

Introducció als llenguatges de la *performance*

Autora: Judit Vidiella Pagès

L'encàrrec i la creació d'aquest material docent han estat coordinats per la professora: Laia Blasco Soplón

PID_00286853

Primera edició: febrer 2022

1. Introducció

- 1.1. Presentació
- 1.2. Aproximacions conceptuals al llenguatge del *performance art*
- 1.3. *Performance* enfront d'actuació. Accionar i no representar?
- 1.4. Tòpics i clixés de la *performance*

2. Circuits de difusió de la *performance*: festivals, congressos, fàbriques de creació, revistes, arxius i exposicions

- 2.1. Abans d'entrar-hi detalladament
- 2.2. Mostres i festivals
- 2.3. Congressos
- 2.4. Fàbriques i residències de creació
- 2.5. Revistes
- 2.6. Arxius
- 2.7. Exposicions

3. *Performance* i documentació: desaparició, repetició, diferència, etc.

- 3.1. L'ontologia de la *performance*: presència i desaparició
- 3.2. La desmaterialització de l'art
- 3.3. Sobre l'arxiu, el registre de la *performance* i l'escriptura performativa
- 3.4. Taxonomies del registre de la *performance*

4. La incorporació del vídeo en l'art d'acció

- 4.1. Entre el registre i el videoart
- 4.2. *Performances* que fan servir el vídeo com a part integrant de l'acció
- 4.3. La *videoperformance* com a peça de creació
- 4.4. La prolongació de l'espai temps mitjançant els circuits tancats
- 4.5. Les *metaformances*
- 4.6. *Performances* com a videoinstal·lacions
- 4.7. *Performance* i videoprojeccions
- 4.8. *Performances* multimèdia

Bibliografia

1. Introducció

1.1. Presentació

Aquesta lectura es presenta com una continuïtat respecte al material que es va treballar a l'assignatura d'Escultura amb el material docent titulat «Pràctiques encarnades i espai». En aquest material es van abordar algunes de les qüestions clau del *performance art*, en diàleg amb la incorporació del cos i la dimensió encarnada en les pràctiques escultòriques i d'instal·lació. Es va situar breument el context social, cultural i filosòfic d'emergència d'aquesta mena de pràctiques, l'anomenat *gir teatral* en les ciències socials i la desmaterialització de l'art, que va fagocitar l'auge de l'art d'acció i les pràctiques artístiques centrades en el cos. Es va abordar breument l'emergència dels estudis de *performance* i els seus principis teòrics i aportacions, i també es va fer un breu recorregut per corrents artístics clau, com ara Fluxus, el *happening*, l'art corporal, l'activisme i l'art comunitari. Es van aportar recomanacions per continuar indagant i una sèrie de dilemes inherents a l'art efímer, com ara els següents:

- la tensió entre documentació i esdeveniment
- la norma «transgressora» de l'art d'acció
- la tensió entre participació i col·laboració en les pràctiques performatives
- l'aura dels objectes i el *performer*
- el registre de la *performance*: desaparició-presència enfront d'arxiu-documentació?

Per no reiterar-nos, recomanem revisar aquest material per refrescar-lo, perquè serà de gran ajuda. Atesa la dimensió pràctica d'aquesta assignatura, aquest dossier es planteja des d'aquesta premissa, és a dir, que algunes qüestions que es van situar teòricament en el material anterior es reprendran aquí, com per exemple la qüestió de l'arxiu i la documentació, però des d'una reflexió que porti elements crítics i referents per a la mateixa pràctica performativa que siguin útils a l'hora de decidir com es vol documentar l'acció, quin paper hi tenen els objectes, el cos, etc.

El text que tenim entre mans es divideix en quatre grans apartats:

fer separació entre la numeració

1. Una introducció breu al llenguatge del *performance art* que complementa el dossier d'E.
2. Una panoràmica als circuits de difusió principals de la *performance*: festivals, congressos, fàbriques de creació, revistes, arxius i exposicions, que no només ens ajudaran per conèixer nous *performers*, debats i línies de recerca, sinó també a l'hora de fer difusió d'accions i projectes.
3. Una taxonomia sobre formes d'arxiu i documentació que ens ajudarà a l'hora de pensar com cal enfocar el propi registre de les *performances* que es fan.
4. Una breu anàlisi de la incorporació del vídeo com a llenguatge específic de l'art d'acció i no només de documentació: *videoperformances*, circuits tancats, videoinstal·lacions, *performances* multimèdia, etc.

Al llarg d'aquest material s'aporten exemples de *performers* i projectes que dialoguen amb els diversos enfocaments. En alguns d'aquests exemples es convida a revisar el recurs Art Toolkit, que amplia la informació del referent amb vídeos i explicacions més extenses.

1. Introducció

1.2. Aproximacions conceptuals al llenguatge del *performance art*

En el llenguatge del *performance art* hi englobaríem aquelles pràctiques artístiques encarnades en l'art contemporani que situen com a eix d'anàlisi i creació dimensions com el cos, l'espai, la presència i l'absència, l'efímer, la participació dels espectadors, etc. Serà a partir dels anys setanta, amb els debats filosòfics sobre la desmaterialització de l'art i el gir teatral en les ciències socials, així com l'emergència dels estudis de *performance* en diàleg amb un context polític de lluites identitàries entorn del sexe, el gènere, la raça, etc., que començaran a aparèixer una sèrie de pràctiques diverses englobades sota el terme general de *performance* (*art corporal*, *art d'acció*, *live art*, *Fluxus*, *happening*, etc.), basades en el moviment, l'acció, el gestual i l'equiparació de l'art amb la vida. Aquestes pràctiques entraran en un primer moment en tensió amb els discursos hegemònics de l'art, en què l'obra artística és l'eix central, perquè desapareix l'aspecte auràtic de l'objecte i es potencia la relació vivencial en l'aquí i l'ara, en un diàleg entre *performer*, públic, espai, acció i objectes activats en la *performance*.

Les pràctiques artístiques dels anys seixanta i setanta, com l'art corporal, els *happenings*, les accions, etc., despenjaran l'art contemporani de les parets dels museus per trencar amb la quarta paret i dotar així l'escena de l'art contemporani de característiques teatrals. El *performance* serà no només una pràctica artística, sinó un punt de partida conceptual, una articulació que permetrà disseccionar la crítica tradicional de l'art basada en la mirada desinteressada, atemporal i desencarnada. Aquestes pràctiques qüestionaran la manera de construir significats en l'art contemporani i també la manera de mirar i repensar les nostres vides quotidianes. La transició cap a pràctiques que integrin l'ambient, l'espai, el temps, el context, els subjectes, la materialitat de l'objecte-cos, la relació i la comunicació entre artistes, obra i espectadors, etc., ha anat configurant el gir cap a una pràctica artística i intel·lectual que esborrarà cada vegada més les fronteres entre «art» i «vida», i valorarà el particular, el narratiu, l'anecdòtic, el subjectiu, etc., com va passar amb els gestos trivials dels *happenings*. La incorporació discursiva, representativa i simbòlica de contextos i terrenys inestables, des del «marginal», el «ritual», el «perifèric», i també el «detall», el «micro», l'«efímer», l'«ordinari», el «joc», el «carnestoltes», etc., seran elements fonamentals per a la conceptualització i comprensió de les pràctiques artístiques, polítiques, socials i culturals contemporànies, i especialment de la *performance*.

Aquest canvi de paradigma, que emfatitza la representació sense producció, obre una sèrie de dilemes i interrogants, com per exemple, el registre i la documentació de l'art d'acció; sobre com no hem de caure en una nova fetitxització auràtica dels objectes i els documents de les accions ja realitzades; la sobrevaloració subversiva i política de la *performance* activista; el marge d'acció que els espectadors tenen en la participació de l'acció, etc. Tot i que gradualment s'està adoptant el terme *art performance* per englobar aquest conjunt de pràctiques artístiques efímeres, hi conviuen altres termes com el *live art* ('arts vives'), emprat en el context anglosaxó, o l'art d'acció i les arts efímeres, més comú a Espanya.

En una picada d'ullet a la teoria *queer*, podríem dir que *performance* és un concepte transgènere, ja que es resisteix a una pràctica de reassignació de gènere en el nostre idioma, circulant tant en masculí com en femení, tot i que sembla que cada vegada més s'està acceptant majoritàriament en femení. Les suspicàcies que desperta el terme —pel fet de ser una paraula anglosaxona— han dificultat l'acomodació al nostre vocabulari, ja que se'n fa difícil la incorporació com un vocable «familiar», però gradualment una sèrie de teòrics i artistes de parla espanyola estan començant a fer servir el terme d'una manera més extensa per referir-se a una altra mena d'esdeveniments socials, com les pràctiques corporitzades i els drames socials, especialment en països d'Amèrica Llatina amb una llarga trajectòria de pràctiques rituals, accions de carrer i teatre popular. Aquesta trobada entre idiomes desafia no només els hispanoparlants, que han d'enfrontar-se a una paraula que els és estrangera, sinó als angloparlants, que ja creien haver trobat totes les extensions i definicions del terme, per això es van veure obligats a repensar qüestions com, per exemple, el gènere del terme.

El terme anglosaxó, *performance*, no és un vocable d'ús exclusiu en el camp de les arts visuals; ho és també en el camp de les ciències socials, com en l'antropologia o la sociologia, a més de fer-se servir comunament per descriure situacions quotidianes. Es parla de la *performance* d'un empleat ('el seu rendiment i eficàcia'); de la *performance* d'una cotització bancària ('optimització'); de la *performance* d'un ordinador o televisor ('operativitat'); de la *performance* d'un esportista, etc. (vegeu McKenzie, 2001), i també de les *performances* culturals (Schechner, 2002) o el que Turner (2003) en va dir els «ritus i drames socials». Aquests usos es refereixen a l'habilitat de «performar» ('executar') una sèrie de comportaments històricament construïts que són apresos i reproduïts socialment, com les protestes, carnestoltes, ritus de pas, històries orals, rituals de la vida quotidiana, etc. Els estudis de *performance* tenien i tenen el compromís d'estudiar la construcció social de les relacions que s'erigeixen al voltant dels sistemes de creença ideològics que ens constitueixen i que organitzen la nostra experiència mitjançant representacions i regulacions culturals. Per *performance*, doncs, s'entén el conjunt ampli de pràctiques que s'han anat definint dins del camp dels estudis de *performance*, moltes vegades enteses com a processos de transgressió reflexius de les estructures socials al voltant del gènere, l'ètnia, la classe social, etc.

Així, les *performances* també funcionen com a actes vitals de transferència i transmissió de sabers socials, de memòria cultural i de sentit d'identitat mitjançant una sèrie d'accions reiterades vinculades a rituals i pràctiques socials (Schechner, 2013). Inclou pràctiques i esdeveniments, com la dansa, els rituals, les protestes polítiques, els festivals, etc., que impliquen certs comportaments teatrals o de consciència d'un espai diferent del de la quotidianitat. Dins de la varietat d'accions socials i culturals,

el que anomenem *performance art* englobaria les pràctiques artístiques que exploren la relació del cos humà amb l'entorn (dimensió espai i temps) i que volen provocar una reflexió a l'espectador centrada entorn de qüestions com ara la identitat, el cos humà (físic, psicològic i material), etc.

Si bé els seus començaments s'emparenten amb alguns dels preceptes de l'art conceptual i la desmaterialització de l'art, que posen en qüestió l'objecte com a suport físic de l'obra, en moltes de les *performances*, els objectes i elements materials han estat clau per la seva filiació amb la línia ritual i poètica inherent en la *performance*. Des d'un altre pla, la *performance* també s'erigeix com una eina metodològica, cosa que permet analitzar la majoria de successos «com si» fossin *performances*, entenen que certes conductes diàries són repetides, «assajades» i reproduïdes en l'esfera pública. En paraules de Schechner,

“ «No tot és una *performance* però tot i qualsevol cosa pot ser estudiada “com si” fos una *performance*.»

Schechner (2000, pàg. 14)

Aquesta distinció entre el que és una *performance* i el que es pot comprendre com a *performance* problematitza les distincions entre el «real» i el «construït», l'«art» i la «vida».

Al llarg dels últims quaranta anys, la metàfora de la teatralitat s'ha anat desplaçant del territori de les arts per impregnar la comprensió de gairebé totes les àrees de les ciències humanes: sociologia, antropologia, etnografia, psicologia, lingüística, filosofia, etc. D'aquesta manera, el *performance* s'ha anat convertint en una eina que explora les *performances* (accions i pràctiques) quotidianes de formació de subjectivitats, com ha fet Judith Butler (2006) en la seva anàlisi de la construcció performativa del gènere. Moltes *performances* artístiques contemporànies exploren, des d'una pràctica encarnada, aquests mecanismes de repetició social sobre la identitat de gènere, com veurem amb les accions activistes de la *performer* Yolanda Domínguez (vegeu Art Toolkit).

La *performance* —que es caracteritza pel seu caràcter processual— reclama la inestabilitat, l'efímer, la presència i l'esdevenir, per tant, intenta escapar de l'estable, fix, essencial i universal. Aquesta particularitat l'ha dotat d'un reconeixement de resistència respecte als règims i economies capitalistes del registre i les semiòtiques fetitxistes de circulació i consum (d'imatges, d'objectes, etc.), així com de fixació del significat, tot i que és *naïve* pensar que la *performance* no participa en contextos de circulació de capital, especialment en l'art *performance*, vinculat a circuits expositius i comercials de l'art. Aquest debat s'abordarà amb més extensió en el tercer apartat.

Amb la incorporació relativament recent de termes com *performar*, *performance* i *performativitat*, la representació com a substitució de la realitat ha estat repensada. Les múltiples definicions i comprensions de la paraula *performance* han resultat en una complexa i a vegades contradictòria xarxa de pràctiques i definicions. Per alguns és un procés, per d'altres el resultat d'aquest procés; uns altres la valoren per la seva desaparició i caràcter efímer, mentre que per uns altres és el que es manté en la memòria corporitzada. Aquestes diferents aplicacions del terme fan de la *performance* una pràctica amb una història plena d'«intraduccions» i transferències estranyes. La teòrica Diana Taylor ho explica en aquesta citació extensa:

“ «Queda clar, doncs, que les paraules *performance*, *performatiu* i *performativitat* també tenen llargues històries i no són termes intercanviables. A pesar que tal vegada ja sigui massa tard per recuperar l'ús del terme *performatiu* dins del terreny no discursiu de *performance* (és a dir, per referir-se a accions més que a l'efecte de discurs), vull proposar que recorrem a una paraula de l'ús contemporani de *performance* en espanyol, *performatiu*, per denotar la forma adjectivada de l'aspecte no discursiu de *performance*. D'aquesta manera, per referir-nos a les característiques espectaculars o teatrals d'un determinat succés diríem que es va tractar d'una cosa performativa i no performatiu. Quina seria la importància d'això? Em sembla vital assenyalar que els camps performatius i visuals són formes separades, tot i que moltes vegades associades, de l'expressió discursiva a què tant ha privilegiat el logocentrisme occidental. No disposar d'una paraula per referir-se a aquest espai performatiu és producte del mateix logocentrisme que el nega com a categoria.

D'aquesta manera, un dels problemes en l'ús de la paraula *performance*, i els seus falsos anàlegs (*performatiu* i *performativitat*) prové de l'ampli rang de comportaments que abraça: des de la dansa fins al comportament cultural convencional. Alguns pregunten: llavors, tot és *performance*? No, però tot es pot analitzar com *performance* o, aparentment, tot es pot vendre fent servir la paraula *performance*. Els múltiples significats de *performance* tal vegada compliquin una definició clara, però, alhora, aquesta multiplicitat posa en evidència no sols les profundes

interconnexions que es donen entre tots aquests sistemes, sinó també les seves friccions productives. Així com les diferents aplicacions del terme en diversos àmbits (artístic, acadèmic, polític, científic, comercial) rarament s'interpel·len de manera directa, *performance* ha tingut també una història d'intraduïbilitat. És irònic el fet que el terme hagi estat sotmès als compartiments disciplinaris i geogràfics que apunta a desafiar, i se li hagi negat la universalitat i transparència que alguns assenyalen com el potencial de *performance* com a metodologia d'anàlisi. Aquests diversos punts d'intraduïbilitat són, de manera clara, el que fa del terme i les seves pràctiques un camp teòricament inclusiu i culturalment revelador.

