento el público del festival supo nada de la acción realizada dos días antes.



Figura 13. Fotocollage de la performance «El pájaro ya voló», de Andrés Galeano
Fuente: collage extraído de Vidiella (2014, pág. 20).

Una vez más, esta acción pone sobre la mesa el debate que desplegamos anteriormente sobre el valor que se le da a estar presente en una *performance* por encima de la experiencia con la documentación como formas de comprensión y experiencia de la *performance*. En este caso, al público le faltaba una información clave para comprender la complejidad de esta acción, que no se hace posible hasta su posterior documentación y reelaboración, cuando se aportó el material complementario en la web del artista, como las fotos tomadas desde el punto de vista de quien performa para ver que hay dos temporalidades diferentes y dos públicos diferentes, las notas tomadas por el único testimonio, que sería quien performaría en el festival, etc. El público también desconocía el orden temporal que se había decidido el día de la *performance*, totalmente inverso al que Galeano hizo en privado, es decir, que se empezó la *performance* en el festival por el último objeto que Galeano manipuló y se terminó con el primer objeto que usó.

En el collage de imágenes de documentación de la *performance* se aprecia la partitura en dos colores, verde y morado, con una serie de acotaciones, notas y dibujos que parecían casi una cartografía de una escena de baile en la que los números, recorridos, pasos y tránsitos —en verde, los de Andrés; en lila, los de la espectadora el primer día y performer en el segundo día— formaban trazos y huellas entrelazadas sin poderse encontrar jamás en un punto temporal. En definitiva, se trataba de una *performance* que exploraba los mecanismos de mediación y representación, de documentación de la *performance*, de desplazamiento del significado de los objetos y de la *performance* como documentación.

Presencias ausentes y ausencias presentes en las que —como recoge la [web del proyecto](#)— «el referente se hace difuso y la documentación se escenifica; incluso se ficcionaliza». Del acto privado solo quedan unas hojas con notas descriptivas y

literales de las secuencias espacio-temporales (la pasada, realizada por Andrés, y la futura que debía realizar el único testimonio el día del festival), varios escritos a partir de una serie de narrativas con objetos, reflexiones teóricas, diálogos que no eran «fieles» a la *performance* y que solo quedaron en las notas fruto de una escritura automática en ese momento de presencia, en un diálogo íntimo que no se «escenificó», ideas sobre lo que implicaba el registro de documentación como acto de escritura y fichas para un «nuevo» guion de *performance* que jugaba con *flashbacks*, momentos sincrónicos y diacrónicos, y que alteraba el orden narrativo, así como la correlación poética, metafórica y semiótica entre los objetos. Suplementos de significado en un diálogo con ciertos referentes que interpelaban a la persona presente, como el diagnóstico de alzhéimer de su abuela y los recuerdos de experiencias con la abuela de la *performer*, que estuvo afectada por una embolia. El sentido inverso de la temporalidad intentaba evitar encerrarse bajo llave; esas llaves con las que Andrés empezó la *performance* y con las que la *performer* finalizó la acción.

Para finalizar con la taxonomía de Ayerbe, se contempla una tercera opción que podría existir, en la que la documentación fuese creada una vez terminada la *performance*, es decir, en un futuro. Pero la autora comenta que en realidad esta es una tipología que está contenida en las propias instrucciones del *performer* porque se indicaría previamente con un carácter anticipatorio y, a no ser que el artista disponga de un contexto-espacio para recoger esas reacciones y acciones, escaparía totalmente el control del artista. Un ejemplo de esta idea sería la acción del *performer* Lee Mingwei «When Beauty Visits» (2017), que se puede encontrar en el ArtToolkit en el apartado de «Registros», el punto 7, sobre la ofrenda. Como punto de partida, la *performance* pretendía desarrollar una acción efímera alrededor de cómo definimos, recordamos y compartimos nuestros encuentros con «la belleza», invitando a parte del público asistente en la Bienal de Venecia a contemplar en silencio los jardines del Pabellón Gardini. Una vez finalizada la acción, se le entregaba un sobre sellado con la instrucción de guardarlo y abrirlo solo cuando esa persona se encontrase con un momento especial de belleza en su vida. Dentro del sobre había una carta escrita por un desconocido que le describía un momento de encuentro con la belleza. Es en este momento futuro cuando las personas que participaron en la bienal podrían documentar su experiencia y hacérsela llegar a Mingwei, como fue en alguno de los casos, pero esto no formaba parte de las instrucciones de «When Beauty Visits».



Figura 14. Foto de la acción «When Beauty Visits»

Fuente: imagen extraída de <https://news.artnet.com/art-world/the-unmissable-highlights-of-christine-macels-2017-venice-biennale-956207> (18-08-2021).

4. La incorporación del vídeo en el arte de acción

4.1. Entre el registro y el videoarte

La incorporación del vídeo en el arte de acción se dio desde el primer momento en que la tecnología apareció. A finales de los años sesenta, se fueron incorporando en las *performances* algunas de las dimensiones tecnológicas del momento, como el sonido, las proyecciones de diapositivas, los circuitos cerrados, etc., y poco a poco la filmación fue adquiriendo el valor preponderante como forma de documentación y registro, como en el caso de los *happenings*. Poco a poco los y las artistas del *performance* comenzaron a usar el vídeo y a explorar su expresividad y especificidad propia a la hora de concebir sus acciones, que eran pensadas para ser registradas en vídeo y difundidas según este lenguaje específico, lo que más tarde se denominaría *videoperformance*.

El vídeo se introdujo rápidamente en la *performance*, porque su bajo coste lo hacía más asequible que el cine gracias a su inmediatez en obtener las imágenes grabadas y porque como forma de captación de la imagen en movimiento casaba muy bien con el arte procesual. Aunque la *performance* se ha definido como la representación de un acontecimiento único que desaparece sin dejar rastro alguno, muchos artistas comprendieron que la incorporación del vídeo no alteraba las propiedades artísticas de su obra, no solo respecto al registro documental del acontecimiento inmaterial, sino también en relación con la posibilidad de explorar dimensiones que también son propias del arte procesual, como la expansión de las dimensiones espacio-temporales, el movimiento, etc., y otras que son propias del medio videográfico, como los efectos visuales, el montaje, etc. Así, poco a poco, empezaron a emerger otros lenguajes artísticos relacionados con el arte de acción y la incorporación de las nuevas tecnologías.

La taxonomía que propone Cumplido (2015) será clave en este apartado para situar algunos de estos nuevos formatos: la videodocumentación, la *videoperformance*, los circuitos cerrados, las *metaformances*, las videoinstalaciones, las videoproyecciones y las *performances* multimedia. En palabras del autor,

«La inmaterialidad de la proyección de vídeo y su existencia únicamente en la dimensión temporal, lo convirtió en el medio idóneo con el que lograr la desmaterialización del objeto. La mayor parte de estos primeros registros en vídeo del proceso artístico, no hacían sino un mínimo uso de la potencialidad de la nueva técnica y sus recursos narrativos. Este tipo de trabajos que prescindían de las posibilidades técnicas y experimentales del vídeo fueron inicialmente agrupados por su carácter de documentación de eventos, de hecho, la vídeo-artista francesa Dominique Belloir los agrupó bajo el apelativo de “video documentaire” (vídeo-documental) a comienzos de la década de 1980».

Cumplido (2015, pág. 106)

En esta primera modalidad de *performance* registrada se engloban aquellas acciones que ya hemos comentado en el apartado anterior, en las que el vídeo, igual que la fotografía, se emplean como testimonio y documento gráfico del acontecimiento con el fin de asegurar la preservación documental de las *performances* efímeras, que tienden a la desaparición. La incorporación del vídeo permitió un registro mucho más exhaustivo que la fotografía, pues permitió incorporar la dimensión temporal de la acción. Esta forma de documentar acercó la *performance* a las especificidades del lenguaje audiovisual y, paulatinamente, algunos artistas fueron concibiendo sus *performances* en función de este medio y fueron conscientes del registro, el montaje y la edición del contenido. Acciones como los *happenings*, el *body art* y Fluxus se basaban en el carácter procesual de las acciones y la importancia de lo efímero y el acto directo y presencial, de modo que el registro en vídeo permitía una forma de documentar en soporte físico una obra que, de otro modo, desaparecería una vez terminada. Los *artist's films* (“filmes de artistas”) o *films by artists* (“filmes realizados por artistas”) se convertirán en el modo de documentación de las obras procesuales y efímeras, pero también como otra extensión complementaria de la pieza que permitirá comercializar de una forma más extensa la obra.

Si inicialmente se le otorgó este papel de testimonio a las fotografías, que se iban realizando mientras se desplegaba la *performance*, fue relevado después por las filmaciones cinematográficas, que permitieron captar el movimiento y el tiempo y, más adelante, fueron sustituidas por el vídeo, que permitía un mayor margen de acción. Entre las *performances* documentadas fotográficamente encontramos el trabajo de Adrian Piper «Food for the spirit», de 1971. Se trata de una serie de catorce autorretratos fotográficos en blanco y negro en los que Piper se mira ante un espejo. En el momento en que Piper estaba trabajando en este proyecto estaba escribiendo un trabajo universitario sobre la *Crítica de la razón pura*, de Kant, que la llevó a un proceso de practicar yoga y ayuno que desencadenó en un aislamiento total con el mundo.



Figura 15. Fotografía perteneciente a la serie «Food for the spirit», de Adrian Piper (1971)

Fuente: imagen extraída de <https://robinlevertontart.com/2015/01/26/theory-lecture-5-feminism/> (19-08-2021).

Temerosa de no caer literalmente en las ideas kantianas de la razón pura y perder el contacto con el mundo físico, empezó a investigar los modos de resignificación y valoración del mundo físico en su cuerpo. Así, el espejo y la cámara de fotos le permitían hacer un seguimiento y recordatorio de su existencia física retratándose desnuda ante la cámara mientras iba recitando extractos del texto de Kant que le hacían cuestionar su existencia material. Las fotos fueron tomadas con poca luz, lo que parecía una especie de lucha dual entre la luz de la razón y el raciocino, por una parte, y la lucha del cuerpo por hacerse visible y no desaparecer metafórica y literalmente por el ayuno.

En los primeros registros en vídeo de *performances* que tenían un sentido testimonial de la acción, lo habitual era situar una única cámara frontal instalada en un punto fijo externo al espacio donde se realizaría la acción, con el fin de registrarla del modo más neutro posible. Poco a poco se fueron introduciendo más cámaras que se acercaban en planos detalle, e incluso en algunos casos se editaron los vídeos para condensar y resumir la acción, especialmente en las acciones duracionales que se podían extender durante horas. Incluso actualmente nos encontramos vídeos editados de acciones extensas que se acompañan de música para que la visualización no se haga pesada o extraña por el corte de audio, como en el caso de la *performance* «Mapa Corpo» (2007), de Guillermo Gómez Peña, que se puede encontrar en el ArtToolkit, bloque «Elementos», apartado «Cuerpo», punto 3, titulado «Cuerpo sagrado, catarsis».

Se trata de una *performance* ritual de *body art* en la que el cuerpo deviene un mapa geopolítico de relaciones de poder. Durante la acción las palabras que pronuncia el *performer* Guillermo Gómez Peña, así como las imágenes que se proyectan sobre los

imaginarios de colonialismo en occidente son fundamentales para comprender la acción, pero dado que se trata de una acción extensa en el tiempo, solo encontramos versiones editadas con música que fallan en el valor documental que veníamos diciendo que tendría que tener el vídeo en estos casos, alterando el significado de la acción.



Figura 16. Acción «Mapa Corpo 3». Foto de Dr. Roewan Crowe

Fuente: imagen procedente de <http://www.themanitoban.com/2013/11/space-practise-revolution/17799/> (19-08-2021).

En otras ocasiones se presenta otro problema complejo y que tiene que ver con los derechos de autor de quien ha registrado la acción y cómo se negocian los derechos de explotación, difusión y comercialización del registro de la *performance*. Si el registro no ha sido realizado por el *performer* (algo habitual) puede que no tenga el control de ese material o su difusión, como en el caso de los vídeos de «Mapa corpo» que circulan en internet, algunos de los cuales no han sido documentados y realizados de forma oficial o, como en el caso de Carolee Schneeman, con su célebre acción «Interior scroll» (1975), el modo en el que se diseminó la *performance* acabó por hacer icónicos ciertos fragmentos de la acción, que acabaron reforzando el cuerpo desnudo fetichizado de Schneeman y omitiendo otros momentos fundamentales de la acción.

«Interior scroll» se llevó a cabo en un momento en que Schneeman estaba explorando las fronteras entre cuerpo y texto, acción y conocimiento, y la dualidad cartesiana entre materialidad y pensamiento racional. Durante la *performance* iba realizando una serie de acciones, como dejar caer una sábana, embadurnarse con pintura los contornos de su cuerpo y rostro realizando una serie de posturas fijas y estáticas, para culminar finalmente con la célebre «imagen» de la artista sacándose un pergamino de su vagina que desplegaba e iba leyendo en voz alta. Dos años antes de que se realizara esta acción, la artista realizó una improvisación del «Interior scroll» en el Festival de Cine Telluride de Colorado, y su sorpresa fue que se había programado bajo la categoría de «La mujer erótica». Esta trivialización y simplificación de una *performance* que precisamente era crítica con los roles estereotipados de la mujer le disgustó profundamente. Esto hizo que reflexionara sobre cómo su cuerpo y sus palabras pronunciadas podrían suponer una fisura entre el arte de acción y las imágenes fílmicas. Para ello, se aseguró de que «Interior scroll» estuviera bien documentada y contó con la ayuda de fotógrafos como Sally Dixon, Peter Grass y Anthony McCall.

Las fotos se diseminaron en numerosos artículos y revistas, pero la mayoría de las que se reprodujeron repetían las mismas imágenes icónicas, lo que acabó por simplificar la complejidad de una acción ritualista en pocas imágenes que eclipsaron la documentación visual. Mediante esta continuada repetición en la exposición de la acción se redujo una *performance* compleja que se componía de diferentes momentos a un único momento icónico, el cuerpo desnudo de Schneeman encima de una mesa sacándose el pergamino de la vagina retratado por McCall. Un elemento que tiene que ver con esta simplificación puede ser los límites que presenta la documentación de la *performance* de forma fotográfica y, por eso, la artista acompañó la acción de textos que reflexionaban sobre la *performance* en publicaciones posteriores, para contestar el papel del cuerpo desnudo.

Si observamos en detalle la primera de las fotografías de esta composición de trece imágenes de McCall que se pusieron a la venta en 2016 en la galería Carolina Nitsch, vemos a tres hombres con cámaras de foto y vídeo filmar la acción de Schneeman, que aparece en una esquina en el fondo del plano sentada encima de una mesa, desnuda y leyendo el pergamino.