Malgrat les acusacions que *performance* és una paraula saxona, i tal vegada innecessària, i que no hi ha manera de fer-la sonar natural ni en espanyol ni en portuguès, acadèmics i artistes han començat a apreciar les qualitats estratègiques del terme. Tot i que la paraula pot semblar estrangera i intraduïble, les estratègies performatives estan profundament arrelades a Amèrica des dels seus orígens; per exemple, els asteques, maies i inques, entre molts altres grups indígenes, tenien pràctiques com el cant i el ball per transmetre les seves històries. Així i tot, alguns es queixen que la paraula *performance* hauria de traduir-se per alguna altra en espanyol o portuguès. Els suggeriments que s'ofereixen tendeixen a ser paraules derivades de l'art teatral o de les arts plàstiques, com ara *teatralitat*, *espectacle*, *acció* o *representació*. Aquestes paraules capten aspectes fonamentals del que volem dir amb *performance*, però, com veurem, en cada instància alguna dimensió clau queda fora. *Teatralitat* i *espectacle* capten el sentit de *performance* com una cosa construïda i abraçadora. *Teatralitat* mostra la distinció entre el que és *performance* i el que pot ser vist com *performance*. *Teatralitat* no es refereix de manera exclusiva al teatre, ni funciona com a adjectiu de *teatre*, però sí que apunta a la lent metodològica que assenyalava o emmarca a fi d'estudi com a teatre: per exemple, es diu que el candidat presidencial és molt "teatral". Tal com passa en el teatre, la teatralitat ens mostra que les coses passen com en un escenari, amb participants suposadament en directe; la vida sembla estar estructurada al voltant d'un guió esquemàtic, amb una fi preestablerta (tot i que adaptable, segons les circumstàncies). De manera oposada a les narratives, els escenaris [*scenario*] ens obliguen a considerar l'existència corporal de tots els participants. La teatralitat no depèn exclusivament del llenguatge articulat (narrativa) per transmetre una acció o un patró establert de comportaments; els gestos, l'entorn físic i els cossos mateixos dels participants entren en el marc teatral. L'acció o trama està estructurada de manera previsible i respon a una fórmula coneguda que es pot repetir. La teatralitat (prendre una situació com teatre) presumeix del seu artifici, del seu "ser construïda"; pugna per l'eficàcia, no per l'autenticitat. La pregunta que se li fa a la teatralitat no és si la situació a què alludeix és veritable o falsa, sinó si funciona o no funciona. A diferència de *performance*, *teatralitat* connota una dimensió conscient, controlada i, per això mateix, sempre política. Difereix d'*espectacle* en tant que la teatralitat subratlla la mecànica de l'espectacle i celebra els fils que es manipulen darrere de l'escenari. Per contra, *espectacle*, com va assenyalar Guy Debord, "no és un conjunt d'imatges, sinó una relació social entre persones, mediatitzada a través d'imatges", que a vegades pretén passar com no mediatitzada, és a dir, simula ser natural o orgànica. D'aquesta manera, com ja vaig afirmar en un altre treball, l'espectacle "sotmet els individus a una economia de la mirada i del mirar" que pot aparèixer més normalitzadora, és a dir, menys teatral. La gent pot no ser conscient del paper que li toca a l'espectacle. No obstant això, tots dos termes, *teatralitat* i *espectacle*, són substantius sense verb. Com la paraula *performance*, apunten a la dimensió social (la societat de l'espectacle), però a diferència d'aquesta no inclouen la dimensió individual. *Performance* (substantiu), *to perform* (verb) inclouen no sols les dimensions socials i individuals, sinó també les interaccions permanents entre tots dos. El *performance* individual pot transformar els espais sociopolítics. Molt es perd al meu entendre, quan resignem el potencial per a la intervenció directa i activa en adoptar termes com *teatralitat* o *espectacle* en comptes de *performance*.

Paraules com *acció* i *representació* donen lloc a l'acció individual i a la intervenció. *Acció* pot ser definida com a acte; serveix tant per referir un *happening* avantguardista, o un art-acció, o una "intervenció" política. *Acció* concita les dimensions estètiques i polítiques del verb *actuar*, en el sentit d'*intervenir*. Però *acció* és un terme que no recull els mandats econòmics i socials que pressionen els individus perquè es desenvolupin dins de certes escales normatives; per exemple, la

manera com despleguem el nostre gènere i pertinença ètnica. *Acció* apareix com més directa i intencional, i d'aquesta manera amb menys implicacions socials i polítiques que *perform*, que evoca tant la prohibició com el potencial per a la transgressió. Per exemple, podem desplegar múltiples papers socials alhora (com ara gènere, raça, classe, etc.) mentre participem en una "acció" antimilitar definida. En un cas ens rebellem contra l'autoritat imposada (acció antimilitar); en l'altre, ens pleguem a la norma (rol social). *Representació*, fins i tot amb el seu verb *representar*, evoca nocions de mimesi de trencament entre el "real" i la seva "representació", nocions que s'han complicat de manera molt productiva amb els termes *performance* i *perform*. A pesar que aquests termes s'han proposat com a alternatives al forà *performance*, tots deriven també de llenguatges, històries culturals i ideologies europees. *Performance*, com assenyalen els autors inclosos en aquest volum, implica simultàniament un procés, pràctica, acte, episteme, esdeveniment, manera de transmissió, acompliment, realització i mitjà d'intervenció en el món. En les paraules del teòric mexicà Antonio Prieto Stambaugh, *performance* és una "esponja mutant" que absorbeix idees i metodologies de diverses disciplines per aproximar-se a noves maneres de conceptualitzar el món. El fet que no es pugui definir o contenir de manera definitiva és un avantatge per als artistes i teòrics que no poden realitzar els seus quefers professionals exclusivament dins d'estructures i disciplines previstes. Per a tots, doncs, aquests assajos obren les portes a una altra manera de desenvolupar pràctiques i teories en aquest món on l'estètic, l'econòmic, el polític i el social són categories indissociables.»

Taylor (2011, pàg. 24-28)

Malgrat que sovint s'empren indistintament els termes *performance* i *performativitat*, el terme *performative* ('performatiu') està lligat a la teoria dels actes de parla del lingüista John L. Austin (1988), per al qual hi ha una sèrie d'enunciats que tenen la capacitat de realitzar i produir el que pronuncien. En aquesta categoria, hi ha els juraments, les sentències, les promeses i les declaracions formulades en primera persona, com «et condemno a mort», «us declaro marit i muller», etc. Cada acte de parla repeteix una cadena de citacions convencionals que ens precedeixen, alhora que s'obren altres oportunitats per a l'«error» o pronunciaments inesperats i imprevisibles en cada context únic i determinat. La influència del pensament d'Austin sobre la performativitat del llenguatge ha estat clau per analitzar el poder de les paraules, no només per descriure la realitat, sinó també per produir-la, construir-la i afectar-la. El performatiu comporta un doble significat: 'dramàtic', però també 'no referencial', és a dir, que pot contribuir a la desconstrucció de la repetició de significats històrics. Moltes *performances* feministes i *queer* han explorat aquestes aportacions d'Austin i Butler com una manera de visibilitzar com funciona el performatiu en la nostra societat a l'hora de categoritzar les persones segons el sexe i gènere com a constructe normatiu.

Jon McKenzie (2001) fa una genealogia extensa sobre el concepte de *performativitat* en què alerta del que anomena la «norma liminar» del *performance*, això és, quan molts artistes i teòrics confien *per se* en les bondats de l'eficàcia política i transformadora de la pràctica artística de la *performance*. Segons l'autor, la performativitat s'ha convertit en un paradigma que defineix la societat contemporània i que substitueix el paradigma foucaultia de la disciplina. *Performances* burocràtiques i organitzatives de gestió, *performances* tecnològiques i *performances* culturals s'uneixen en els nostres contextos culturals i de formació buscant una eficàcia en termes d'economia de gestió, de tècnica i operativitat, de manteniment de l'*statu quo*, alhora que de justícia social, execució artística, transformació de l'audiència, etc. I és que les polítiques de gestió cultural no estan exemptes d'aquesta aproximació a la *performance* entesa com a acompliment, eficàcia, rendiment, compliment, bona conducta, treball, màxima operativitat, actuació impecable, execució, productivitat, eficiència, optimització, èxit, impacte i rendiment econòmic de l'art. Totes formen part de la gramàtica que centres culturals, gestors, convocatòries artístiques, projectes de mediació, creadors, educadors i diversos agents incorporen. Per uns, l'eficaç serà reduir costos; per d'altres, captar nous públics; uns altres diran que aconseguir un equilibri entre remuneració del treball i proliferació de pràctiques; uns altres voldran transformar les audiències. De la mateixa manera, res garanteix que una acció que s'ha pensat com a transgressora sigui eficaç, ja que d'això en depenen el context, la recepció del públic i la negociació amb les lectures socials i culturals que el precedeixen.

1. Introducció

1.3. Performance enfront d'actuació. Accionar i no representar?

Com deia Taylor en la cita anterior, el *performance art* no pot reduir-se únicament als termes que habitualment se solen fer servir com a sinònims: representació, acció, ficció teatral, espectacle, simulacre. La teatralitat i l'espectacle assenyalen el caràcter construït de la *performance* i necessiten un escenari, una posada en escena estructurada segons un guió dramàtic, una sèrie de participants «en directe» que ens obliguen a considerar l'experiència encarnada d'una sèrie de participants, així com un context espacial i temporal particular. En general, les «funcions» teatrals estan configurades d'una manera predictable mitjançant la posada en escena d'una dramaturgia d'una suma d'«actes», cosa que permet la repetició teatral les vegades que es consideri. La seva fi és l'eficàcia de la representació, no l'autenticitat del que representa. Tradicionalment, el teatre ha estat més pròxim a l'entreteniment i al consum, i el *performance*, al ritual i la transformació social, tot i que aquestes fronteres s'han anat diluint cada vegada més en el teatre postdramàtic.

El *performance art* difereix del teatre en diversos aspectes: no té una dimensió tan controlada de l'acció, és menys predictable i està subjecte a la improvisació i al que pugui passar en la interacció amb altres subjectes. La teatralitat subratlla més la mecànica de l'espectacle i amaga el procés de construcció de la ficció, tot i que aquesta apreciació simplifica molt la immensitat del terreny teatral, ja que moltes obres de teatre exploren precisament tot el contrari, per exemple, mostrant els dispositius de construcció de la ficció en l'encarnació dels personatges, la destrucció de la «quarta paret» o la dimensió de «convivio» i experiència col·lectiva del teatre. L'espectacle respon a un conjunt de relacions socials i pràctiques mediades per l'exhibició i distribució d'imatges regides per una economia de mirades, així com una sèrie de relacions de poder en les maneres de mirar. Potser l'element distintiu és la qüestió de la representació, és a dir, en una *performance* no s'actua ni hi ha una escenografia o es caracteritza un personatge; tampoc no es representa de manera ficcionada. És a dir, si hi ha dolor és dolor veritable i no representat, cosa que implica que en l'acció el *performer* està patint físicament infligint-se dolor, mentre que en una representació teatral sol evitar-se i s'escenifica. Per dir-ho breument, una *performance* es caracteritza per fer una acció i no representar-la.

Cumplido Muñoz (2016, pàg. 238) argumenta que la pràctica de la *performance* coincideix amb les arts escèniques en punts com ara la presència d'un actor, o intèrpret, un espai de representació on es duu a terme l'acció, i la presència d'un públic que la presència; però es donen també algunes diferències, per exemple, en la implicació de l'espectador, a qui en la *performance* es requereix una actitud més activa i un «pacte d'immersió» similar al dels rituals culturals, en què l'acció no segueix una narrativa i desenvolupament lineal. A més, l'espai de representació es desborda més enllà i s'obren múltiples dimensions, simbòliques i poètiques que exigeixen més esforç no només de «lectura», sinó també vivencial i participatiu.

No obstant això, aquesta dualitat entre teatre i *performance* comença a diluir-se als anys seixanta, quan moltes pràctiques avantguardistes de dansa, teatre i art sonor proposen pràctiques híbrides que són analitzades i promogudes per dramaturgs oberts a aquests nous comportaments. És el cas del dramaturg i teòric Richard Schechner, fundador dels estudis de *performance* a la Universitat de Nova York. Així ho explica Schechner mateix:

“El 1966 vaig publicar a TDR (*Theatre Drama Review*) “Acostaments a la teoria i a la crítica”, en què establia una àrea d'estudi que anomenava “les activitats de la *performance* de l'home”: representacions, jocs, esports, teatre i ritual. El 1970 va aparèixer “Actuals” amb les meves idees dels seixanta sobre el ritual en cultures no occidentals i la seva relació amb la *performance* d'avantguarda. Tota aquesta activitat d'escriure i editar es relacionava amb el meu treball al teatre, en què no només mirava de fer teatre, sinó també, a vegades, de “crear rituals” juntament amb exercicis de taller. Vaig expandir el meu focus [...] van influir en les meves idees el treball de camp de teatre i antropologia que vaig fer a l'Índia i altres llocs, on vaig buscar totes les instàncies possibles de *performance* en contextos culturals específics. No era l'únic a reconèixer que la *performance* havia d'entendre's en termes interculturals i globals. D'aquest treball, i de reunir-me amb col·legues amb idees semblants, des de mitjans setanta, van començar a oferir-se cursos d'estudis de la *performance* al Departament Graduat de Drama a la Universitat de Nova York, on ensenyava des del 1967. La primavera del 1979 es va oferir el primer curs de “Teoria de la *performance*”, que va consistir en una sèrie de reunions amb professors convidats amb qui dialogàvem els meus alumnes i jo una vegada per setmana. Entre aquests visitants, al llarg d'un període de tres anys, hi va haver Victor i Edith Turner, Barbara Myerhoff [antropòleg], Augusto Boal, Jerzy Grotowski [dramaturgs], Erving Goffman [sociòleg], Yvonne Rainer [ballarina i coreògrafa], Jerome Rothenberg [poeta], Alfonso Ortiz [actor i director teatral], Spalding Gray [actor i escriptor], Allan Kaprow [artista de *happening*] i molts d'altres.

Els temes abraçaven des de la representació del jo i el joc fins al xamanisme, la *performance* experimental, la *performance* cultural i intercultural. Més o menys alhora, i cada vegada més al llarg dels anys, altres professors de teatre de la Universitat de Nova York creaven cursos sobre *performance* feminista i de gènere, *performance* de la vida quotidiana, *performance* d'avantguarda, estudis de dansa i entreteniments populars. Els meus col·legues, Michael Kirby, Brooks McNamara, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Marcia Siegel, Michael Taussig i Peggy Phelan, van portar a la Universitat de Nova York aquests temes fonamentals dels estudis de la *performance*. Clarament, el 1980 ja no estàvem ensenyant “drama” o “teatre” de la manera com s'ensenyava en altres llocs. [...] El 1980 canviem el nom del Departament de Drama a Departament d'Estudis de Performance i en modifiquem els objectius.»

Schechner (2000, pàg. 14-15)

En aquesta cita, Schechner reconstrueix els començaments dels estudis lligats a les pràctiques i comportaments performatius molt vinculats a la influència de l'antropologia. La col·laboració entre Schechner i l'antropòleg Victor Turner va ser clau. Tots dos van detectar punts de contacte i articulació entre l'antropologia i els estudis dramaturgics, i van compartir estudis sobre els rituals de cultures no occidentals amb els nous experiments escènics als EUA.