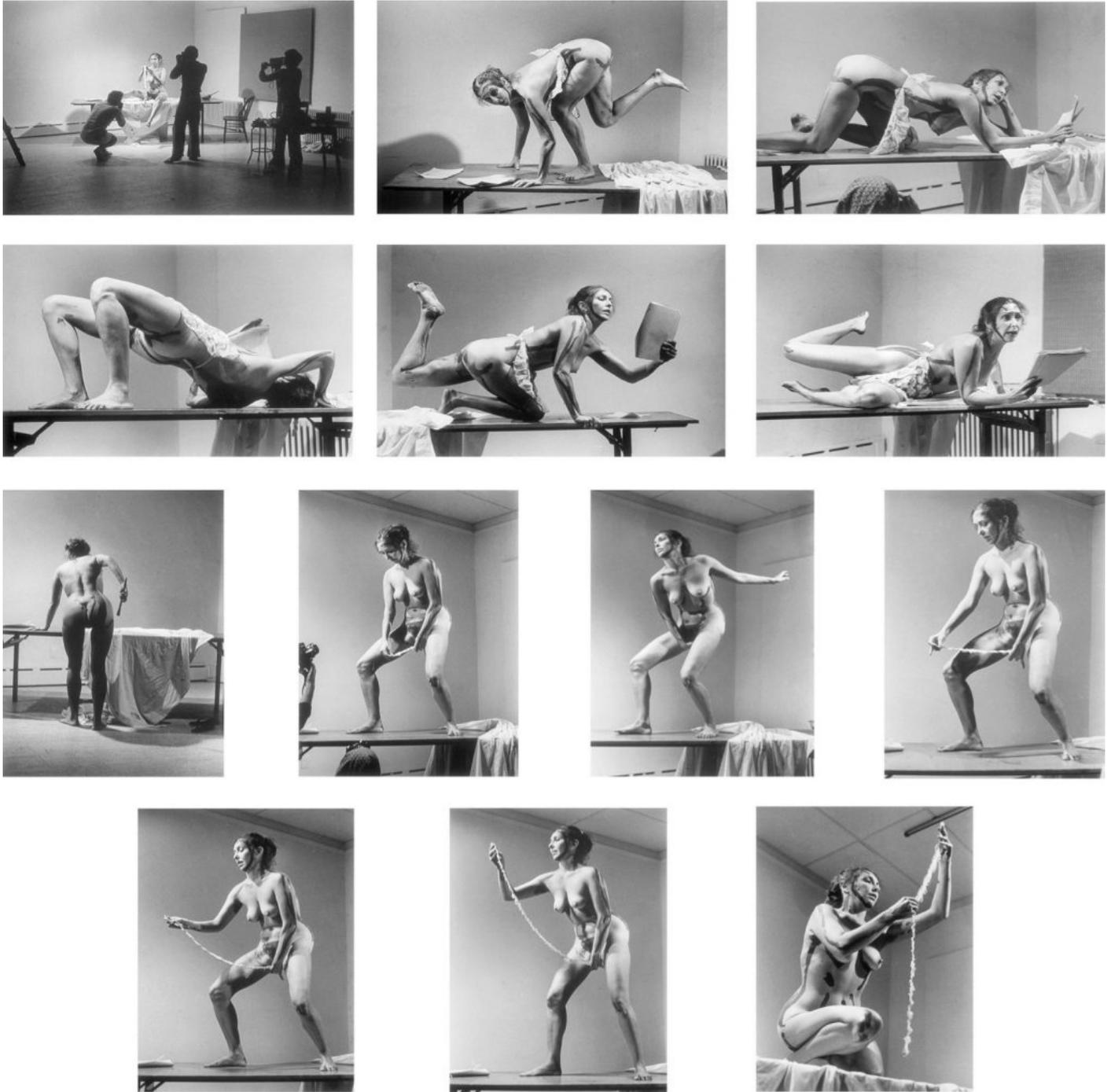


Figura 17. Anthony McCall, 13 fotografías de Carolee Schneemann en la performance «Interior Scroll» (1975)

Fuente: Stockholm: Moderna Museet. © Carolee Schneemann. Foto: Estate of Carolee Schneemann/Galerie Lelong & Co./Hales Gallery/PPOW Gallery. Extraído de <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/1467-8365.12529> (19-08-2021).

Esta imagen no ha sido de las más reproducidas, precisamente por la perspectiva de distanciamiento que nos da de la *performance*, donde aunque la artista sigue siendo la protagonista, aparece en el fondo de la imagen junto con tres siluetas de hombres que le dan la espalda a la lente de la cámara de fotos de McCall, que está capturando el momento de documentación de la acción por otras tres personas y por él mismo. Lo que es interesante de esta fotografía es cómo pone en primer plano el encuadre de «Interior scroll» como una *performance* en vivo mediada, lo que nos da evidencias de hasta qué punto esta acción fue inseparable de la dirección de Schneeman y su mediación fotográfica y documentación contemplada desde el inicio de su diseño.



Figura 18. Anthony McCall, fotografía de Carolee Schneemann, «Interior scroll» (1975)

Fuente: Stockholm: Moderna Museet. © Carolee Schneemann. Foto: Estate of Carolee Schneemann/Galerie Lelong & Co./Hales Gallery/PPOW Gallery. Imagen extraída de íbid.

Viendo algunas de las limitaciones de la fotografía como documentación de la *performance*, el vídeo fue tomando protagonismo rápidamente. En los primeros vídeos se trataba de registros sencillos con un único plano-secuencia que permitía recoger la máxima información posible, por ejemplo, respecto a la interacción del artista con el público, y mostraban la duración exacta del acontecimiento, sin cortes ni elipsis, de modo que el tiempo real, el de la filmación y el de la recepción coincidían totalmente. No había en esta documentación intención alguna de modificar e influir en la acción, sino la de documentar toda la información detallada de la acción para hacerla accesible a un público posterior. El rol de la cámara era neutro para no interferir ni modificar la acción ni la relación con el público, de modo que se solían escoger emplazamientos alejados a la acción que permitieran recoger la *performance* en relación con su contexto y entorno espacial, y permitiera también registrar los movimientos y desplazamientos del *performer* en el espacio.

Un claro ejemplo es el de la acción Fluxus de Yoko Ono, «Cut piece» (1964), que se encuentra en ArtToolkit, en el bloque «Registros», en el punto 4, dedicada a la *performance* de «Participación». En esta acción, Yoko Ono estaba sentada encima de una tarima e invitaba al público a subir y cortar partes de su ropa con unas tijeras. La filmación de esta pieza forma parte de los diversos *Flux-films* realizados por Ono, numerado con el número 9. En la documentación vemos cómo diferentes personas, mayoritariamente hombres, van subiendo y cortando primero mechones de cabello y luego trozos de ropa hasta quedarse con ropa interior.



Figura 19. Acción Fluxus de Yoko Ono «Cut piece» (1964)

Fuente: imagen extraída de https://elpais.com/cultura/2020/04/09/babelia/1586444894_970664.html (19-08-2021).

Cumplido describe así la toma de decisiones en la filmación del registro de la acción de Ono:

“ «Dado que la acción tenía lugar sobre una tarima elevada, el horizonte visual que recoge la cámara coincide con el que tendría Ono, iniciando así el proceso de empatía entre el espectador de estas imágenes con la artista. Tras esto, el operador cambia de posición y se acerca al escenario, por lo que el plano general anterior es sustituido por un primer plano de la artista. El recurso al primer plano de un rostro implica que este aparezca luego en pantalla con un tamaño que favorece su identificación con un interlocutor real; sin embargo, observando detenidamente la grabación, no parece que fuera esta la intención original del operador, quien parecía más interesado en recoger toda la información posible, ya que unos instantes después, cámara en mano, sube al escenario para captar algún detalle de la acción haciendo coincidir en todo momento el eje de la cámara con los sucesos que están teniendo lugar. En todo caso, y a pesar de una mínima variedad en los encuadres, la cámara no interfiere en la acción y se comporta como pudiera hacerlo cualquiera de los asistentes como parte del público».

Cumplido (2015, pág. 178,179)

De esta cita se extrae una cuestión importante que hay que tener en cuenta en el registro de las propias *performances*, y es el rol que le otorgamos a la cámara en el registro de la acción, o la consideración o no en la planificación de la acción de los encuadres y seguimiento de la cámara, o si lo dejamos como una cuestión espontánea en manos del operador de cámara. En el caso de no ser una acción estática, que permitiría un plano fijo, es recomendable que el operador sepa más o menos los movimientos y desplazamientos que ejecutará el *performer* para que no quede información fuera de plano o movimientos excesivos de cámara que pierdan información y confundan al espectador.

Cuando se incorporaron técnicas de edición y montaje, se pudo reducir la duración real de los sucesos de las acciones duracionales y adecuarlo a un formato de recepción diferente al de la *performance* en vivo, pues la capacidad de atención de una imagen en vídeo que es unidireccional, según el punto de vista del cámara, no es la misma que en el mismo espacio donde transcurre la acción, ya que podemos estar más activos en dónde miramos y decidir qué queremos ver. Además, una *performance* duracional editada permitía al observador estar más atento a las variaciones de la *performance*, ya que un público presente durante 24 horas, como por ejemplo en el caso de la *performer* Ada Vilaró en «Público presente 24 horas» (2016) (véase ArtToolkit, «Registros», punto 2, titulado «Resistencia») no hubiera sido consciente de las diferentes variaciones de la acción aunque hubiera estado presente todo el tiempo. En cambio, un vídeo al estar editado, permite concentrar y reforzar mediante los cortes de edición las pequeñas transiciones duracionales. Estos procesos de producción también implicaron una atención metarreflexiva como parte de la acción, especialmente cuando se trató de las piezas de *videoperformance* pensadas para ser realizadas únicamente delante de cámara, es decir, de tener en cuenta la aparición y desaparición del *performer* o el inicio y finalización de la acción.

La decisión de cómo registrar una *performance* es importante, pues el modo de interpelar al espectador no es igual en un plano secuencia fijo, que detalla un encuadre lo más amplio posible que la incorporación de más de una cámara con planos detalle o planos cerrados que van enfocando algunos aspectos de la acción.

4. La incorporación del vídeo en el arte de acción

4.2. Performances que utilizan el vídeo como parte integrante de la acción

Paralelamente a usar la cámara de vídeo como forma de documentación, algunos *performers* fueron experimentando con las especificidades que les ofrecía el vídeo y los monitores de TV en sus acciones, exploraban no solo las posibilidades de la pantalla como objeto, es decir, su presencia física y materialidad como artefacto, sino también las imágenes que se proyectaban una vez registradas con la cámara de vídeo. Un ejemplo es la acción «FilzTV» (1970), de Joseph Beuys, en la que vemos al artista sentado de espaldas a la cámara y manipulando una pantalla de TV como si quisiera sintonizar el aparato. La acción, que parece imposible porque la pantalla está cubierta con fieltro, toma otro giro cuando Beuys levanta una de las esquinas del fieltro y vemos debajo la imagen que se proyecta en la pantalla y el sonido que acompaña el programa, aunque inmediatamente vuelve a tapar la pantalla. La *performance* se puede ver en el siguiente [enlace](#) (19-08-2021).

Beuys realizó esta acción delante de un público en 1966, en el festival de *happening* de Copenhague, pero, cuatro años después, la adaptó para realizarla específicamente para ser registrada ante una cámara de vídeo. La acción ponía sobre la mesa el contexto del momento en el que la televisión era el medio de comunicación de masas, y el vídeo un medio que permitía a los artistas la posibilidad de comunicación con sus espectadores en un tiempo y contexto expandido.



Figura 20. Frame del vídeo de documentación de la acción «FeltTV»

Fuente: imagen procedente de <https://archive.transmediale.de/content/filz-tv> (19-08-2021).

El historiador y crítico de arte Juan Martín Prada analiza así esta acción:

«En el caso de aquella sustitución del cristal de la pantalla por un trozo de fieltro, se ensayaba además la negación del flujo y de la variabilidad de imágenes, empleando para ello un elemento aislante y conservador de temperatura y energía. Máxima estabilidad al carácter huidizo de la imagen televisiva, negación simultánea, por tanto, de la visibilidad de la imagen y de la invisibilidad del aparato. Las esperas múltiples del espectador y su incuestionable deseo de desaparición ya no son aquí saciados por la sucesión de instantes visuales y vertiginosas rupturas

encadenadas a una continuidad de secuencias y rápidas transiciones. El trasfondo de peligro inherente al “exponerse” ante el medio televisivo queda aquí invertido, al quedar la pantalla del aparato de televisión convertida en una barrera defensiva. Pantalla de protección de fieltro, paño no tejido, conglomerado de lana o pelo que sustituye, en una equivalencia opuesta en su total carencia de fluidez y dinamismo, a ese conglomerado de información, juego y banalidad que ha caracterizado, desde sus orígenes, al medio televisivo.

Pero no hay rechazo del medio por parte de Beuys, sino probablemente solo de sus más habituales formas de uso y experiencia en la sociedad del momento. De hecho, parece haber en el fieltro con pantalla una probable referencia a la radiación energética propia del medio, una especie de gesto también de conservación o contención de esta que no deja de sugerirnos una directa comparación con la función que el fieltro ejerce en la conservación de temperatura y hálito vital del cuerpo humano herido protegido y envuelto en él. Una cierta energética medial es aquí insinuada como elemento no carente, probablemente, incluso de cierto potencial iluminador. Sin embargo, contemplando el arrinconamiento de la televisión hacia la pared, su confrontación en la más próxima de las cercanías con el límite del espacio arquitectónico de la habitación, no cabe duda de que el espacio habitual ocupado por el espectador televisivo ha sido excluido, reducido hasta su imposibilidad. El espectador se halla forzado a mirar ahora esa pantalla de televisión lateralmente, casi por detrás, como si en ese cambio de disposición espacial se le planteara también secretamente la posibilidad de descubrir otras posibilidades, otras formas de percibirla y experimentarla. Desplazamiento espacial del espectador que supone también, probablemente, la reclamación de su prioridad perceptiva frente al medio, opuesta a que sea la propia televisión la que en realidad nos perciba. No olvidemos que la viabilidad económica de la televisión depende cada vez más de un agenciamiento medial de la actividad de la percepción, constatada una y otra vez con aplastante obviedad en la medición de los índices de audiencia. Percibir al espectador delante del aparato de TV, someterlo como objeto de exposición a la agobiante lógica del consumo, cuantificar su inmovilidad en una determinada oferta televisiva, es la condición de posibilidad económica del medio.

Desde una posición probablemente más que coincidente con Beuys [...] probablemente “FilzTV” también nos esté advirtiendo que pretender el rechazo de estas necesidades no solo sería engañarnos sino impedir cualquier vía para su eliminación. La orientación más eficaz de la crítica no podría ser, pues, la negación, la posición refractaria de las necesidades propias de nuestro tiempo, como muestrario de las falsificaciones de lo social, sino el de generalizar el convencimiento de la incompetencia de la llamada “industria de la conciencia” para satisfacerlas, la necesidad de una “revolución cultural” en su sentido más amplio, en la más ambiciosa y productiva de sus intenciones».

Prada (en línea, <http://reddigital.cnice.mec.es/4/arte/critica/cr2.html> 19-08-2021).

4. La incorporación del vídeo en el arte de acción

4.3. La *videoperformance* como pieza de creación

En esta categoría se englobarían aquellas *performances* desarrolladas específicamente para ser registradas en vídeo y luego visualizadas en pantalla. En este tipo de creaciones la acción ha sido pensada para sacarle partido a las cualidades expresivas del medio audiovisual y, por tanto, parte del significado de la acción se ve reforzado por estas. No fue hasta 1981 que el término *videoperformance* se fue asentando en el contexto artístico, cuando la crítica francesa Anne-Marie Duguet lo usó por primera vez, aunque todavía limitado a su rol de testimonio de la acción en vivo:

«... [la *videoperformance* es] una acción en la cual existe una relación esencial entre la presencia física de un “actuante” (pintor, bailarín, actor, etc.) y un dispositivo videográfico. [...] de hecho, se trata simplemente de documentación sobre una acción en la cual el vídeo no interviene directamente como útil de expresión plástica, sino como mirada exterior, como constancia, al igual que las fotografías [...]».