Schechner (2000; 1998) es va valer del model que Turner va proposar per a l'anàlisi dels rituals amb la finalitat d'establir una analogia entre les fases de la *performance* i els ritus de pas culturals, que presenten un esquema de tres moments: reunió, representació i dispersió. És a dir, si ho portem al terreny de la *performance* en l'espai públic, en tota acció hi ha un moment en què ha de començar l'acció i que implica una congregació i irrupció que pertorba el curs de la vida diària, cosa que crea un espai intermedi entre vida i art, esdevenir vital i representació performativa. Segueix un segon moment de representació i desenvolupament de l'acció que, una vegada finalitzada, implica un tercer moment de dispersió i retorn al cicle vital. A l'hora de planificar una *performance*, sigui en l'espai públic o no, és important pensar com s'inicia i finalitza una acció, ja que no passa com al teatre quan s'apaguen els llums i es tanquen les cortines.

Tant Turner com Schechner van fer servir metàfores teatrals per analitzar els ritus culturals i les convencions socials. Per «dramas socials», Victor Turner (2003) es referia als successos socials que tenen una estructura reguladora, és a dir, una sèrie de patrons socials que structuren els individus i que imposen ordre i govern. En tot drama social, a part d'estructures reguladores, també hi ha moments de conflicte. En paraules de Turner,

“ «A l'hora de mantenir una comparació explícita entre l'estructura temporal de certs tipus de procés social i els dramas del teatre, amb els seus actes i escenes, observo que les fases dels dramas socials s'acumulen fins a un clímax.»

Turner (2003, pàg. 40)

Per comprendre aquests dramas socials va establir quatre fases:

- 1. Fase de fallida** en les relacions socials, ja sigui en una ciutat, factoria, barri, etc. Aquesta fallida confronta les normes socials, ja sigui mitjançant una indisciplina, una burla o un disparador simbòlic de confrontació, com són les *performances* reivindicatives de denúncia i les protestes festives (*party and protest*) que es trobaran a l'Art
- 2. Fase de crisi**, que es refereix a una escalada i expansió de la fallida en posar al descobert un patró social que estava ocult, i torna visible l'estructura social que es referma en esquemes i normatives que estan sedimentades socialment i que regulen la nostra experiència social. Aquesta etapa implica un moment de suspens anomenat també «liminar», perquè és un moment llindar entre estructura i anti-estructura i que permet un canvi. En aquesta fase sorgeix un llaç de comunitat, l'anomenada *communitas*, que uneix la gent per damunt i més enllà de qualsevol llaç social formal o estructural. Schechner va incloure el *performance art* com una pràctica liminar en què el *performer* és entre dos mons, art i vida; presentació i representació; actuació i encarnació, etc. Aquesta fase sol coincidir amb els moments d'ofrena i comunió participativa en el ritual. Moltes *performances* comparteixen aquesta estructura en què conviden a menjar o a crear una comunitat espontània participativa durant l'acció.
- 3. Fase de desgreuge**, en què per limitar l'extensió de la crisi, els membres estructuralment representatius del sistema despleguen mecanismes d'ajust i reparació, és a dir, un moment de negociació amb les normes i de repressió per al reajustament social. Segons Turner, en aquesta fase hi ha una expansió de l'acció simbòlica perquè la comunitat o grup és molt conscient del que està en joc. En el moment de la pràctica performativa implica un procés de transformació, apoderament, canvi o catarsi.

4. Fase de reintegració, que consisteix en la reintegració del grup social «pertorbat» a la vida i a les normes socials, o en el reconeixement social i legitimació d'un cisma irreparable. Des del punt de vista d'un observador que pren distància, aquesta fase és l'oportunitat per analitzar el clímax, canvi o solució que s'ha generat o veure en quina mesura persisteixen les normes i relacions socials. Al final de tota *performance* hi ha un moment de reflexivitat sobre l'«eficàcia» que aquesta acció hagi pogut tenir en el context en què va ser desplegada.

Una altra aportació interessant és la del sociòleg Erving Goffman, que defineix la *performance* com

«l'activitat total d'un participant en una ocasió donada que serveix per influir d'alguna manera sobre els altres participants».

Goffman (2001, pàg. 27)

En aquesta accepció tornem a la idea de Schechner que gairebé tot acte vital pot ser llegit en termes de *performance* des d'una mirada distanciada que ens permet veure com els individus ens comportem en públic mitjançant la manera de vestir, el to de veu que fem servir, les expressions verbals, els gestos, postures, etc. Goffman aporta un model dramàtic més clàssic a l'hora d'analitzar la *performance* quotidiana en el sentit que hi ha algú que està «actuant» en un escenari social (espai públic visible per a l'audiència), però també hi ha un moment fora d'escena (en l'espai privat) en què l'individu pot escapar dels papers que representa. Contrària a aquesta idea, la filòsofa Judith Butler (2006) conceptualitzarà el gènere com *performance* a partir de les aportacions de Schechner i Turner sobre els rituals com a drames socials, en què no es pot establir una separació entre art i vida, ficció i realitat.

Les aportacions de Schechner, Turner, Goffman i Butler ens acosten de manera complexa a la relació dels individus en l'espai públic i a la comprensió de la construcció de la identitat en termes performatius. Per aquests autors, la *performance* conviurà de manera simultània en una tensió irresoluble entre el canvi i la diferència en la perpetuació de les normes culturals. Aquestes aproximacions ens donen una sèrie de claus per a la comprensió de moltes *performances* artístiques que parteixen d'una mirada crítica i de desconstrucció d'aquestes estructures i patrons socioculturals internalitzats mitjançant l'ús d'estratègies participatives i codis estètics del *performance art* i de les arts visuals contemporànies. No obstant això, intentar definir la *performance* sempre serà una tasca relliscosa, ja que es constitueix mitjançant els múltiples elements canviants en un encreuament entre teoria, mètode i succés. Per al teòric 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 (a Madison i Hamera, 2006, pàg. 12)

I per a 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, pàg. 1)

Per saber més sobre la comparació entre teatre postdramàtic i *performance art*, llegiu:

Fischer-Lichte, E (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

Goldberg, R. L. (2002). *Performance art* (2a. ed.). Barcelona: Destino.

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciutat de Mèxic: Toma.

Prieto Stambaugh, A. (2007, juliol-desembre). «Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción». *Investigación Teatral* (núm. 12, pàg. 21-33). Revista de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, A. C.

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (pàg. 11-20). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Villalobos Herrera, Á. (2016-2017, agost-juliol). «Teatro y performance: (Des)encuentros». *Investigación Teatral* (vol. 7, núm. 10-11, pàg. 51-68).

1. Introducció

1.4. Tòpics i clixés de la *performance*

Moltes de les pràctiques d'art contemporani s'han guanyat l'etiqueta de ser inintel·ligibles. La imatge que mostrem a continuació procedeix del programa televisiu d'Antena 3 *La ruleta de la suerte*, en què diàriament hi participen tres concursants que s'enfronten a un panell en blanc en què els jugadors han d'endevinar les lletres correctes que formen una paraula, o una frase, amb l'ajuda d'una ruleta que té 24 opcions. En un dels programes, la frase que calia endevinar estava relacionada amb la paraula *performance*, que era definida com una «actuació estranya en què aplaudeixes sense entendre». Com si es tractés d'un mem, la imatge es va fer viral a les xarxes socials de persones que formen part del món de l'art contemporani i de la *performance*.

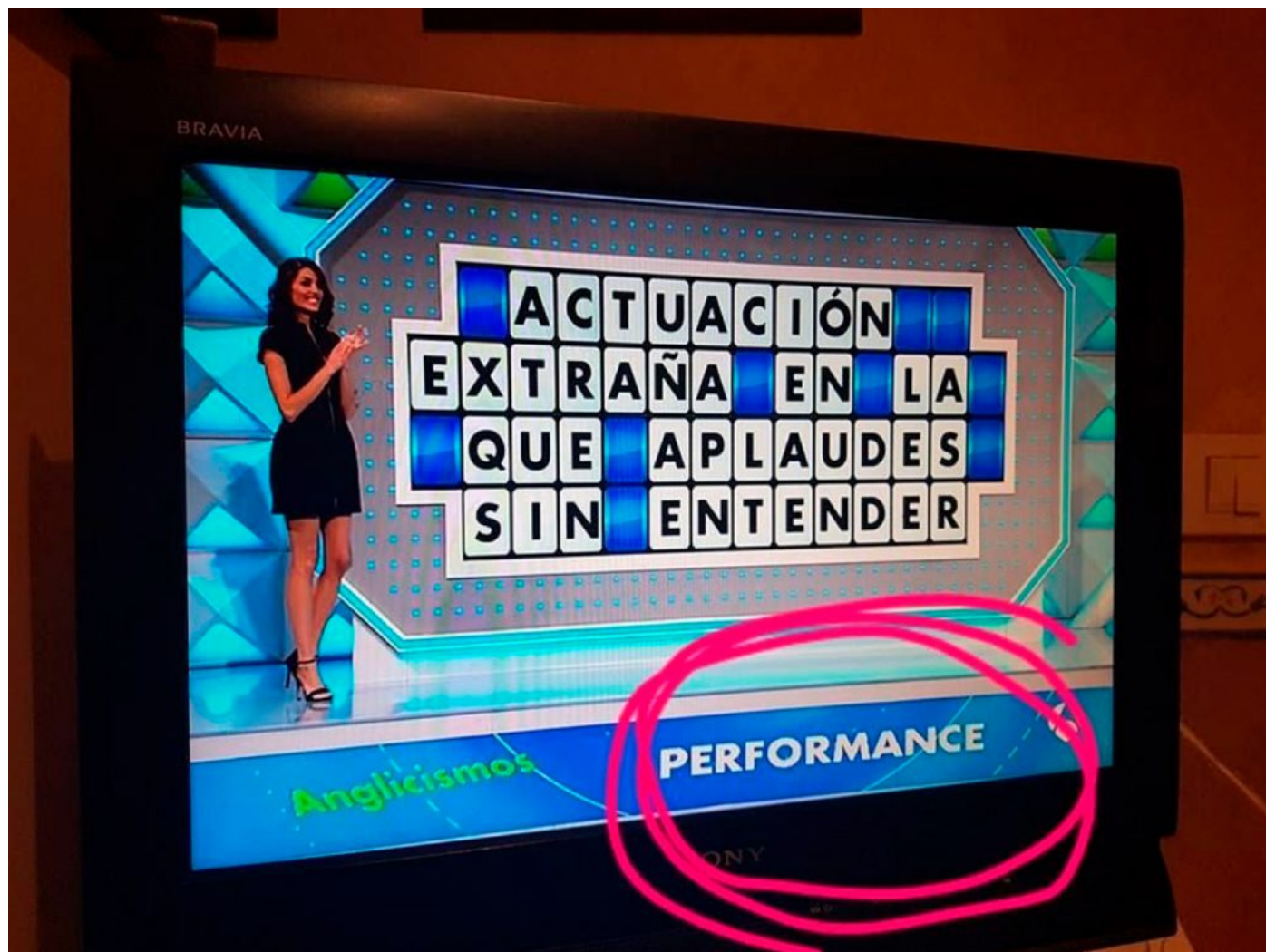


Figura 1. Captura de pantalla del programa televisiu *La ruleta de la suerte*, d'Antena 3

Font: imatge anònima extreta de les xarxes socials

Hi ha una sèrie de clixés populars que s'associen a la *performance* i que s'han quedat fixats en l'imaginari popular del que és i ha de ser una *performance*, com el fet d'anar descalç i vestit de negre, despullar-se, fer gesticulacions molt lentament sense parlar, fer servir materials com ara fils, empastifar-se de pintura o materials abjectes com ara sang o fang, recarregar les *performances* amb un excés d'elements estètics i accions per sobre del missatge, etc. Si bé als anys setanta vestir-se de negre va ser habitual a les *performances* com una manera de distanciar-se de la caracterització teatral i evitar així les distraccions de massa elements perquè l'audiència pogués centrar-se exclusivament en l'acció realitzada pel *performer*, avui dia no és una condició indispensable. Tampoc no és cert que els *performers* no parlin ni facin servir elements sonors o discurs, com es pot veure en els exemples que hi ha a Art Toolkit de *performances* en format conferència, com ara Ramón Gómez de la Serna («El orador», 1929), Carlos Pina («No hablaré», 2009), María Gimeno («Queridas viejas», 2014, 2021) i Los Torreznos («La cultura», 2014). Així mateix, hi ha alguns objectes quotidians i materials que han esdevingut clixés al llarg dels anys, com ara cadires, cordes, fotografies, llençols, flors, terra, aigua, sang, etc. Són materials que molts artistes han fet servir en les seves accions i poden convertir-se en clixés, però no per això cal deixar d'emprar-los. El que és important tenir en compte si es decideixen fer servir és ser conscient de la tradició de què formen part i la genealogia de significats que els precedeixen amb la finalitat d'entaular un diàleg amb aquesta tradició o transformar-los en una cosa diferent, ja sigui des de la poètica, la paròdia, l'inesperat, etc.

Com a exemple d'una *performance* que reflexiona en clau d'humor sobre les diferents tipologies, gèneres i clixés de la *performance*, «L'art de la performance: teoria i pràctica», d'Esther Ferrer (1993, 2012). Es tracta d'una *performance* en format conferència en què Ferrer parodia una xerrada teòrica que pretén definir i situar les diferents tipologies d'art de *performance* sense parlar. Mitjançant una sèrie d'objectes i gesticulacions corporals, Ferrer fa un repàs per la història de l'art de la *performance* en clau d'humor: *videoperformance*; *audioperformance*; *radioperformance*; *performance* minimalistes; *expressionista performance*; *pipí-caca performance*; *performance* de la destrucció; *monoperformance*; *autoperformance*; *coperformance*; *performances* autobiogràfiques; *performances* psicològiques, patològiques, psicòtiques, psicopàtiques, neuròtiques, esquizofrèniques, masoquistes, sàdiques, sadomasoquistes, megalòmanes, megalòmanes; *performances* nacionals: mallorquines, gallegues, vaticanes, etc.; *europformance*, *non europformance*; *criptoperformance*; *metaperformance*; *machoperformance*; *performance* falocràtiques; *sexy performance*, *performances* feministes. En el recurs Art Toolkit es pot trobar més informació sobre aquesta *performance*.



Figura 2. Imatges de la *performance* d'Esther Ferrer *L'art de la performance: teoria i pràctica*

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

Per finalitzar aquest apartat, acabem esmentat el *youtuber*, professor d'art i pintor Antonio García Villarán, que va cursar estudis de pintura i escultura a la Facultat de Belles Arts, de Sevilla, institució on també va ser docent. Villarán va iniciar el seu canal de YouTube el 2017 i actualment té més d'un milió de subscriptors i uns 367 vídeos penjats al seu [canal](#).

Aquest *youtuber* és conegut perquè és un oponent feroç d'alguns corrents de l'art contemporani, com la *performance*, el videoart i la instal·lació, classificant-les amb el terme de *hamparte* per referir-se a tot allò que no és art, però que la societat mira de vendre'ns com a tal i ha estat molt crític amb les fires i el mercat de l'art, especialment ARCO. Entre els seus vídeos crítics a la *performance* hi ha els dedicats a Marina Abramović, Yoko Ono, l'accionisme vienès, la perpopoesia o el *performer* que es va fer viral durant el confinament per la COVID-19, Jan Hakon Erichsen. Villarán ha rebut moltes crítiques per haver defensat en el seu canal una visió de l'art esteticista que banalitzava l'art conceptual i discursiu en crítiques popularitzades que simplifiquen la *performance* com una caricatura que alimenta alguns dels clixés de la *performance*.



Figura 3. Captura de pantalla del canal de YouTube d'Antonio García Villarán
Font: imatge extreta del canal de YouTube d'Antonio García Villarán.

Als enllaços següents s'hi poden veure alguns dels vídeos crítics amb 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 Abramović?](#)

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

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

2. Circuits de difusió de la *performance*: festivals, congressos, fàbriques de creació, revistes, arxius i exposicions

2.1. Abans d'entrar-hi detalladament

La *performance* és una pràctica eminentment efímera, de manera que els festivals i trobades d'art d'acció són els seus canals principals d'exhibició i difusió. No és fàcil tenir accés als registres de les *performances* fetes pels i les artistes per diverses raons. En primer lloc, perquè molts artistes són recelosos de penjar de manera oberta les seves accions, ja que la peça artística en si és l'esdeveniment, però moltes vegades també ho és el registre en vídeo, que es comercialitza després com a obra en galeries o museus. D'altra banda, encara museus i centres d'art inverteixen poc a adquirir peces de *performance* en comparació amb la compra d'obres d'art podríem dir més «objectual», i això fa que no sigui fàcil poder tenir accés als registres de *performances*, que a més impliquen una complexitat afegida per la constant digitalització de formats (de les primeres cintes de vídeo VHS o pel·lícules super-8 a l'arxiu MP4, etc.). I una altra raó menys freqüent, però que també es dona, especialment als inicis del *performance art*, té a veure amb el tema dels drets d'autor, de qui va filmar l'acció en cas de no haver-se fet sota el mandat del mateix artista. La poca accessibilitat a la tradició de referents fa que els congressos i les revistes especialitzades en *performance* puguin ser un canal important de formació, coneixement i difusió en estudis de *performance*, ja que aquests espais poden funcionar també com a repositoris i arxius digitals des dels quals conèixer la trajectòria d'artistes de *performance*.

En aquest apartat abordarem alguns d'aquests canals i circuits de difusió de la *performance*, no sols perquè estiguen al dia de les principals iniciatives locals i internacionals, sinó perquè us serveixin com a material de consulta i, sobretot, per a la vostra futura professionalització en cas que us interessi aquesta pràctica i decidiu presentar-vos als principals congressos o festivals de *performance*. Per fer-ho més fàcil d'ordenar, s'ha dividit la informació en breus fitxes per blocs: mostres i festivals, congressos, fàbriques de creació, revistes especialitzades i arxius i exposicions. Tot i que alguns dels festivals que s'enumeren ja no estan actius, s'han decidit mantenir per la seva rellevància en la genealogia històrica del *performance art*, però principalment perquè encara es pot consultar la informació en línia i, per tant, funcionen com a bones bases de dades en què es poden conèixer exemples de *performers* contemporanis.

En alguns casos, s'ha optat per barrejar categories, per exemple, quan un congrés publica una línia editorial o quan una fàbrica de creació té també un arxiu en línia del que ha anat produint als tallers i visites dels residents. En aquest cas, per no duplicar les entrades s'ha optat per especificar-lo en el mateix apartat.

2. Circuits de difusió de la *performance*: festivals, congressos, fàbriques de creació, revistes, arxius i exposicions

2.2. Mostres i festivals

Nom: Escena Poblenou

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

Descripció: festival de creació contemporània, celebrat anualment des de 2001. Enfocat a les arts escèniques i performatives multidisciplinàries. Pretén potenciar, visibilitzar, promoure i donar suport a les creacions emergents que exploren noves formes de relació amb els públics. Es va iniciar com una iniciativa privada per crear una plataforma d'ajuda a la creació i exhibició de projectes escènics sota la direcció d'Ada Vilaró i Sergio Estebanell, i actualment està sota la direcció artística de Vilaró. Malgrat que posa l'èmfasi en la potenciació del teixit artístic vinculat al barri de Poblenou de Barcelona, té una projecció internacional.

El festival va ser premiat el 2014, quan va rebre el reconeixement dels Premis FAD Sebastià Gasch i, el 2015, la ciutat de Barcelona li va atorgar la Medalla d'Honor de la ciutat.



Nom: Perpetracions

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

Descripció: es tracta d'una mostra d'art d'acció i *performance* organitzada pel Centre Cívic Sant Martí, de Barcelona. Es presenta com un festival que promou la reflexió crítica i la interacció entre creació artística, vida social i comunitària. El seu eix principal és l'art d'acció i la *performance* en l'espai públic. Entre les modalitats de projectes que es poden presentar hi ha les arts de carrer, la *performance*, el teatre, la dansa i el circ.



Nom: Live Action

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

Descripció: mostra anual d'art d'acció realitzada des del 2007 a la ciutat de Göteborg. La seva perspectiva està enfocada a barrejar artistes llegendaris de la *performance* amb les noves generacions d'artistes emergents des d'un enfocament no sols intergeneracional, sinó també intercultural. A la web hi ha informació de totes les edicions, del programa i el llistat dels artistes participants amb una breu biografia i enllaç als seus webs personals. A la 15a edició realitzada el 2020 van haver de canviar el format a causa del COVID-19 i es va demanar als artistes que fessin breus *videoperformances* de 60 segons que es van penjar a la web. Aquesta ha estat l'única edició en què es poden visionar les accions al seu web.

LIVE ACTION

Nom: *Online Performance Art*

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

Descripció: és la primera i única web *streaming* (en directe) de *performance*. Amb el COVID-19 molts festivals es van haver d'adaptar i fer les seves mostres mitjançant *videoperformances*, però aquest festival va ser pensat ja des de la seva primera edició el 2016 per dur-se a terme d'una manera digital en línia i en directe, perquè tingués un abast global i que qualsevol persona pogués assistir a una mostra en directe. Va ser creat per la *performer* Sandra Božić per promoure la idea d'explorar amb un nou format de *performance* pensat per ser realitzat en línia en directe. La plataforma proporciona un espai a internet perquè els artistes puguin connectar-se i mostrar els seus *performances* a una audiència global. La programació es duu a terme quatre vegades a l'any coincidint amb les diferents estacions.



Nom: ACT Festival

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

Descripció: ACT ofereix una plataforma per als estudiants d'art de diverses universitats de Suïssa per realitzar projectes de *performance* des del 2003. Entre les institucions que hi participen: EDHEA Valais, F+F Zurich, HEAD Geneva, HGK FHNW Basel, HKB Bern, HSLU D&K Lucerne i ZHdK Zurich. Cada any el festival itinera per Suïssa fent parades en diverses ciutats. La mostra està pensada per ser un laboratori on es testin els projectes performatius i les estratègies artístiques dels estudiants. Tot i que està dirigida només a estudiants d'institucions educatives de Suïssa, incloem la iniciativa perquè el seu web funciona també a manera d'arxiu repositori dels projectes dels estudiants i pot ser un espai de consulta.

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

Nom: FiraTàrrega

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

Descripció: la Fira de Teatre al Carrer és una entitat pública que, sota la marca FiraTàrrega, treballa per a la dinamització de la creació escènica catalana i l'intercanvi artístic professional en clau nacional i internacional, amb una atenció especial a les arts de carrer i als projectes que impliquen la ciutadania en l'espai públic. A part de la fira que s'organitza cada any, entre les seves línies d'acció hi ha diversos programes. No està enfocada únicament a la *performance*, sinó a les arts escèniques de carrer.

El programa de recerca «Hivernem», en col·laboració amb l'Institut Ramon Llull, impulsa el foment de la recerca en l'escriptura de creacions artístiques vinculades a les arts escèniques i a l'espai públic. Ofereixen ajudes a la creació per acompanyar processos de creació artística que se centrin en la innovació de les arts de carrer i l'espai públic. Per això hi ha un programa de residències de creació que s'integra en el corpus de les coproduccions de FiraTàrrega, de manera que s'organitzen assajos oberts a la ciutadania durant l'estada.

A part, compten amb FiraTàrregaPro, que funciona com un punt de trobada digital per al sector i un mercat virtual que va més enllà dels dies de fira en un format permanent i global.

The logo for FiraTàrrega, featuring a stylized yellow and black icon of a person with arms raised, followed by the text 'FIRATÀRREGA' in a bold, black, sans-serif font, all on a yellow background.

Nom: FEM

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

Descripció: FEM és una trobada internacional anual dedicada a mostrar les *performances* d'artistes dones. Es va iniciar el 2004, quan la *performer* Denys Blacker i l'artista holandesa Anet van de Elzen van organitzar una mostra coincidint amb el Dia Internacional de la Dona a la Bisbal d'Empordà. Des de llavors, la mostra continua activa sota l'auspici de la fundació sense ànim de lucre Gresol, creada el 2002, a la població de Madremanya (Girona). Gresol està enfocada a promoure l'intercanvi artístic i cultural mitjançant l'organització d'esdeveniments, festivals, trobades i residències de creació al voltant del *performance art*.

Al llarg dels anys, FEM ha anat variant el format i actualment funciona com una residència de recerca en què les artistes són convidades a treballar i convida conjuntament durant la trobada per contribuir amb les qüestions de recerca sobre el tema que s'aborda relacionat amb la *performance*. A la web es poden consultar les edicions passades amb les artistes participants, així com els altres projectes relacionats amb la fundació, com són el *Magazine Corpologia* (vegeu més a baix la secció «Revistes») o les col·laboracions i trobades incentivades des de Gresol Art.



Nom: Contenedors

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

Descripció: aquest festival se celebra anualment des de l'any 2000 a la ciutat de Sevilla i compta amb el suport de l'Ajuntament i l'Institut de la Cultura i les Arts (ICAS). Se centra en la programació d'accions, instal·lacions, sessions de *videoperformance*, art sonor, tallers de *performance*, etc., en diferents espais de la ciutat i també en l'espai públic. Dirigit pel comissari i artista Rubén Barroso, la mostra ha sabut crear, a més, ressonàncies i col·laboracions amb diversos esdeveniments i espais d'art tant nacionals com internacionals, a més de celebrar exposicions sobre *performance* i editar diverses publicacions.



Nom: *The Magdalena Project*

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

Descripció: el Projecte Magdalena és una xarxa internacional de dones en el teatre i la *performance* que té el compromís de visibilitzar la contribució que les dones han fet en aquests camps i crear estructures artístiques i econòmiques per donar suport a la cerca i la recerca, oferint oportunitats de treball concretes a les dones, tant en la professió com en l'estudi de les pràctiques escèniques i performatives. La idea va néixer a Itàlia el 1983 i, tres anys més tard, l'agost de 1986, trenta-vuit dones de l'àmbit de les arts escèniques de quinze països diferents es van reunir a Cardiff (Gal·les) durant tres setmanes en el Magdalena 1986, que va ser el primer festival internacional de dones en el teatre contemporani. A la web es pot consultar la trajectòria de la xarxa, així com un arxiu de les diferents edicions amb els noms de les artistes participants i un apartat de publicacions.



Nom: eBent

Enllaç web: <https://ebent.eu/>

Descripció: iniciat el 2001, el festival de *performance* es va mantenir actiu fins a l'última mostra la desena edició del 2010. Al llarg dels deu anys de recorregut, les accions es van celebrar en diferents espais i ciutats, com Sabadell, Barcelona i Madrid. Impulsat per «Club 8, difusió de la *performance*», a càrrec dels *performers* Carlos Pina i María Cosmes, el festival pretenia establir una mostra permanent del panorama internacional, però també local de l'art d'acció. A part de les *performances* en directe, la mostra també organitzava conferències i projeccions de videoaccions i *performances* registrades en vídeo.

Club 8 té un important arxiu documental en vídeo de la *performance* catalana i espanyola dels anys noranta. A la web es pot consultar la programació de cada edició amb els artistes convidats de cada edició. Més informació a: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/eventos/eventos/ebent/intro-ebent.htm>



Nom: La Muga Caula

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

Descripció: aquesta «trobada» va néixer el 2005 com a commemoració del 40è aniversari d'una foto que documenta la visita el 1965 de l'artista Marcel Duchamp al salt de la Caula. Organitzat per l'artista d'acció Joan Casellas, es realitzava anualment fins a la seva extinció el 2019, després de quinze edicions. Es tractava d'una trobada de poesia d'acció i *performance* que no sols rebia suport institucional de l'Ajuntament de Boadella i les Escaules a Girona, sinó que molts veïns del poble acollien els artistes a casa seva durant la trobada. A part de les accions, es fonamentava a programar conferències i espais dedicats a la documentació fotogràfica i videogràfica, perquè, com es veurà més endavant a l'apartat «Arxius», Casellas té un importantíssim arxiu d'art de *performance*, l'Arxiu AIRE.

LA MUGA CAULA
Trobada internacional de poesia d'acció i performance

Nom: Acción!MAD

Enllaç web: <http://accionmad.org/>

Descripció: Acción!MAD va ser una plataforma independent a Madrid que va treballar per donar suport a la creació, difusió i promoció de l'art d'acció i de *performance* activa del 2013 al 2019. Comissariada per la *performer* Nieves Correa

i Hilario Álvarez, en el càrrec de direcció tècnica, i Yolanda Pérez Herreras, a la coordinació, van organitzar una sèrie de trobades i festivals tant en l'àmbit nacional com internacional, en què no sols es mostraven *performances*, sinó que també es programaven activitats educatives, seminaris, cursos i tallers al voltant de l'art d'acció. No disposava d'un espai propi i desenvolupava els seus projectes en col·laboració amb institucions públiques i privades, com el Reina Sofia o el Matadero de Madrid. Al llarg de les diverses edicions, hi han passat artistes com ara Isidoro Valcárcel, Nacho Criado, Esther Ferrer i Concha Jerez, però també des de l'any 2008 van impulsar una secció dedicada a joves artistes que començaven amb l'art d'acció, la secció anomenada «Espai Fràgil», en col·laboració amb diferents facultats de Belles Arts d'Espanya.

Més informació per al detall de cada edició a:

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



Nom: Festival Escena Contemporània

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

Descripció: el festival alternatiu Escena Contemporània neix amb la voluntat d'ajudar a la promoció, difusió i debat sobre les tendències escèniques actuals, tant en teatre i dansa com en *performance*. Es va celebrar a Madrid els mesos de gener i febrer, la mostra va estar promoguda per l'Associació Cultural Escena Contemporània, integrada per les principals sales alternatives de teatre madrilenyes, i amb la col·laboració de la Conselleria de Cultura i Esport de la Comunitat de Madrid i el suport del Ministeri de Cultura, INAEM. Després de tretze edicions consecutives, el festival va tancar les portes a causa de la retirada d'ajudes de la Conselleria de Cultura de la Comunitat de Madrid, cosa que en va fer insostenible la continuació.



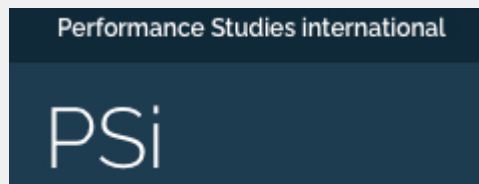
2. Circuits de difusió de la *performance*: festivals, congressos, fàbriques de creació, revistes, arxius i exposicions

2.3. Congressos

Nom: Performance Studies International (PSI)

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

Descripció: Performance Studies International és una associació que es va fundar el 1997 per promoure la comunicació i intercanvi entre artistes, acadèmics, teòrics, pensadors i activistes interessats en el camp dels estudis de *performance*. De manera anual, s'organitza un congrés itinerant per ciutats diferents que l'acullen, i en què els membres associats hi poden assistir presentant una comunicació, fent una *performance* o com a oients. El seu enfocament internacional sobre la recerca artística en i des de la *performance* implica una expansió i diversificació no sols dels paradigmes de recerca, sinó també una multiplicitat d'aproximacions i pràctiques sobre l'art d'acció.



Nom: Hemispheric Institute (HEMI)

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

Descripció: fundat el 1998 a la Universitat de Nova York, pel Departament d'Estudis de *Performance*, l'Institut Hemisfèric té afiliades més de seixanta universitats i centres culturals i d'art, així com artistes, acadèmics i activistes. La seva missió està centrada en la justícia social i en la recerca de la *performance* que està políticament compromesa amb una pràctica anticolonial. Per aquest motiu parlen d'hemisferis nord i sud o d'Amèriques en plural, de manera que promou col·laboracions multilingües i transnacionals en les seves trobades, cursos, tallers, publicacions, arxius, residències i esdeveniments diversos, etc.

La trobada HEMI és bianual i cada edició se celebra en un país diferent, amb un format que barreja les conferències acadèmiques amb l'organització d'un festival de *performance*. Entre algunes d'aquestes trobades destaquen «Memory, Atrocity and Resistance» (2001), «Globalization, Migration and the Public Sphere» (2002), «Performing "heritage": Contemporary Indigenous Performance and Community-Based Practices» (2005), «Corporalitics/Body Politics: Formations of Race, Class and Gender in the Americas» (2007), etc.