Duguet (en Cumplido, 2015, pág. 96)

Las *videoperformances* eran acciones que implicaban desde su conceptualización una relación directa con la imagen electrónica, pero obviaban su uso como documentación de una acción efímera que solo existe en el momento de su representación (Cumplido 2015, pág. 98). Aunque es obvio que la pieza resultante nos sirve como documentación para visualizar una y otra vez una acción de un *performer* realizada delante de cámara, esta no era la finalidad de la *videoperformance*, sino que se concebía en sí misma como pieza artística para confrontar una serie de temas, como la presencia-ausencia, los límites de la relación artista-espectador y una expansión de las tres coordenadas clave en la *performance*, es decir, cuerpo, espacio y tiempo. Pero especialmente encontraron una nueva posibilidad de explorar cuestiones en torno a la identidad y la corporalidad que ya estaban siendo exploradas enormemente en el *body art*, pero que ahora permitían esta reflexión mediante la imagen audiovisual.

La intimidad que le permitía al o la *performer* actuar solamente en presencia de una cámara abrió espacios de experimentación en torno al cuerpo en presencia de la cámara de lo más interesantes. En este caso, el espacio y localización de la acción están igual de pensados y cuidados, así como el encuadre y la gestualidad delante de cámara, y la acción se ha conceptualizado de tal modo que si no se adecua al registro que se esperaba se puede repetir las veces que sea necesario hasta obtener la versión deseada que finalmente es editada. Esta es una de las diferencias con la *performance* delante de un público, que no puede interrumpirse si alguna cosa no surge como se esperaba.

Como ejemplo de *videoperformance* podríamos citar «La voz humana» (1997), de María Ruido, una obra realizada en los comienzos de la trayectoria de la artista. La acción tiene una duración de 7 minutos en la que vemos a la artista taparse la boca con una cinta adhesiva transparente, reflexionando sobre la violencia del lenguaje y la utilización pública de la palabra. Ruido critica cómo determinados discursos construidos bajo imposiciones hegemónicas se perpetúan silenciando la voz de las mujeres a lo largo de la historia y el pensamiento.



Figura 21. Frame de la acción «La voz Humana» (1997)

Fuente: imagen extraída de <https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/ruido-maria/voz-humana> (revisado el 17-08-2021).

La acción se puede visionar en este [enlace](#) (revisado el 17-08-2021).

Este nuevo formato de *performance* permitió a muchos artistas revisitarse un formato clásico en el mundo del arte, nos referimos al género del autorretrato. Gracias al vídeo, el reflejo especular que se había explorado de forma estática en la pintura y la fotografía devenía ahora en movimiento e incorporaba la dimensión temporal, lo que permitía visibilizar los cambios físicos y emocionales. Así pues, en muchas de las *videoperformances* habrá un componente autobiográfico y una narrativa personal que será explorada desde la experiencia del cuerpo del o la artista, pues la cámara de vídeo permite el retorno del reflejo de sí mismo. Entre los numerosos ejemplos de artistas que han explorado este formato destacamos al *performer* Vito Acconci. En las obras comprendidas entre 1971 y 1974, Acconci exploró su imagen delante de cámara mediante un plano fijo y muy cercano al objetivo, donde se limitaba a realizar una serie de gestos delante de cámara con un plano cerrado en el que veíamos al artista de espaldas, tumbado en el suelo, de pie, etc.

La teórica Rosalind Krauss (1976) se refirió a este tipo de autorretratos de Acconci como «narcisistas». En 1973 Acconci realiza la *videoperformance* «Theme song» («tema musical»), de una duración de 33:15 minutos, donde vemos al artista tumbado en el suelo y su rostro se sitúa en la parte derecha de la pantalla, muy cerca de la lente de la videocámara. Acconci enciende un cigarro mirando a cámara y le da al *play* a una cinta de casete que contiene diversos temas musicales de pop y *rock* (Van Morrison, Bob Dylan, The Doors) que suenan de fondo mientras él los va tarareando y cantando:

“ «I have no idea what your face looks like. I mean you could be anybody out there. Ah, but I know there's gotta be somebody...watching me. Somebody who wants to come in close to me”, “I can't see your face in my mind”, “I'll be your baby tonight”, “We'll have a dream love, an ideal love—but I won't control things; you'll have your say».

Con esta proximidad del plano *close-up*, Acconci pretende convertir al espectador anónimo en un compañero cercano que se une a la velada y, para ello, crea una atmósfera de intimidad con el espectador que está cargada de erotismo por la proximidad cara a cara. Acconci le habla directamente al espectador, pero también parece un acto de seducción y manipulación con los temas que suenan sobre el amor, la soledad, el deseo. Es de noche y fuma cigarrillos para envolver el monólogo de un halo seductor que nos

atrapa para hacernos conscientes del modo en que consumimos cultura *mainstream* e imágenes televisadas. En «Theme song» hay una reflexión sobre el uso de la televisión como distracción y como un modo de gestionar la soledad que en nuestros días es todavía mucho más acentuado con las redes sociales.



Figura 22. Frame de «Theme song», de Vito Acconci

Fuente: imagen procedente de <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/acconci-vito/theme-song> (18-08-2021).

En el siguiente [enlace](#) se puede visionar un fragmento de la acción (20-08-2021).

4. La incorporación del vídeo en el arte de acción

4.4. La prolongación del espacio-tiempo mediante los circuitos cerrados

Otra forma de explorar las posibilidades que ofrecía la tecnología era mediante el juego con diversos canales y circuitos cerrados de vídeo, pues el vídeo ofrecía unas posibilidades limitadas de comunicación con el público, y la forma de superar esta unidireccionalidad era aumentando el número de canales y generar una comunicación a distancia gracias a las instalaciones de circuito cerrado, que conectaban dos espacios de acción en los que había instalada una cámara que aportaba imágenes a un monitor situado en el otro espacio. El circuito cerrado permitía expandir el espacio y la presencia del espectador, que podía situarse al mismo tiempo en dos ubicaciones distintas, la física y real y la artística, proyectada gracias al *delay* ('desfase') de tiempo que permite la cámara y el monitor de televisión.

Fue el caso de la acción «Two Consciousness Projections» (1972), de Dan Graham. En ArtToolkit, en el bloque «Elementos», apartado «Presencia-ausencia», se encontrará más información sobre esta acción. La acción consistía en invitar a dos personas del público, un hombre y una mujer para que realizaran la acción. Se invitaba a la mujer a que observase su rostro proyectado en un monitor de vídeo (actuando como una especie de espejo) para que se describiera a sí misma de la manera más precisa y objetiva posible. Simultáneamente, el hombre centraba su atención en la mujer observándola «de forma objetiva», mediante una cámara conectada al monitor, y verbalizaba sus percepciones sobre la mujer, sin poder ver directamente su rostro, puesto que no estaba frente a ella. La intención de Graham trataba de experimentar con la observación de un cuerpo mediante el objetivo de una cámara y su imagen proyectada en el monitor con el fin de indagar de qué manera se modifica la percepción y recepción de esa imagen.



Figura 23. Dan Graham, «Two Consciousness Projections» (1972). Performers (Franca Sacchi y Luciano Giaccari), videocámara, monitor

Fuente: Toselli, Milán, 1972. Photo © Giorgio Colombo, Milano. Imagen extraída de

<https://www.artribune.com/editoria/2019/11/franco-toselli-libro/attachment/dangra1/> (revisado el 6 de julio de 2021).