A part d'organitzar la trobada, també publica textos acadèmics en línia, com ara la col·lecció «Cuadernos», la revista *e-misférica* o la línia editorial HemiPress (guardonada el 2018 amb el premi ATHE-ASTR per a l'excel·lència en publicacions digitals acadèmiques); té una línia d'acompanyament a artistes, acadèmics i activistes emergents i disposa d'una Biblioteca de Vídeo Digital (HIDVL), amb la col·laboració de la Biblioteca de Nova York, que ajuda a preservar històricament la documentació de pràctiques performatives, així com mantenir la digitalització i canvi de formats per garantir que no es perdi el material de molts artistes que no tenen espai per preservar els registres dels seus *performances*. Les persones que formen part d'aquesta xarxa poden tenir accés a aquest arxiu per poder fer treballs de recerca principalment sobre la *performance* de l'hemisferi sud.

Per a més informació sobre la revista *e-misférica*, vegeu: <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica.html>



Nom: Fugas e Interferencias

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

Descripció: es tracta d'un congrés organitzat per la Universitat de Vigo en col·laboració amb el Centre Gallec d'Art Contemporani (CGAC) enfocat en la recerca, anàlisi i reflexió sobre els nous enfocaments de l'art d'acció, tant des d'una òptica teòrica com pràctica. A cada edició s'editen les actes del congrés, que estan disponibles a la web.



Nom: Performa

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

Descripció: Performa és una organització sense ànim de lucre centrada en explorar el rol crític del *performance art* en la història de l'art del segle xx i xxi. Entre els seus objectius en aquesta tasca hi ha organitzar una biennial d'art de *performance* durant tres setmanes a la ciutat de Nova York amb artistes americans, però també internacionals. L'organització es va fundar el 2004 per la historiadora i comissària especialitzada en art de *performance* RoseLee Goldberg i, un any després, el 2005, es va inaugurar la primera biennial que se celebra cada novembre. Des dels començaments, la biennial ha participat de manera coordinada amb altres curadors i institucions de la ciutat per crear esdeveniments transdisciplinaris entre la dansa, el cinema, la música, l'arquitectura i l'alimentació amb la *performance*.

Entre les tasques de la biennial hi ha el fet d'acostar la *performance* mitjançant programes públics educatius, però també organitzar exposicions i editar publicacions que ajudin a la difusió i disseminació global de la *performance* mitjançant els seus arxius i canals digitals de contingut.

També tenen un programa de suport i finançament per als artistes seleccionats a la biennial. Per això tenen l'Institut Performa, una trobada *think tank* anual amb conferències, jornades i publicacions que posa en contacte una xarxa de comissaris interessats en *performance*.

Entre la seva línia de publicacions hi ha *Performa Magazine*, una publicació en línia dedicada a la *performance* contemporània que inclou assajos, entrevistes, vídeos i material d'àudio sobre els esdeveniments de les biennals i d'altres. En [aquest enllaç](#) es pot consultar.

Des de fa uns anys estan buscant finançament per poder processar l'ingent arxiu que tenen (més de 500 hores de vídeo, 200 hores d'àudio, 150.000 fotos) i fer-lo públic. El 2016 van rebre ajudes del programa estatal *National Endowment for the Humanities* per crear un prototip web amb els arxius per promoure el diàleg interdisciplinari entre experts interessats en la *performance*, però fins al moment on s'ha anat mostrant és mitjançant les diverses exposicions que organitzen o en què col·laboren.



2. Circuits de difusió de la *performance*: festivals, congressos, fàbriques de creació, revistes, arxius i exposicions

2.4. Fàbriques i residències de creació

Arreu del món hi ha una quantitat immensa de fàbriques i residències de creació, així com programes i espais que ofereixen ajudes a la creació. Seria impossible mapar-los tots, de manera que només en situarem alguns que explícitament estan enfocats a les arts en directe, l'art d'acció i la *performance*. En [aquest localitzador](#) de residències, espais de creació i centres d'art contemporani es pot ampliar la informació, ja que hi ha un mapatge d'Espanya, Europa, Amèrica Llatina i els EUA. Es pot filtrar al cercador posant com a paraula clau «performance» i hi apareixeran els que inclouen aquesta pràctica artística.

Nom: L'Estruch

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

Descripció: està situada en una antiga fàbrica de tints de Sabadell. L'Estruch és un equipament municipal inaugurat el 1995 enfocat a la producció, creació, difusió i formació artística de les arts en directe, que engloba teatre, dansa, música, arts visuals i performatives, creació multimèdia i circ (té una carpa de circ al pati). És un espai molt viu i dinàmic que acull moltes residències de creació, tant d'artistes locals com internacionals, i programa molts espectacles oberts creats pels seus residents. També disposa d'un programa educatiu en què artistes residents ofereixen activitats culturals a l'alumnat de primària i secundària. Un tret interessant és que al mateix espai hi conviuen tant creadors residents amb una dilatada trajectòria professional com artistes més novells i entitats locals de caràcter més *amateur* que barregen diverses disciplines i llenguatges, cosa que el fa un lloc singular d'intercanvi i aprenentatge.



Nom: Fabra & Coats

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

Descripció: aquesta fàbrica de creació s'emplaça en un edifici emblemàtic del patrimoni industrial de Barcelona construït el 1890. És el 2008 quan es converteix en equipament municipal dedicat al suport a la creació artística en el marc del programa de fàbriques de creació impulsat per l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB). Disposava d'espais per desenvolupar projectes d'arts escèniques i performatives, música, recerca sonora, arts plàstiques i visuals, i creació audiovisual i multimèdia.

El projecte es fonamenta a partir de quatre eixos de treball: un laboratori de recerca, creació i producció per a la ciutadania; un centre de difusió i connexió amb circuits locals i globals; un espai de proximitat i intermediació, i una plataforma de generació de xarxes. Aquests eixos de treball volen complir amb quatre objectius d'acció en política cultural: proximitat i treball amb el barri; aportació de recursos per a la creació local; intersecció entre cultura i educació, i internacionalització dels projectes creatius. A les mateixes instal·lacions també hi ha el Centre d'Art Contemporani de Barcelona, que, des de l'any 2019, està directament connectat amb la Fàbrica de Creació i, per tant, hi ha una interconnexió entre recerca, creació, producció, exhibició i circulació.



Nom: L'animal a l'esquena

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

Descripció: aquest projecte s'inicia el 1997, quan els seus iniciadors, María Muñoz i Pep Ramis, que són els directors artístics de la companyia de dansa contemporània Mal Pèl, restauren una masia, el mas Espolla, a Celrà (Gironès), i posen en marxa aquesta residència de creació i recerca sobre dansa contemporània, pràctiques performatives i corporalitat.

Del 2001 al 2010 s'hi suma Toni Cots i des del 2011 torna a estar dirigit per Muñoz i Ramis. La residència està enfocada a teixir vincles i connexions entre creadors, pensadors i públic general. Els

eixos temàtics són la formació, la creació i l'arxiu, que es pot consultar en aquest [enllaç](#), en què es poden trobar documents, registres de tallers, entrevistes, etc.

L'ANIMAL A L'ESQUENA

Nom: Nyamnyam

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

Descripció: el 2012 els artistes Iñaki Álvarez i Ariadna Rodríguez funden el col·lectiu Nyamnyam. Des de llavors, han dut a terme multitud de projectes en diferents països, com ara Portugal, França, Suïssa, Grècia, Mèxic i l'Equador, entre altres. Durant vuit anys van tenir el seu espai fix d'activitats al barri de Poblenou a Barcelona, però el 2020 es traslladen a una masia a la localitat de Mieres, a la Garrotxa, amb la intenció de posar en marxa una residència de creació interdisciplinària per acollir tallers, trobades i projectes que incideixin en el context local i creïn pràctiques artístiques situades.

El treball de Nyamnyam gira al voltant de la gastronomia crítica, la transició energètica, la geografia, l'economia social, l'antropologia i la sociologia a partir de les arts visuals i les arts en directe per fomentar el pensament crític, les pedagogies crítiques i la interacció social. Tant el desenvolupament dels seus projectes com en el paper d'allotjar artistes col·laboren amb el treball d'uns altres artistes per presentar el procés en diversos formats, com ara fanzins i publicacions. El 2016, per exemple, van rebre el premi Aplaudent 16, al FAD, premi Sebastià Gasch d'arts parateatral.



Nom: Live Art Development Agency

Enllaç web: www.thisisliveart.co.uk

Descripció: situada a Londres des del 1997, aquest espai ofereix recursos per al desenvolupament de projectes enfocats en les arts en directe i *performance*, tant en l'àmbit local com internacional.

Tenen un canal de vídeo en línia en directe comissariat i un conveni amb el catàleg web d'art d'acció de la Biblioteca Britànica. També publiquen la seva línia editorial de llibres d'art, que es pot trobar a: <https://www.thisisliveart.co.uk/publishing/>



Nom: NAU

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

Descripció: NAU és un centre de creació i de residència artística, inaugurat el 2015, que dona suport als projectes de recerca i creació de les arts vives, com la dansa, la *performance*, la música, el teatre i el seu encreuament multidisciplinari. L'eix central d'experimentació i recerca és el cos.



Nom: The Kitchen

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

Descripció: aquest espai innovador és a la ciutat de Nova York. La seva programació se centra en la *performance* i els projectes multimèdia. Ha estat un espai que ha catapultat molts artistes coneguts, com ara Cindy Sherman, Sherri Levine, Vito Acconci, Laurie Anderson i Kiki Smith, entre altres. Té una llarga trajectòria, perquè es va inaugurar el 1971 com un espai d'artistes col·lectiu a les mans de Woody i Steina Vasulka i, dos anys després, es va convertir en un espai

sense ànim de lucre que ajudava els artistes experimentals i emergents a desenvolupar la seva obra. Va ser de les primeres institucions americanes a incorporar el vídeo i la *performance* com a llenguatges per explorar.

The Kitchen

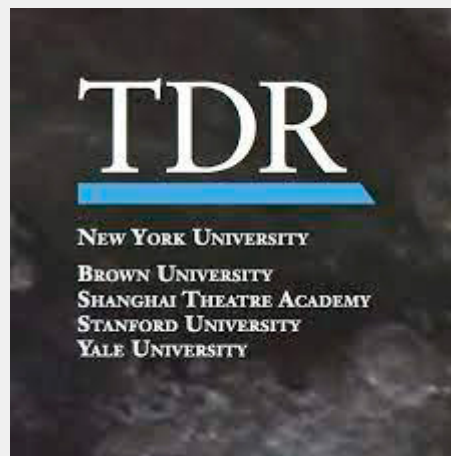
2. Circuits de difusió de la *performance*: festivals, congressos, fàbriques de creació, revistes, arxius i exposicions

2.5. Revistes

Nom: *Theatre Drama Review* (TDR)

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

Descripció: aquesta revista publica articles acadèmics dedicats a la *performance* des d'un ampli espectre d'enfocaments (social, estètic, econòmic, polític, antropològic, etc.) i amb un èmfasi posat en les pràctiques experimentals, interculturals i interdisciplinàries. Tot i que és una revista de referència en l'àmbit dels estudis de *performance*, no és una revista amb revisions d'experts (*peer-reviewed*). Publicada per Cambridge University Press, els articles són revisats pel seu editor, Richard Schechner, i per altres editors que formen part de l'equip, així com artistes i acadèmics internacionals convidats.



Nom: *Performance Research International*

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

Descripció: activa des del 1996, aquesta revista ha establert un important precedent que ha acabat sent un estàndard en el camp dels estudis de la *performance* per la seva manera d'abordar de manera transdisciplinària els estudis de la *performance*. Es tracta d'una revista especialitzada amb revisió d'experts, publicada per Routledge, Taylor and Francis. Acullen textos d'artistes de la *performance*, acadèmics i teòrics que es resisteixen als formats acadèmics desencarnats. En el seu *statement* afirmen fomentar formes dinàmiques de produir converses, connexions i confluències que permetin reimaginar la revista com un espai més dinàmic per a la *performance*.

Performance Research

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

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

Descripció: editada per MIT Press, la revista explora treballs innovadors en teatre, *performance*, dansa, vídeo, tecnologia, art sonor, etc., conjuminant les arts vives en un diàleg cultural. Les diverses edicions inclouen assajos crítics, escrits d'artista, entrevistes, obres, dibuixos, notacions etc., amb una àmplia cobertura de festivals de *performance* i ressenyes de publicacions de llibres. També es poden trobar al web clips d'àudio, vídeo i *podcasts*.

PAJ

A JOURNAL OF PERFORMANCE AND ART

Nom: *Women and Performance*

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

Descripció: aquesta revista va ser fundada el 1983 per estudiants graduades al Departament d'Estudis de Performance de la Universitat de Nova York, Tisch School of Arts. Després de 23 anys d'autoedició, la revista va ser adquirida per l'editora Routledge, Taylor and Francis, i és una revista amb revisió de parells, amb una freqüència trianual i també amb alguns números especials editats per convidats. La revista està oberta a publicacions que creïn un diàleg crític en el camp de la *performance*, estudis de *performance*, estudis culturals, dansa, etnografia, nous mitjans digitals, estudis de cinema, així com teories *queer*, feministes i decolonials. Enfocada a una mirada híbrida, es concentra en la crítica del gènere, la raça, l'etnicitat, la classe, la sexualitat, la discapacitat, la tecnologia i el capitalisme. També inclou la secció «&», que fomenta l'escriptura performativa, la poesia, els *statements* d'artista i altres formats més creatius.

Women & Performance

Nom: *Text and Performance Quarterly*

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

Descripció: revista publicada per Routledge, Taylor and Francis, centrada en l'estudi de la *performance* com a pràctica crítica, comunicativa i social. Parteix d'un enfocament molt ampli sobre la teorització de la *performance* en relació amb qüestions socials, culturals i estètiques, però amb especial atenció en l'activisme, la identitat, l'antiracisme, la descolonització i la justícia social. També presta especial atenció a mètodes experimentals, com l'escriptura performativa (que comprèn l'escriptura com una *performance*), i als encreuaments interdisciplinaris amb l'antropologia, els estudis de gènere, la sociologia, etc.

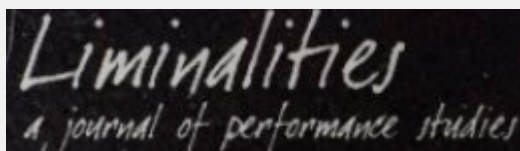
TEXT AND
PERFORMANCE
QUARTERLY

Nom: *Liminalities. A Journal of Performance Studies*

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

Descripció: fundada el 2005, es tracta d'una revista multimèdia d'accés obert amb revisió de parells destinada a difondre textos de recerca, així com projectes multimèdia que exploren els estudis de la *performance* des d'una mirada crítica que contempla aspectes socials, polítics, filosòfics i estètics. Accepten projectes i textos que aborden de manera complexa la relació entre *performance*, el performatiu i la performativitat, revisions de *performances*, anàlisi sobre la

pedagogia de la *performance*, revisions de llibres, etc. Publiquen en una diversitat de formats com ara manuscrits, projectes sonors, digitals, d'àudio, vídeo i revisions de llibres rellevants en el camp dels estudis de *performance*.



Nom: *Artnodes*

Enllaç web: <https://raco.cat/index.php/artnodes>

Descripció: *Artnodes* és una revista en línia editada per la UOC i enfocada a analitzar els encreuaments entre art, ciència i tecnologia. Malgrat que no està dedicada específicament a la *performance*, accepta articles amb aquest enfocament si superen la revisió dels experts. També edita assajos, opinions, crítiques de llibres, comentaris sobre esdeveniments, etc. Les contribucions es poden fer per una doble via, o bé mitjançant les seves convocatòries de comunicacions temàtiques d'obertura puntual o en la seva secció variada, que està oberta de manera permanent a rebre textos.



Nom: *Arte, Individuo y Sociedad*

Enllaç web: <https://revistas.ucm.es/index.php/aris>

Descripció: editada per la Universitat Complutense de Madrid, és una revista de periodicitat trimestral d'accés obert enfocada a articles acadèmics i de recerca sobre arts visuals, tot i que també accepta textos sobre pràctiques performatives. Les línies de recerca més prolífiques són les d'educació artística i projectes de creació, sempre en diàleg amb el context social, cultural, històric i crític. La revista també sotmet els articles al sistema de revisió de parells i, a més d'acceptar articles acadèmics, inclouen també ressenyes bibliogràfiques.

**Arte, Individuo y
Sociedad**

Nom: *SOBRE*

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

Descripció: revista de periodicitat anual editada per la Universitat de Granada, enfocada en la relació entre art i arquitectura. Sorgeix del grup de treball interuniversitari SOBRE-LAB, interessat a investigar i difondre treballs relacionats amb la pràctica artística contemporània i les polítiques d'edició i comunicació de l'art. Amb una revisió de parells, la revista convida investigadors i investigadores artístiques i crítiques a publicar treballs que girin entorn dels eixos de la revista.

L'any 2021, la revista publica un volum dedicat íntegrament a la *performance*, el número 7, que es pot baixar al [següent enllaç](#).

SOB RE-

Nom: *Journal for Artistic Research (JAR)*

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

Descripció: es tracta d'una publicació en línia d'accés obert i amb revisió de parells interessada a disseminar treballs enfocats en la recerca artística. Està oberta a l'experimentació de múltiples mètodes i formats d'escriptura, disputant la forma tradicional de fer recerca en les ciències, les ciències socials i les humanitats. Per això incentiva la pràctica artística com a recerca. Compta amb una potent comunitat i xarxa d'investigadors i investigadores i artistes que nodreixen les discussions sobre què és la recerca artística, la SAR (*Society for Artistic Research*). El seu espectre és molt ampli, de manera que inclou *performance*, art sonor, art multimèdia, etc.

The logo for JAR (Journal for Artistic Research) features the letters 'JAR' in a large, bold, black sans-serif font. To the right of 'JAR', the words 'Journal for Artistic Research' are stacked vertically in a smaller, grey sans-serif font.

Nom: *Revistalabolsa*

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

Descripció: revista enfocada a l'art d'acció i la videocreació. Es defineix com un espai que «acull, mescla, agita i transporta tot el que tingui a veure amb la creació audiovisual experimental. Una via alternativa i complementària a les institucions, galeries, edicions especialitzades» en l'art contemporani. La seva tasca se centra no sols a comunicar i divulgar de manera mensual mitjançant la revista digital, sinó també dinamitzar mitjançant trobades, jornades, presentacions i formacions i intercanvis, per exemple, organitzant tallers.

La iniciativa es gesta el 2005 en l'àmbit de la poesia experimental extremenya i va creixent i estenent-se. Inicialment, es tractava d'una revista d'art d'acció en format DVD que recollia les col·laboracions d'artistes nacionals i internacionals en vídeos de 7 minuts. L'edició física ja està extingida i en l'actualitat es presenta com a edició en línia mensual amb els vídeos penjats a la web de la revista, que inclouen una gran varietat de categories, com la videocreació, la videoacció, el document *performance*, la videoanimació, etc. La web no només funciona com un nexa divulgatiu a l'hora de difondre les futures convocatòries, tallers i esdeveniments, sinó que és alhora una mena de repositori i arxiu de consulta molt interessant per a *performers* i investigadors i investigadores de l'art d'acció, ja que és d'accés obert. Cada número recull unes vuit obres acompanyades d'una breu presentació.

The logo for LABOLSA consists of the word 'LABOLSA' in a bold, black, sans-serif font, centered within a solid orange rectangular background.

Nom: *Zehar*

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

Descripció: revista editada pel centre d'art Arteleku, creat per la Diputació Foral de Guipúscoa, el 1987, i tancat el 2014. El centre fomentava l'experimentació artística i la pedagogia de l'art i va editar la revista *Zehar* per socialitzar els temes i debats que es generaven a Arteleku: tallers, seminaris, conferències, trobades, etc. El número 65 de la revista es va dedicar íntegrament a *performance art*. Es pot descarregar en aquest enllaç <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A241>.



Nom: *EXIT Performance*

Enllaç web: <https://exitmedia.net>

Descripció: EXIT és un projecte de l'empresa editorial PROAP (Producciones de Arte y Pensamiento, SL), dedicada a l'art contemporani i situada a Madrid, però amb diverses delegacions. Les seves publicacions són tant nacionals com internacionals. Engloba diferents edicions, com la revista digital *EXIT Express*, *EXIT Book*, *EXIT* i *Fluor*. Principalment, aborda la fotografia contemporània, però en la seva col·lecció *EXIT Express* i *EXIT Book* va dedicar algun número a la *performance*:

EXIT Express #47

«Cinc reconeguts artistes d'acció (Richard Martel, Bartolomé Ferrando, Joan Casellas, Nieves Correa i Esther Ferrer) plantegen un recorregut històric i una anàlisi exhaustiva del que significa fer *performance* avui. A l'Entrevista Central [...] Marina Abramović, ens obre les portes del seu estudi [...] per parlar-nos de la seva trajectòria, des dels seus orígens com a pintora i artista sonora fins a la seva consagració internacional com a *performer*.»

EXIT Book #05

«En aquest número d'*EXIT Book* s'entrevista l'autor Douglas Crimp i Eugenio Trías, s'efectuen les habituals ressenyes de publicacions destacades i s'inclouen, entre d'altres, articles com "L'eloqüència política del cos" per Juan Vicente Aliaga o "Pur teatre?" per Pedro de Pla, que reflexionen sobre la *performance*. Autors ressenyats en aquest número: Jacques Rancière, Valeriano Bozal, Andrea Fraser, Theodor W. Adorno, Claire Bishop, Ernst Jünger, Slavoj Žižek, Norman Bryson, Boris Groys, Hal Foster i Joan Jonas; entre altres.»



Nom: *Corpologia*

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

Descripció: fundat el 2011 a Girona i finalitzat el 2016, es tractava d'un esdeveniment independent organitzat per la *performer* Denys Blacker en el marc de la Fundació Gresol Art. En cada edició es convidava un grup d'artistes a participar amb una breu peça d'entre cinc a deu minuts cada dos mesos, amb un total de vint-i-cinc edicions. Una vegada finalitzada cada intervenció, qualsevol persona que havia presenciat l'esdeveniment podia contribuir a la revista *Corpologia* (editada en paper i digitalment) amb textos, imatges, opinions, idees i reaccions de la trobada.

Corpologia

Nom: *Efímera*

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

Descripció: revista científica independent especialitzada en la pràctica i la recerca de les arts d'acció i la *performance* en diàleg amb diversos camps de pensament transdisciplinari. Disposa d'una revisió de parells (doble cec) i es va començar a editar el 2010 com a publicació impresa i, des del 2015, es difon únicament en format digital amb accés obert. Els continguts s'estructuren en quatre seccions: recerca teòrica, creació, entrevistes i documents. En cada edició hi ha un tema monogràfic com a fil conductor que va variant i en què es recullen diferents mirades i perspectives sobre el tema.

La revista compta amb un equip editorial d'especialistes vinculats amb diversos centres acadèmics i un equip assessor de persones pertanyents a diverses institucions de recerca. Per a l'edició de cada número, es compta amb la participació d'autors aliens a l'entitat editora per a l'avaluació cega dels treballs.



efímera
REVISTA

2. Circuits de difusió de la *performance*: festivals, congressos, fàbriques de creació, revistes, arxius i exposicions

2.6. Arxius

Nom: *React Feminism*

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

Descripció: aquest arxiu sorgeix del projecte comissarial expositiu de Bettina Knaup i Beatrice E. Stammer. Es tractava d'un arxiu en format físic que va itinerar en diverses ciutats europees del 2011 al 2013 i continua actiu a la pàgina web. Consta d'un important i valuós arxiu de *performance* que amb vídeos, fotografies i altres documents de *performance* feminista i *queer* des d'una mirada transnacional i intergeneracional, amb material que va des dels anys seixanta als vuitanta, però que també inclou *performances* de generacions més contemporànies, que cobreixen des de l'Europa Oriental i Occidental, el Mediterrani i l'Orient Mitjà, els EUA i Amèrica Llatina. A Barcelona va estar exposat a la Fundació Tàpies i va itinerar en diversos països, com ara Polònia, Croàcia, Dinamarca, Estònia i Alemanya, on va anar expandint-se i creixent en cooperació amb diverses institucions d'art, acadèmies i universitats. L'arxiu es va activar mitjançant exposicions, passis de vídeos, *performances* i discussions. A part de la web, es va editar un catàleg una vegada finalitzada la itinerància de l'arxiu.

El projecte es va pensar a partir de la idea d'un arxiu viu, i es va posar èmfasi en l'ús, apropiació i reinterpretació dels documents. S'ordena amb diferents criteris de consulta, bé pels noms de les artistes o per paraules clau de diferents enfocaments i temàtiques del *performance art* feminista. Tot i que els vídeos no estan disponibles, hi ha una petita fitxa informativa de cada artista i de les *performances* que s'hi inclouen, de manera que és un material molt ric per conèixer la genealogia del *performance art* feminista i comprendre les diverses estratègies i pràctiques que han contestat el cànon hegemònic de l'art.



Nom: *Arxiu AIRE*

Enllaç web: [no està disponible en línia]

Descripció: l'*Arxiu AIRE* té un fons documental de gran valor sobre l'art d'acció i la *performance* a l'estat espanyol, però també conté material internacional. Va ser iniciat el 1992 pel *performer*, investigador i documentalista Joan Casellas, director del desaparegut festival d'art d'acció La Muga Caula, i des d'aleshores s'ha anat ampliant i difonent en diverses exposicions i festivals. En aquest enllaç es pot accedir a part de la genealogia i història de l'arxiu: http://www.geifco.org/actionart/actionart01/ediciones/_revistas/casellas/aire/aire.htm



Nom: Dart Festival

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

Descripció: tot i que no es tracta merament d'un arxiu, sinó d'una mostra de cinema documental, pot funcionar com un espai de consulta de curts sobre artistes diversos entre els quals també s'inclouen *performers*. Així es descriu el festival en el seu web:

«Dart és el punt de trobada entre el cinema i l'art a Espanya i Amèrica Llatina. És el primer festival de cinema documental dedicat a l'art contemporani el principal objectiu del qual és entrellçar la cultura i el coneixement amb el gran públic a través de documentals sobre fotografia, comissariat d'art, pintura, performance, arquitectura, moviments artístics i, en general, sobre art contemporani, prestant especial atenció als artistes, els seus processos de creació i les històries que hi ha darrere dels seus treballs. Els enfocaments són molt diversos: biopics, projectes d'arts visuals produïts per a un lloc específic o un temps determinat, exposicions o esdeveniments rellevants de la història de l'art contemporani, des de l'eclosió avantguardista de principis del segle xx fins a l'actualitat. De manera paral·lela, la programació inclou activitats educatives i divulgatives, com ara xerrades, visites a galeries d'art, exposicions, Q&A i debats.»

dart-

Nom: Liveartwork DVD

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

Descripció: darrere d'aquest projecte hi ha el comissari, docent i *performer* Christopher Hewitt, que atresora un important arxiu de vídeo de *performance* amb més de dues-centes *performances* tant històriques com

contemporànies. Durant deu anys va dirigir a Londres el seu centre d'art especialitzat en *performance*, el Hollywood Leather, i va treballar com a director de *live art* a l'Institute of Contemporary Arts. El 1999 es va traslladar a Finlàndia a impartir docència en un grau de *performance* a Turku i, el 2006, va anar a Berlín, on va començar el seu projecte *Liveartwork DVD*, que consistia en una edició trimestral de documentació de vídeo de *performance* en format DVD. La idea darrere d'aquest projecte era poder fer més accessible la difusió de l'art de *performance* i introduir nous artistes a l'audiència. A la web es pot trobar una breu fitxa de cadascun dels *performers* que s'inclouen en cada DVD, així com una breu descripció de les *performances* que hi ha i un enllaç a les pàgines personals dels artistes, cosa que pot ser d'ajuda també per conèixer nous referents.

liveartwork DVD

Nom: *European Live Art Archive* (ELAA)

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

Descripció: l'arxiu *European Live Art Archive* (ELAA) té com a objectiu crear un espai de memòria dels seus creadors per situar els seus contextos històrics i biogràfics i comprendre millor el context de la *performance* catalana i les seves relacions internacionals a partir de la segona meitat del segle xx. Forma part de la continuació d'un projecte de recerca europeu, *The Culture Programme of the European Commission*, obtingut per la Càtedra d'Art i Cultura Contemporanis (CACC) de la Universitat de Girona, la Universitat d'Oxford (Ruskin School of Fine Arts) i GlougAIR, de Berlín, i amb el finançament de la Fundació Banc de Sabadell. El projecte va ser impulsat inicialment per l'Associació Gresol després de l'edició de *performance* FEM del 2011. A la idea s'hi van sumar la doctora Pepa Balsach, directora de la CACC, i gràcies al finançament europeu, el projecte es va posar en marxa el 2012. L'objectiu principal d'aquest arxiu és el de fer entrevistes a la primera generació d'artistes de la *performance*, l'art sonor i multimèdia europeus, disponibles a la web.



Nom: *Performance Art Archive* (Museu de Belles Arts de Boston)

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

Descripció: es tracta d'un dels primers museus enciclopèdics dels Estats Units que integra l'art de *performance* en la seva col·lecció, exposicions i programes. Inclou un ampli ventall d'obres d'artistes locals, nacionals i internacionals, que van des d'experiències d'art participatiu fins a accions a l'espai públic o *performances* diverses. Des de la seva obertura el 2011, ha comissariat diverses trobades de *performance* i exposicions que qüestionaven el model del *performance art* als museus com a mers repositoris de testimoniatges o col·leccions enciclopèdiques, reemmarcaven l'art d'acció des d'una idea experiencial per als visitants que activava l'arxiu. Entre els seus esdeveniments, destaquen «Permission to be global/ Pràctiques Globals: Latin American Art from the Ella Fontanals-Cisneros Collection», «Conversation Piece» i «Crafted: Objects in Flux».

Nom: Ares. Arxiu de les pràctiques artístiques audiovisuals (vídeo expandit) en l'art espanyol

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

Descripció: Ares sorgeix del projecte de recerca d'R+D+I, *Arxiu i estudi crític de les pràctiques artístiques audiovisuals (vídeo expandit) en l'art espanyol. Identitat i nous mitjans*, dirigit per la doctora Ana Martínez-Collado, de la Universitat de Castella-la Manxa. El projecte de recerca parteix d'un estudi i reflexió crítica sobre l'arxiu a partir de les pràctiques audiovisuals en l'art espanyol contemporani. Partint d'una conceptualització de l'arxiu com a cartografia i palimpsest, s'analitzen els sistemes de representació en la producció audiovisual a Espanya des de finals de la dècada dels setanta fins a l'actualitat. L'arxiu està ordenat alfabèticament per artistes i cada apartat consta d'una fitxa amb una breu biografia, un resum dels projectes inclosos i obres de videoart de cada artista. Tot i que no tots els artistes inclosos van explorar la *videoperformance*, és un espai interessant per fer-se una panoràmica del videoart a Espanya.