4. La incorporación del vídeo en el arte de acción

4.5. Las *metaformances*

Cumplido (2015, pág. 117) se refiere a las *metaperformances* como aquellas prácticas a medio camino entre las *performances* en vivo y las *performances* audiovisuales, es decir, que utilizan elementos tecnológicos que posibilitan una ampliación de las capacidades del cuerpo humano. En este grupo se incluirían aquellas *performances* que se sirven de la imagen de vídeo, pero también de otros dispositivos tecnológicos y audiovisuales para elaborar su mensaje como la videoescultura y la videoinstalación.

“ «El término “metaformance” fue propuesto por la teórica del arte Claudia Giannetti en 1994 tras haber constatado cómo las performances de las décadas de 1960 y 1970, que en principio se habían orientado hacia una vertiente que enfatizaba el elemento físico y corporal, fueron evolucionando hacia obras en las que el lugar del cuerpo era ocupado por elementos tecnológicos y audiovisuales. La metaformance sería una categoría *expandida* de la performance que agruparía a todas aquellas variantes *multimediales* que se sirven de instrumental electrónico, telemático, de digitalización y manipulación de la imagen, de simulación corporal y espacio-temporal».

Cumplido (2017, *íbid.*)

En el recurso «Fundamentos del *performance art*», en el bloque «Elementos», apartado «Cuerpo», titulado «Cuerpo, fantasía y nuevos imaginarios», se encuentran diversos ejemplos que exploran esta línea de amplificación del cuerpo mediante las figuras del cibernético, o los imaginarios poshumanos de amplificación del cuerpo con implantación de prótesis, injertos e incorporación de dispositivos tecnológicos. Como ejemplos, la artista Orlan o el arte cibernético, basado en la intensificación de sentidos nuevos en el cuerpo humano por medio de implantes cibernéticos, como en el caso de los artistas Stelarc y Jaime del Val, o la bailarina Moon Ribas (ved «Fundamentos del *performance art*», bloque «Elementos», apartado «Viewpoints», sección «Repetición»). Estas corrientes transhumanas persiguen las posibilidades poéticas de la tecnología y exploran las capacidades y limitaciones del cuerpo humano, llevándolas al límite de lo posible, hacia nuevas realidades e imaginarios inexistentes.

Con la incorporación de dispositivos tecnológicos, como la telepresencia, el directo, los sensores, etc., el cuerpo del artista se deconstruye y amplifica haciéndonos reflexionar sobre los parámetros convencionales de comprensión de lo humano y de la fisicidad del cuerpo. El ejemplo más citado es el de la artista francesa Orlan, que somete su cuerpo a una serie de transformaciones físicas radicales mediante operaciones de cirugía para cuestionar el ideal de belleza femenino occidental y los cánones de representación del cuerpo de las mujeres en la historia del arte. Desde sus comienzos que ha explorado diversos lenguajes, como la *performance*, el vídeo y los proyectos multimedia, las instalaciones, la *fotoperformance* y, más recientemente, los avatares, videojuegos y animaciones 3D (para más información de la artista, véase ArtToolkit, en el bloque «Elementos», apartado «Cuerpo», punto número 5, titulado «Cuerpo, fantasía y nuevos imaginarios»).

Orlan fue de las primeras artistas en usar la telepresencia, que ofrecía los avances en telecomunicaciones para realizar *performances* en directo en los que la artista no estaba presente en el lugar que ocupaban los espectadores en las galerías de arte, pero podría establecer una comunicación directa con ellos proyectando su presencia desde un quirófano que retransmitía en directo sus operaciones de cirugía.



Figura 24. Performance «Omnipresence» (Orlan, 1993)

Fuente: imagen procedente de <https://www.orlan.eu/portfolio/7e-operation-chirurgical-performance-dite-omnipresence/attachment/orlan-omnipresence-300dpi-3/>

4. La incorporación del vídeo en el arte de acción

4.6. Performances como videoinstalaciones

A partir de 1970 algunos artistas empiezan a experimentar con las posibilidades de integrar el monitor de televisión en sus *performances*, no solo por las cualidades que les ofrecía en términos de proyectar imágenes y jugar entre lo directo y lo mediado, sino también por sus cualidades materiales como objeto escultórico. Es el caso de la colaboración entre Nam June Paik, artista de videoarte, y la artista Fluxus Charlotte Moorman, que realizaron una serie de *performances* escultóricas que se activaban mediante *performances* sonoras en el cuerpo de Moorman en «TV bra for living sculpture» (1969) («sujetador televisión para una escultura en vivo») o «TV cello» (1971 y 1976) («violoncelo TV»).

Paik y Moorman fusionaron el arte sonoro con la escultura, la *performance* y el vídeo, retando las formas convencionales de hacer música. En sus instalaciones y *videoperformances* exploraron con la temporalidad y la sonoridad de la imagen. En «TV cello» vemos a Moorman tocar un violonchelo construido de forma escultórica con tres monitores de televisor de tamaños diversos superpuestos y unidos por las cuerdas que le confieren la cualidad de instrumento. Cada vez que Moorman tocaba las cuerdas del instrumento, las imágenes se deformaban. En este [enlace](#) se puede visionar la *performance* «TV cello», accionada en la Art Gallery de New South Wales, en 1976. (20-08-2021)



Figura 25. Performance «TV cello» (1976) con Charlotte Moorman



Figura 26. Performance «TV cello». En la imagen vemos a Nam June Paik registrar la performance en directo de Charlotte Moorman

Fuente: imagen procedente de <https://kaldorartprojects.org.au/projects/project-5-charlotte-moorman-and-nam-june-paik/> (20-08-2021).

Las imágenes que aparecían en los monitores de TV eran grabaciones de imágenes televisadas de la icono pop Janis Joplin, en una clara alusión a los medios de comunicación y la circulación de la cultura pop y los usos domésticos de consumo televisivo. En el material docente de la asignatura de escultura, titulado «Prácticas encarnadas y espacio», se encuentran más ejemplos sobre la relación entre escultura, instalaciones y arte de acción encarnado.

4. La incorporación del vídeo en el arte de acción

4.7. Performance y videoproyecciones

Otra posibilidad que permitieron los nuevos medios técnicos fue la de jugar con la proyección de imagen sobre el espacio o los cuerpos de los *performers*, por ejemplo, mediante la proyección de diapositivas o proyecciones fílmicas con las que interactuaban los y las *performers*. Actualmente el avance con el *mapping* ha permitido mucha más sofisticación, y compañías de danza contemporánea, como Leni-Basso, la incorporan para hacer juegos de efecto espectaculares. Uno de los primeros *performers* en incorporar las videoproyecciones en sus acciones fue Robert Whitman, en los años sesenta, como se puede apreciar en este [vídeo](#) de documentación de algunas de sus *performances* (20-08-2021). Whitman introdujo el cine y las imágenes proyectadas en el espacio presencial de la *performance*, lo que le dio una complejidad multimedia a sus acciones al explorar los límites entre la ilusión y lo real, lo cotidiano y lo artístico, la presencia del cuerpo y su proyección, etc.