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

Nom: Archivo Virtual de Artes Escénicas

Enllaç web: <http://archivoarte.uclm.es/>

Descripció: l'arxiu es va gestar el 2003 sota la direcció del catedràtic José Antonio Sánchez Martínez, vinculat a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Castella-la Manxa, i per l'investigador Óscar Cornago Bernal, vinculat al Centre de Ciències Humanes i Socials del Consell Superior de Recerques Científiques. Els antecedents d'aquest arxiu es remunten al projecte de recerca *Creació d'un arxiu audiovisual, lloc a la xarxa i edició multimèdia d'una història de les arts escèniques i d'acció. Espanya (1980-2000)* [UCLM, 2002-2004. Ref. PRIB020046], finançat per la Junta de Comunitats de Castella-la Manxa. Una vegada finalitzat el projecte de recerca, i com a continuació de l'estudi de la creació escènica a Espanya, i en paral·lel a l'anàlisi de les pràctiques escèniques a Amèrica Llatina, es va iniciar un projecte el 2004 per a l'estudi comparatiu de tots dos contextos, espanyol i llatinoamericà, titulat *Polítiques del cos i de la imatge: un estudi comparat de la creació escènica a Amèrica Llatina i Espanya (1980-2000)* [UCLM, 2004-2008. Ref. HUM2004-02731], finançat pel Ministeri de Ciència i Tecnologia i dirigit per José Antonio Sánchez. L'any 2009, s'inicia el projecte *Arxiu Virtual de les Arts Escèniques* [UCLM, 2009-2011. Ref. HAR2008-06014-C02], finançat pel Ministeri de Ciència i Innovació d'Espanya i sota la mateixa direcció. Aquest projecte partia de la necessitat de desenvolupar metodologies de recerca i creació que permetessin abordar la pràctica escènica a la recerca acadèmica, així com connectar una xarxa de diferents grups de recerca internacionals mitjançant treballs col·laboratius. L'objectiu era documentar i digitalitzar peces escèniques produïdes a Espanya durant la primera dècada del segle XXI, entre el 1980 i el 2000 (fotografia, àudio i vídeo), tot i que també es van fer registres propis d'obres del moment. L'arxiu parteix d'una mirada àmplia al concepte d'*arts escèniques*, i inclou accions, instal·lacions, vídeo, *performance*, etc. Consta de material divers: documents sobre creadors i creadores, obres i contextos de producció i exhibició, etc., a què se sumen uns tres-cents artistes, dos mil obres, quatre-cents textos, set-cents fotos, tres-cents vídeos i més de cent contextos entre publicacions, festivals i altres propostes. La forma de consulta és diversa, bé mitjançant l'ordre alfabètic o mitjançant categories (artistes, obres, textos, contextos, crítiques, fotografies, vídeos, etc.), o mitjançant conceptes, temes (campus temàtics) i paraules clau.

Les línies temàtiques que proposa són:

- **Teatralitat i representacions:** aborda els estudis sobre teatralitat social i estètica; teatralitat, poder i representacions quotidianes; teatralitat, ritual i joc; teatres del real i pràctiques socioestètiques.

- **Metodologies de recerca en arts:** inclou laboratoris, projectes, reflexions i propostes per al desenvolupament de recerques artístiques basades en la pràctica.
- **Cos-temps; dispositius i llenguatges:** estudis sobre la interrelació de cos i imatge en moviment. Inclou dos subcamps: cinema i coreografia. Dispositius cinematogràfics en escena i videofronteres.
- **Comunitat:** investiga el concepte de *comunitat* com a «fenomen escènic», com a resultat de crear i fer junts en un mateix espai. Inclou un subcamp: «Públic-Privat-Íntim: Estratègies Escèniques».
- **Arts d'acció:** inclou propostes d'accions i *performances* que reflexionen sobre la presència i el temps; el cos i l'autoreferencial; l'acció i la representació; la institució i l'autogestió.
- **Dramatúrgies del cos:** estudia el cos com a subjecte discursiu.
- **Pensar l'escena:** aborda les relacions entre cos i pensament, paraula i acció.
- **Recorreguts historiogràfics:** estudia la història de les arts escèniques analitzant les transformacions de les maneres de creació, producció i distribució. Inclou dos subcamps temàtics: «La nova dansa a Espanya: 1990-2002» i «La renovació escènica a Espanya: anys 60 i 70».



2. Circuits de difusió de la *performance*: festivals, congressos, fàbriques de creació, revistes, arxius i exposicions

2.7. Exposicions

Nom: «Acció. Una història provisional dels 90» (MACBA)

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

Descripció: exposició comissariada per Ferran Barenblit del 10 de juliol al 7 de febrer del 2021 al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Al resum *statement* de l'exposició s'hi escriu: «Si la dècada de 1980 va representar a Europa una tornada a l'ordre, a la reivindicació de certa formalitat en l'art, als formats convencionals de la pintura i l'escultura àmpliament acceptats pel mercat, la de 1990 va reprendre gran part de les experiències conceptuals de dècades anteriors. D'aquesta manera, es van recuperar pràctiques relacionades amb el cos humà a què conjuntament denominem *art d'acció*. A Espanya van adquirir encara més rellevància, amb iniciatives múltiples que han exercit un immens impacte en l'art des de llavors fins a l'actualitat. Aquest art d'acció es va expressar sovint en forma de *performances* —que acostumaven a circular en àmbits molt restringits, en festivals o trobades— i la seva expressió més heterogènia, que s'ha denominat *performativitat*.

És el moment de revisar-les en conjunt i entendre'n la gran importància: no sols perquè la història d'aquests anys encara s'ha d'escriure, sinó perquè un bon nombre d'artistes joves en beuen directament, sovint sense saber-lo. També és una ocasió per a un replantejament de la institució, analitzant cadascuna de les tasques habituals del museu, des de l'acte de comissariar fins a la manera de comunicar. La interacció amb l'audiència viu una renovació fonamental: el paper del visitant passa d'observador a activador. Tot això en el marc d'una era —prefigurada en la biopolítica de Michel Foucault, en el desconstruïtisme de Jacques Derrida o en el pragmatisme de John L. Austin— en què el cos humà s'estableix una altra vegada com el lloc per on transiten un bon nombre de tensions emocionals i es reclama la condició política de l'ésser. Som perquè ocupem un espai, perquè actuem i hi som reconeguts. A través de diferents nodes, *Acció* recorre a aquesta època rastrejant algunes de les seves obres fonamentals. A més, inclourà documentació i material audiovisual majoritàriament inèdit que recupera aquelles experiències. El resultat és una exposició densa, amb múltiples extensions històriques i contemporànies, que ajudarà a interpretar de manera molt més precisa l'art del nostre temps.»

L'exposició va aportar una rica i necessària genealogia de l'art de *performance* a l'Estat espanyol als anys noranta, entre els quals destaquen: Accidents Polipoètics (Rafael Metlikovez i Xavier Theros), Óscar Abril Ascaso, Lluís Alabern, Marcellí 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 i Marta Domínguez) Cabello/Carceller, Joan Casellas, Jordi Cerdà, Circ Interior Brut (Jesús Acevedo, Belén Cueto, Marta de Gonzalo, Rafael Lamata, Publio Pérez Prieto, Rafael Suárez, Jaime Vallaura i François Winberg), Club 7 (Oscar Abril Ascaso, Joan Casellas, Andrea Dates, Marta Domínguez, Manuel Morales, Xavier Moreno, Andrés Pereiro, Laura Tejeda, Cristina Zabala), Enric Casasses, Nieves Correa, Espai d'Art Excèntric (Nel Amaro i Abel Loureda), Nacho Criado, Eduard Escoffet, Pepe Espaliú, Bartolomé Ferrando, Esther Ferrer, Rosa Grau, Carles Hac Mor i Ester Xargay, Juan Hidalgo, Rafael Lamata, Els Rinos (Marcellí Antúnez, Sergi Caballero i Pau Nubiola), Artur Lleó, Macromassa (Juan Crek i 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 i Miguel de Lira), Carles Santos i Mariaelena Roqué, Mariano Sanz-Noguera, José Antonio Sarmiento, Superelvis (Anki Töner, Meteo Giráldez, Raimon Aymerich), Tres, Isidoro Valcárcel Medina, Jaime Vallaura, Veivi Gísis Urkestra (Steven Forster, Lluís Hermsilla, Ariel Reinhart), Albert Vidal, Fefa Vila, Borja Zabala i Zush, entre altres.

Nom: «Un teatre sense teatre» (MACBA)

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

Descripció: comissariada per Bernard Blistène i Yann Chateigné, en col·laboració amb Pedro G. Romero, del 25 de maig a l'11 de setembre del 2007, al MACBA, l'exposició examinava les maneres com el concepte del teatral ha modificat la mirada que tenim de la pràctica artística i ha ampliat nous espectres i escenaris per al subjecte-espectador. Al resum

statement de l'exposició s'hi escriu: «A principis del segle xx, les reformulacions teòriques de dramaturgs com Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Tadeusz Kantor i Jerzy Grotowski van establir un prolífic diàleg amb alguns moviments de les avantguardes artístiques (dadaisme, futurisme i constructivisme). Aquest diàleg va aconseguir el seu apogeu a mitjan anys seixanta, quan el teatral es va erigir en el centre del debat artístic. Desafiant els preceptes de puresa de les categories artístiques defensats per crítics com Clement Greenberg i Michael Fried, el temps s'instal·la al cor de l'experiència artística i converteix l'obra d'art en un esdeveniment que reclama la participació directa de l'espectador. Acció, narració i oralitat adquireixen un paper determinant, i imprimeixen a l'obra un caràcter marcadament discursiu. L'alta i la baixa cultura es fusionen, es conquista el carrer com a espai de representació on les fronteres entre l'art i la vida es difuminen, i les formes artístiques recuperen la seva capacitat d'incisió política. L'exposició va aglutinar més de sis-centes obres, entre pintures, escultures, instal·lacions, dibuixos, fotografies, vídeos, llibres, manuscrits i altres documents.

[...] La reflexió sobre les influències del llenguatge teatral en l'art es revela avui com una eina essencial per interpretar nombroses propostes i actituds artístiques. En aquest sentit, les obres que es presenten a l'exposició analitzen en diferents graus l'evolució en les formes de relació entre actor i espectador, els intercanvis de protagonisme i les negociacions en l'espai, la presència de narratives i per tant de l'oralitat o la revisió de l'estatut de document. L'exposició manifesta la retroalimentació constant entre expressions populars i les que provenen de l'alta cultura, del cabaret a l'òpera, del rock and roll a la dansa, del teatre de carrer a la performance i de la desfilada carnavalesca al ritual. [...] L'exposició s'ordena entorn de dues línies fonamentals. La primera se centra en les actituds artístiques que prenen el performatiu com a part essencial en la seva pràctica. Això suposa la incorporació del temps real, l'acció en els seus múltiples vessants, l'efímer i la recuperació d'aspectes de la cultura de l'esdeveniment, de la festa al carrer i la música popular. La segona s'ocupa del debat sorgit a partir de la crítica de l'autonomia de l'obra d'art i de les seves convencions perceptives per part de l'art minimalista: l'abandó de la "visualitat" com a única categoria de creació de sentit, i la noció d'*obra* com a "instrument". Les obres s'interroguen sobre la noció de *teatralitat*: la construcció de l'espai, l'escenari i la durada de l'experiència, la importància del text i la necessitat d'una actitud nova per part del públic, a vegades interpel·lat directament, sempre interrogat sobre l'acció de percebre.»

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

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

Descripció: organitzada per Klaus Biesenbach, del 14 de març al 31 de maig de 2010, al MoMA de Nova York, es tracta d'una retrospectiva a la carrera prolífica de l'artista de *performance* Marina Abramović amb unes cinquanta obres que cobreixen quaranta anys de la seva trajectòria, des de peces sonores fins a vídeos, instal·lacions, fotografies, només *performances* i *performances* col·laboratives amb Ulay (Uwe Laysiepen). Amb la intenció de transmetre la presència de l'artista i fer d'aquesta exposició històrica una experiència més accessible i viva per als espectadors, es va optar per visitar de nou les *performances* i fer-les en directe mitjançant assistents que les van repetir de nou. A més, l'artista també va estar present en una de les accions més llargues de la història en què l'artista s'asseia cada dia davant d'una taula i esperava el torn dels espectadors a asseure's davant d'ella i mirar-se fixament als ulls.

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

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

Descripció: de l'1 de novembre al 3 de maig del 2010 es va organitzar aquesta exposició a càrrec de PS1 i Performa, aprofitant la novena edició de Performa. MoMA PS1 és una de les institucions dedicades exclusivament a l'art contemporani més grans dels EUA i va ser fundada el 1971. Performa és una organització sense ànim de lucre centrada a explorar el paper crític del *performance art* en la història de l'art del segle xx i xxi. Es tractava d'una exposició sobre la història de l'art de *performance* del segle xx i inicis del xxi. Concebuda com una «exposició viva», recuperava els manifestos futuristes i dadà, fotos i vídeos d'artistes, com Yves Klein, Carolee Schneeman, Anna Halprin, Yoko Ono, Trisha Brown, Vito Acconci, Ana Mendieta, Mathew Barney, Adrian Piper i Tania Bruguera, entre altres. A més, també incloïa una secció d'arts electròniques, un recurs pioner en el videoart i nous mitjans als anys setanta que es recollia en

els arxius titulats «45 years of Performance Video from EAI», amb els treballs d'artistes com Joan Jonas, Stuart Sherman i Lynda Benglis, entre altres.

3. Performance i documentació: desaparició, repetició, diferència, etc.

3.1. L'ontologia de la performance: presència i desaparició

Les *performances* artístiques s'han definit com a esdeveniments expressius efímers i, com a tals, només existeixen mentre es realitzen. La seva finalitat no és persistir en el temps i, per tant, no es materialitzen en objectes (artístics) perdurables destinats a ser conservats. Aquest ha estat el caràcter que sempre s'ha posat en valor per part dels estudiosos i artistes de la *performance*. Molts dels autors que es pronuncien des dels estudis de *performance* (Phelan, 1993; Schechner, 2013; Blocker, 2004, etc.) han volgut mantenir una definició de la *performance* que emfatitzi l'eficàcia de la transgressió, la immediatesa, la presència i la improvisació. Per exemple, la teòrica Peggy Phelan (1993) dedica extensament un capítol, «The Ontology of Performance», a la qüestió paradoxal de rastrejar una ontologia de la *performance* que implica presència i absència alhora, això és, pur present i contínua desaparició. Segons aquesta idea, la *performance* escapa a la repetició, per tant, hi ha sempre un substrat irrepresentable en tota representació, és a dir, alguna cosa que s'escapa i que és irreplicable i intradüible. Encara que la *performance* es repeteixi en una altra ocasió, mai serà la mateixa, ja que el seu context, temporalitat i públic seran diferents. Afegeix també que la pràctica d'escriptura sobre la *performance* no té la finalitat de preservar, fixar, immortalitzar o descriure alguna cosa, sinó precisament de produir-ho de nou, és a dir, que aquest moment d'escriptura esdevé un altre esdeveniment.

«La vida de la performance és en el present. La performance no pot guardar-se, gravar-se, documentar-se, o d'alguna manera participar en la circulació de representacions de representacions: una vegada que en participa, es torna una altra cosa diferent de performance. En el punt en què la performance intenta entrar en l'economia de la reproducció, traeix i disminueix la promesa de la seva pròpia ontologia. L'ésser de performance, com l'ontologia de subjectivitat proposada aquí, es fa a si mateix a través de la seva desaparició. Les pressions sobre la performance perquè sucumbeixi a les lleis de l'economia reproductiva són enormes. Ja que només rarament en aquesta cultura és valorat "l'ara" a què la performance dirigeix les seves preguntes més profundes. (Aquesta és la raó per la qual "l'ara" es complementa amb la documentació de la càmera i l'arxiu de vídeo.) La performance passa durant un temps que no es repetirà. Pot realitzar-se altre cop, però aquesta repetició en si la marca com a "diferent". El document d'una performance és llavors només un gallet a la memòria, un estímul a la memòria perquè es faci present.»