Otro ejemplo es la *performance* titulada «As time goes by» (2015), de Natàlia Llovet y Laura Pujol, una puesta en escena en la que las dos *performers* interactúan en vivo con las imágenes que son proyectadas encima de sus cuerpos mostrando dos temporalidades y ciclos opuestos: el ritmo frenético de las sociedades industriales y conectadas a las redes sociales, con imágenes de fábricas, cadenas de montaje, contaminación, y el bioritmo de la naturaleza con imágenes de semillas que brotan, flores que se abren lentamente, etc. Los cuerpos de las *performers* refuerzan esta idea mediante una serie de gestualidades y ritmos corporales totalmente opuestos, de los gestos histéricos, repetitivos y frenéticos de una, a los gestos casi imperceptibles y mínimos de la otra. En un momento determinado de la acción, suena un reloj de pared y se proyectan los ojos de las artistas en la pared de fondo, simbolizando un despertar que las lleva a un segundo momento de la acción en una especie de lucha consigo mismas y entre ellas, en las que terminan por romper un reloj que las ata a la sociedad contemporánea estresada por los tiempos veloces.

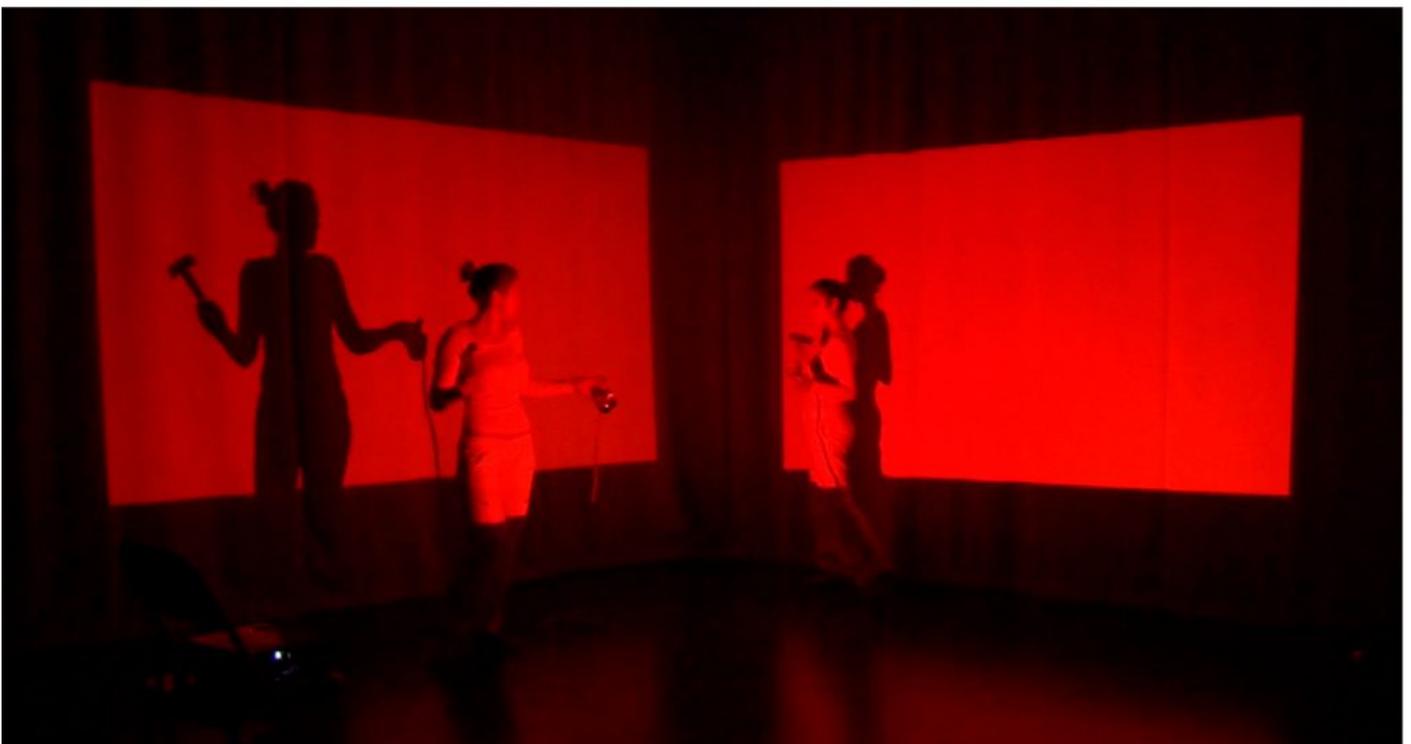


Figura 27. Collage de fragmentos de la performance «As time goes by»

Fuente: Fotos realizadas por la autora.

4. La incorporación del vídeo en el arte de acción

4.8. Performances multimedia

En esta categoría encontramos aquellas *performances* que se sirven de múltiples elementos multimedia en los que el cuerpo y la acción siguen siendo el elemento clave alrededor del cual gira la propuesta, pero que destacan por el uso de dispositivos electrónicos y multimedia, que amplifican las posibilidades de reflexión y juego entre presencia y ausencia, efectos visuales, uso de cromas, 3D, etc. Es el caso de artistas como la *performer* Alex Murray-Leslie, componente del grupo de música punk feminista Chicks on the Speed, creado en Múnich en 1997, y también artista, *performer* y docente universitaria. Entre sus proyectos iniciales más conocidos se encuentra su investigación artística y performática alrededor del pie y el zapato como instrumento musical que incorpora en sus conciertos, y *performances* sonoras, que retan las leyes de la gravedad y los usos normativos de las partes del cuerpo como el pie. Su trabajo gira alrededor de los *wearables* ('complementos') computacionales, el diseño de instrumentos musicales digitales, la *performance* feminista, la música pop y la moda.

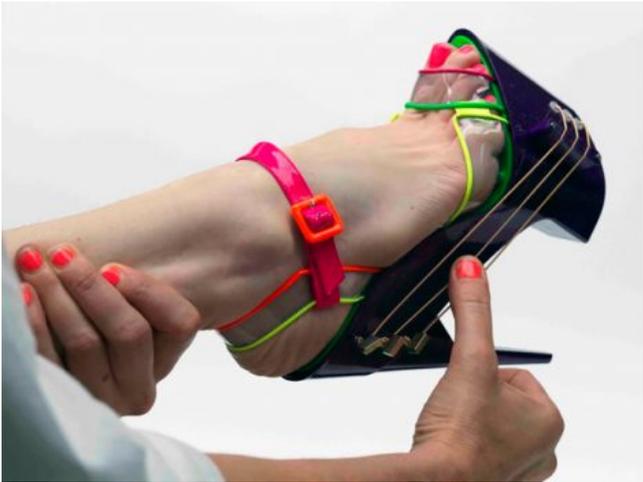


Figura 28. A la izquierda, E-Shoe, A High Heeled Shoe guitar, (Chicks on Speed, Alex Murray-Leslie y Max Kibardin). A la derecha, performance de Murray

Fuente: imagen de la izquierda procedente de <https://codame.com/artists/alex-murray-leslie>. Imagen de la derecha procedente de <https://costumeagency.com/project/alexandra-murray-leslie/> (20-08-2021).

En 2013 inician otro proyecto de investigación artística complejo y de largo recorrido bajo el título «Sleep Symphony», en colaboración con Melissa E. Logan. Se trata de un proyecto sobre el sueño y el insomnio que ambas artistas llevaron a cabo en colaboración con el Departamento del Sueño, de la Universidad de Western, Australia. Durante unos días las artistas durmieron en la unidad del sueño y recolectaron datos personales de sus biorritmos, que luego usaron para componer una instalación inmersiva que mezclaba espacios sonoros y componía una sinfonía mediante algoritmos de sonido y efectos visuales. En una cama gigante vemos proyectada la imagen de las artistas durmiendo y una serie de elementos visuales que van cambiando de color y forma.

En 2018 lo presentan en el espacio Gertrude Contemporary, de Australia, en colaboración con el Festival Internacional de Arte de Melbourne y el Museo de Arte Murray Albury.



Figura 29. Instalación titulada «Zzzzz: Sleep, Somnambulism, Madness» (2013), que forma parte del proyecto «Sleep Symphony»
Fuente: imagen extraída de <https://www.kit.ntnu.no/nb/content/zzzzz-sleep-somnambulism-madness>.

En este proyecto, la observación clínica sustituye el imaginario erótico de ver a alguien dormir, como lo hizo Warhol en 1964 en su película *Sleep*, donde durante cinco horas y veinte minutos reales vemos dormir a John Giorno, el amante de Warhol. En este caso, sin embargo, la temporalidad se extiende a 45 minutos de registro real de las artistas durmiendo gracias a las tecnologías del vídeo digital y los datos científicos recolectados en la clínica del sueño durante la residencia SymbioticA del departamento de la Universidad Western, Australia. Murray y Logan colaboraron de forma estrecha con la artista residente Shannon Williamson, que contaba con una dilatada experiencia en el laboratorio de dicha universidad y también estaba explorando sobre el estudio de los ciclos del sueño y el inconsciente.

Murray-Leslie ha colaborado estrechamente con diversos proyectos de la *performer* francesa Orlan, y esta influencia se aprecia en esta *performance* del sueño, especialmente en relación con la idea de teatralizar los espacios médicos, como hizo Orlan en sus operaciones de cirugía estética, que hizo que los cirujanos se vistieran del diseñador Paco Rabanne. En «Sleep Symphony», Murray-Leslie y Logan durmieron en el laboratorio vestidas con ropa estridente y festiva mientras «performaban» dormidas.



Figura 30. Murray-Leslie y Melissa Logan en el Departamento del Sueño de la Universidad de Western, Australia, durante la performance de recolección de datos para su pieza «Sleep Symphony»

Fuente: imagen procedente de <https://onthisdateinphotography.com/2019/07/09/july-9-sleepy/> (20-08-2021).

Otro ejemplo es el del artista francés Pierrick Sorin, que desde 2006 mezcla en sus videoinstalaciones hologramas que llama «teatros ópticos», una mezcla del tradicional diorama con nuevos medios. En la mayoría de sus trabajos aparece él en miniatura realizando acciones absurdas, como caminar encima de un vinilo performingo temas recurrentes, como la relación entre el mundo íntimo y la vida diaria en el espacio doméstico, como lugares para la acción y la creación (la cocina, el dormitorio, el jardín, etc.) y, por otra parte, los espacios de la visión, como el museo, las galerías, etc. En sus acciones hace uso del humor y lo burlesco para aportar una crítica al sistema del arte, se ríe de la figura del artista y de sí mismo, así como de la cultura de consumo de masas.

Para saber más se puede consultar su página de [Vimeo](#) (20-08-2021) o ver este [vídeo](#) que resume la exposición que organizó en la galería de París Albert Benamou y donde el artista explica los elementos principales de su trabajo (20-08-2021).



Figura 31. Pierrick Sorain

Fuente: imagen procedente de <https://arteplan.org/initiative/pierrick-sorin/> (20-08-2021).

Bibliografía

- Auslander, P.** (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres y New York: Routledge.
- Auslander, P.** (2006). «The performativity of performance documentation». *PAJ: A journal of performance and art* (núm. 3 (28), págs. 1-10).
- Austin, J.** (1971). *Cómo hacer cosas con las palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Ayerbe Elola, N.** (2017). «Las materializaciones circulantes de la performance: una tipología». *AusArt Journal for Research in Art* (núm. 2 (5), págs. 79-96).
- Barret, E.; Bolt, B.** (2013). *Carnal knowledge. Towards a "New materialism" through the Arts*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris.
- Blocker, J.** (1999). *Where is Ana Mendieta? Performativity and Exile*. Durham y Londres, Duke University Press.
- Blocker, J.** (2004). *What the Body Cost. Desire, History and Performance*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press (pág. XII).
- Butler, J.** (2006 [2004]). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Cumplido Muñoz, J. R.** (2015). *El vídeo como espejo de la performance: un análisis a través de los medios audiovisuales* [Tesis de doctorado]. Universitat Politècnica de València. Repositorio institucional: <https://m.riunet.upv.es/handle/10251/62686>
- Diamond** (1996). *Performance and cultural politics*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Dolphijn, R.; Van der Tuin, I.** (2012). *New Materialism: interviews & cartographies*. Michigan: MPublishing, University of Michigan Library.
- Fischer-Lichte, E.** (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Fitzpatrick, E.; Longley, A.** (primavera, 2020). «Performative writing as a method of inquiry with the material world: the Art of the imperative». *LEARNING Landscapes* (vol. 13, págs. 115-128).
- Giannetti, C.** (1995). *Medía culture*. Barcelona: Ediciones L'Angelot.
- Goffman** (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Goldberg, R. L.** (2001). *Performance Art*. Barcelona, España: Destino.
- Jones, A.** (invierno, 1997). «Presence in absentia: performance art and the rhetoric of presence». *Art Journal* (núm. 4 (56), págs. 11-18).
- Jones, A.** (2011). «Performance Art: Live or Dead». *Art Journal* (núm. 70 (3), págs. 33-38).
- Jones, A.; Heathfield, A.** (eds.) (2012). *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol: Intellect and Live Art Development Agency.
- Krauss, R.** (1976). «Video: The Aesthetics of Narcissism». *October* (vol.1, págs. 50-64).
- Lippard, L.** (2004 [1973]). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Madrid: Editorial Akal.
- Longley, A.** (2016). «"Skeleton Boat on an Ocean of Organs" and other stories: understanding and evoking posthuman relations through site-based dance, somatic practices, performance writing and artist-books». *Text and Performance Quarterly* (núm. 36 (4) págs. 229-249).
- Madison, S.; Hamera, J.** (2006). *The Sage Handbook of Performance Studies*. London: Sage Publications.
- Marchán Fiz, S.** (1986 [1972]). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Editorial Akal.
- McKenzie, J.** (2001). *Perform or Else. From Discipline to Performance*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Melgares, M. Á.** (2018). «Retóricas del tiempo, performance y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero». *SOBRE* (núm. 4, págs. 7-17).

- Ono, Y.** (1970). *Pomelo*. Buenos Aires: Ediciones la Flor.
- Phelan, P.** (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Pollock, D.** (1998). «Performing writing». En: Phelan, Peggy y Lane, Jill (eds.). *The ends of performance* (págs. 73-103). Nueva York: New York University Press.
- Schechner, R.** (2000). «Que son los Estudios de Performance y por qué hay que conocerlos». *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (págs. 11-20). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Schechner, R.** (2002). *Performance Studies, An Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Schechner, R.** (2013). *Performance Studies: An Introduction*. Nueva York: Routledge.
- Schneider, R.** (2001). «Archives. Performance Remains». *Performance Research* (núm. 6(2)). Taylor and Francis.
- Schneider, R.** (2005). «Solo solo solo». En: Gavin Butt (ed.). *After Criticism: New responses to art and performance* (págs. 23-47). Oxford: Blackwell publisginh.
- Silva, M.** (junio, 2021). «Archivo y performance: reflexiones a partir de “Dos Amerindios no descubiertos” en Buenos Aires, de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña». *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, (núm. 7 (4), Córdoba, págs. 1-31).
- Taylor, D.** (2001). «Performance, teoría y práctica». En: Taylor, Diana y Fuentes Marcela (eds.). *Estudios avanzados de performance* (págs. 7-29). México: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D.** (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham y Londres, Duke University Press.
- Taylor, D.** (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Thrift, N.** (2008). *Non-representational theory. Space, politics, affect*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Turner, V.** (1980). «Social Dramas and stories about them». En: Auslander Philip (ed.) (2003) *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (vol. III). Londres y Nueva York: Routledge.
- Vidiella, J.** (diciembre, 2014). «Archivos encarnados como zonas de contacto». *Efímera Revista* (núm. 6 (5), págs. 16-23).
- Yúdice, G.** (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.