Phelan (1993, pàg. 146)

Phelan destaca el que considera la no reproductibilitat de les *performances* en directe com una característica ontològica que dona prioritat al presencial per sobre d'altres registres mediatitzats, és a dir, a una representació sense reproducció. Segons aquesta definició, la *performance* es caracteritza pel fet de resistir-se a la mercantilització i a l'apropiació capitalista i fetitxista. Per Phelan, el caràcter directe no mediat i viu de la *performance* constitueix la temporalitat de la desaparició: és el temps de l'aquí i l'ara. L'èmfasi posat en el context i la relació amb l'entorn fa que la interacció amb l'audiència sigui un element inseparable del llenguatge del *performance art*. La seva tendència a la desaparició l'obliga a reconsiderar el paper de les tecnologies en el registre i la recuperació de la memòria, atès que l'arxiu de la *performance* implica una reproducció que n'altera l'estatus, d'aquí el debat sobre si es manté l'experiència «intacta» en la visualització diferida d'una acció o no. Per tant, la documentació, tant fotogràfica com videogràfica, i fins i tot amb altres elements i materialitzacions que han format part de les accions, com els objectes o les partitures de les accions, ha estat assumida i forma part del procés creatiu i de realització de les *performances*. Segons aquesta autora, la *performance* es va erigir, ja des dels seus començaments, com una pràctica artística que oposava resistència a la cultura i a l'art dominant mercantilitzat, però la realitat ens ha mostrat com la majoria d'artistes han registrat les seves accions per diferents raons, bé com a registre i documentació, bé com a part de la seva metodologia de treball, com a manera de concebre la seva obra, i fins i tot com una manera de poder sustentar-se econòmicament, ja que aquests materials han circulat posteriorment en el sistema de l'art i han adquirit a vegades un valor especulatiu molt diferent del que inicialment van tenir (Jones 1997; Schneider 2005).

Alguns teòrics com Philip Auslander (1999) han denominat aquesta qualitat de les accions efímeres amb el terme intradüible de *liveness* per referir-se a una sèrie de pràctiques que es caracteritzen pel «directe» i la immediatesa. A pesar que molts artistes i teòrics del *performance art* han defensat la *performance* com una acció artística que es caracteritza per la condició efímera, altres teòrics (Ayerbe Elola, 2017; Melgares, 2018, Jones 2011) comenten que aquesta afirmació trontolla quan la incorporació de la *performance* en els circuits museístics i comercials de l'art s'ha servit principalment de la seva materialització, és a dir, de la venda dels registres de les accions, les *videoperformances*, els objectes que van formar part de les accions, les partitures etc., de manera que emergeixen tensions entre l'efímer, irreproduïble i immaterial, d'una banda, i el permanent, el colleccionable i el comercial, de l'altra. Aquesta concepció transgressora i anticapitalista circulava de manera predominant als anys seixanta, quan la generació d'artistes conceptuals van veure en l'ús dels seus cossos la manera de qüestionar la mercantilització de l'art i boicotejar el

colleccionisme i l'especulació amb l'objecte artístic. La *performance* els permetia no deixar rastres ni que es pogués comprar o vendre (Goldberg, 2001, pàg. 152). En paraules de Melgares,

«En aquest sentit, observem com el poder subversiu a partir del qual es van construir els discursos anticapitalistes del *performance* radicava precisament en una doble voluntat improductiva. Quant a pràctica artística, el *performance* es va fonamentar en la negació econòmica i la negació temporal de l'objecte artístic. És a dir, podríem afirmar que l'art del *performance* es va construir a partir de la transformació del material en immaterial –i, com a tal, no es podria vendre– i del permanent en efímer –i, com a tal, no es podria colleccionar– i que, per consegüent, uns certs valors essencials de la producció i capitalització artística eren qüestionats i fins a un cert punt neutralitzats. No obstant això, ara com ara la resistència al capitalisme es dissol en ambigüitats i paradoxes, fent difícil sostenir aquesta hipòtesi.»

Melgares (2018, pàg. 8)

Molts d'aquests artistes, acadèmics i historiadors de la *performance*, compartien certa «idealització retòrica» (Jones, 2011, p. 35) que connectava l'efímer i irrepetible amb la idea de l'experiència directa de l'espectador. Més endavant Melgares afegeix:

«Malgrat l'evocador d'aquest plantejament [...] planteja una doble incongruència. D'una banda, la que suposa la idealització de la *performance* com una força subversiva des de la seva temporalitat única. És a dir, proposa que l'essència del *performance* se sosté a partir dels principis de singularitat i originalitat, precisament els elements amb què es va construir la visió més vuitcentista de les arts visuals. Amb això s'està obviant la inherent transversalitat en la pràctica del *performance*, en què una multiplicitat de temporalitats es poden donar cita. En segon lloc, com apunta Christopher Bedford en el seu interessant assaig *The Viral Ontology of Performance* (Jones i Heathfield, 2012, p. 76-85), si el poder ontològic de la *performance* se sustenta en la no traçabilitat i la no reproductibilitat, cosa que inclouria la no transcripció textual d'aquest esdeveniment, comportaria la impossibilitat d'inscriure el *performance* dins del seu propi discurs artístic. En aquest sentit, la història ha demostrat que el problema de la traçabilitat, documentació o reproductibilitat de l'obra ha estat una qüestió gestionada i argumentada primordialment des de la teoria de l'art, ja que, des de la pràctica artística, el documental no ha suposat cap mena de hàndicap; més aviat el contrari, ha estat una estratègia creativa àmpliament emprada pels artistes de la *performance*. Són comptades les excepcions en què els artistes s'oposen fermament a la documentació o arxiu de les seves obres.»

Melgares (2018, pàg. 12)

Lluny del prejudici negatiu de la tasca de documentació artística, s'obre un ventall de possibilitats en què la documentació pot convertir-se en una estratègia creativa i no sols en un testimoni d'autenticitat de l'execució de l'acció. Aquestes materialitzacions són una forma de documentació i arxiu fonamental per als historiadors i les historiadores de l'art de la *performance*. Com veurem més endavant, tot «residu», objecte o artefacte produït en una *performance* ha tingut sempre una consideració especial i diferent, a vegades gairebé màgica (Fischer-Lichte, 2004), i a vegades complint una funció gairebé metonímica, és a dir, que el document funcioni com a peça artística en si mateixa i que l'arxiu esdevingui un acte metareflexiu sobre la *performance*, com es veurà a l'apartat 3.4 amb la *performance* «L'ocell ja va volar», d'Andrés Galeano.

3. Performance i documentació: desaparició, repetició, diferència, etc.

3.2. La desmaterialització de l'art

Aquesta concepció ontològica de la *performance* cal situar-la en el seu context històric, quan a partir dels anys setanta, amb els debats filosòfics sobre la desmaterialització de l'art i el gir teatral en les ciències socials, així com amb l'emergència dels estudis de *performance* en diàleg amb un context polític de lluites identitàries entorn del sexe, el gènere, la raça, etc., quan començaran a aparèixer una sèrie de pràctiques diverses englobades sota el terme general *performance* (*art corporal*, *art d'acció*, *live art*, *Fluxus*, *happening*, etc.). En un primer moment aquestes pràctiques entraran en tensió amb els discursos hegemònics de l'art, en què l'obra artística és l'eix central, perquè desapareix l'aspecte auràtic de l'objecte i es potencia la relació vivencial en l'aquí i l'ara, en un diàleg entre *performer*, públic, espai, acció i objectes activats en la *performance*. Aquest canvi de paradigma de la representació sense producció obre una sèrie de dilemes i interrogants que desenvoluparem més endavant, com el registre i la documentació de l'art d'acció, sobre com no caure de nou en una fetitxització auràtica dels objectes i documents de les accions ja realitzades o de la mateixa figura del *performer*, etc.

Si la modernitat havia donat protagonisme a una visió pura de l'art i la seva autonomia respecte al context social, en aquest moment es buscarà una desmaterialització de l'obra en paral·lel a la desaparició del concepte romàntic de l'autor i l'aura de l'obra. En aquesta ruptura, hi trobem també motivacions polítiques i no sols formals o estètiques, com ara oposició a l'art elitista dels museus, a l'*establishment* cultural i a la mercantilització de l'objecte artístic com a signe d'estatus social. Quan el febrer del 1968 els crítics d'art Lucy R. Lippard i John Chandler van publicar l'article «La desmaterialització de l'art» i, especialment, a partir que Lippard publicués, cinc anys més tard, «Sis anys: la desmaterialització de l'objecte artístic de 1966 a 1972», es van establir les bases del que arribaria a ser un ús acceptat de l'etiqueta immaterial per referir-se a aquelles manifestacions artístiques en què la idea prevalia sobre l'objecte físic. L'argument base de Lippard (2004 [1973]) sostenia que durant la dècada dels seixanta hi havia hagut un pas determinant en la producció artística: des d'un art que prioritzava l'objecte i l'obra física i visual fins a un art el motor essencial del qual era la idea i el procés mental o, en paraules del clàssic assaig del teòric de l'art Simón Marchán Fiz, «de l'art objectual a l'art de concepte» (Marchán Fiz, 1986). Lippard i Chandler van considerar que aquesta mena d'art emergia en dues direccions: l'art com a idea i l'art com a acció. Aquestes dues direccions ens permeten comprendre la diversitat de corrents artístics que emergiran en aquest moment, unes més basades en la idea, el llenguatge i el conceptual (art conceptual, minimalisme); i d'altres de més basades en el moviment, l'acció, el gestual i l'equiparació de l'art amb la vida (*happening*, *Fluxus*, *performance*, *art corporal*). Idees com la desmaterialització, la presència del lingüístic, el pas a l'acció o el trànsit de l'objecte a la vivència del procés estan vinculades, en el fons, amb la resistència a la primacia del règim visual. A partir de la crisi de l'objecte artístic tradicional i la necessitat de buscar noves extensions de l'art, les diverses poètiques de les dècades dels seixanta i setanta respondrien enfront de tals problemàtiques amb una exhaustiva revisió del material físic. Això conduiria molts artistes cap a un interès per elements com l'esdevenir, l'atzar, el temps, cosa que es consumeix i esvaeix o la presència, i a un marcat caràcter processual de les obres, condicionat pel temps físic, l'efímer i els materials les propietats dels quals estan subjectes al canvi, etc.

En aquest qüestionament de la idea tradicional d'*obra d'art*, hi tindrà un paper important la *performance*, en què predomina l'acció i la desmaterialització de l'art, però paradoxalment encara es faran servir artefactes en les accions, tot i que ens acostem més a l'interès pel caràcter ordinari dels objectes enfront dels «tradicional materials nobles» (pintura, marbre, gravat), cosa que suposa un distanciament enfront de la centralitat de la figura de l'artista clàssic i també enfront de la perdurabilitat del seu treball i les seves destreses, o bé a un caràcter poètic, simbòlic, transformador i ritualístic dels objectes. Aquí l'objecte actua més com un catalitzador des d'una poètica o experiència ritual i transformadora, en què l'objecte és un mediador experiencial o un element de contacte amb el públic en el cas de les *performances* d'ofrena i participació. En altres ocasions, l'obra o objecte residual físic d'una acció es converteixen des d'aquesta mirada en un mer residu documental de la veritable obra d'art, que és l'experiència mateixa, la idea o el concepte que és subjacent a l'objecte. Un altre element que cal destacar d'aquest gir «immaterial» és que requerirà més implicació de l'espectador, no sols en la manera de percebre'l i relacionar-se amb l'obra, sinó amb la seva acció i participació per a completar el significat de la *performance*. Així, diversos corrents artístics posaran l'accent, bé en la idea, el concepte i el llenguatge (art conceptual), bé en la implicació social i política (*performance*), o bé en el cos (*art corporal*) o la natura (*art natura* i *art pobre*), etc.

Dins de l'esperit de desmaterialització de l'art que va caracteritzar els anys seixanta i el desig d'integrar la creació artística amb la vida, molts artistes van dur a terme accions efímeres el sentit primordial de les quals era explotar al màxim el flux d'experiències que eren capaces de provocar en els espectadors, per intentar depassar així les tradicionals barreres art-vida i artista-espectador. El cos actuava com un valor d'intercanvi comunicatiu i ideològic i com a vehicle de codis socioculturals, buscaven la interacció social i convidaven a la reflexió de l'espectador (participant en molts casos). Però, com veurem més endavant, hi ha altres maneres de comprendre el cos en relació amb l'arxiu i amb la documentació en la *performance*, com ha desenvolupat extensament la teòrica Diane Taylor (2003) mitjançant la seva noció d'*arxiu i repertori*.

Diversos autors, entre ells el teòric Philip Auslander (1999), s'oposen a la visió ontològica de Phelan considerant que els límits entre el mediat i el no mediat no són tan rígids i menys en una societat digital i virtual com la nostra, en què és complicat diferenciar entre el «real», «en directe» i el «mediat». Segons aquest autor, la insistència de Phelan sobre la seguretat ontològica d'aquesta oposició li sembla un revisionisme nostàlgic i conclou que la *performance* no garanteix la resistència a la mercantilització i el

mediàtic, a més de qüestionar la noció sobre la desaparició física de la *performance* com a garantia de resistència a les forces de control gràcies a la supervivència única en la memòria de l'espectador. No obstant això, les aportacions de Phelan han inspirat molts teòrics d'estudis de *performance* i artistes *performers*, que han examinat les complicades connexions conceptuals i pragmàtiques entre la *performance*, la repetició i la representació, i que han vist en aquesta reformulació de la presentació sense reproducció una esperança transgressora i política de l'art de *performance* com a acte de resistència al tradicional paper de l'art, ancorat en la fetitxització de la mercaderia, la reproducció, les regles de representació visual, però especialment a l'hora de repensar una altra economia de la representació que escapa a fixar significats i representacions de les minories identitàries,

“ «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, pàg. 3)

L'interessant del pensament de Phelan és que adopta una posició que situa les polítiques de la *performance* en relació amb les polítiques identitàries de representació alhora que analitza en profunditat les qüestions que emergeixen en l'eix de visibilitat-invisibilitat en aquesta mena de pràctiques polítiques. Per Phelan el poder de la *performance* com a discurs polític resideix en la seva evanescència. La *performance* en directe existeix únicament en el moment de representació i això és el que garanteix un distanciament respecte a les polítiques fetitxistes del registre i als mecanismes de congelació de les categories identitàries basades en pràctiques de representació fixes. Per aquesta autora, la *performance* desapareix i es resisteix a l'economia política de la producció, reproducció i circulació de representacions, malgrat que en tota pràctica de «presentació» efímera es posen en joc també una sèrie de discursos, simbologies i representacions culturals que ens precedeixen i, per tant, podrien circular categories identitàries problemàtiques. No obstant això, la documentació ha estat un procés que sempre ha acompanyat el *performance art* des dels seus començaments i no sols és important per poder fer una genealogia històrica d'aquest llenguatge artístic, sinó també per a la formació de generacions esdevenidores de *performers* que necessiten poder conèixer el llegat precedent. Aquest és precisament un dels problemes principals amb el *performance art*, que és molt difícil tenir accés als registres i documentació, bé perquè n'hi ha poc, o perquè està custodiat en arxius i museus que per drets d'autor no permeten més visibilitat.

En paraules de Cumplido Muñoz,

“ «Les accions artístiques són desenvolupades, en general, en espais on s'ha convocat un públic destinatari; a aquest se li reserva el paper de prolongar en el temps l'acció conservant-la en el record o bé transmetent el relat de l'acció. Atès que ni l'un ni l'altre són infal·libles, l'artista anticipa la documentació a l'acció mateixa, fins i tot sabent que amb això perverteix el seu valor efímer. Si, en canvi, renuncia al registre documental, ha d'acceptar que a llarg termini l'acció realitzada perdrà la capacitat d'influir en l'entorn, premissa bàsica perquè una acció pugui ser considerada com a tal. Ens trobem amb la disjuntiva d'anteposar el caràcter efímer de la *performance* enfront de la seva capacitat per provocar una reacció que tingui repercussió. D'aquesta manera, deduïm que la documentació de l'acció forma part del procés artístic i que, sense aquesta, l'acció finalment no existirà.»

Cumplido Muñoz (2016, pàg. 279)

3. Performance i documentació: desaparició, repetició, diferència, etc.

3.3. Sobre l'arxiu, el registre de la performance i l'escriptura performativa

El document ha estat fonamental en les arts efímeres per preservar la memòria i també com una manera d'acreditar i testimoniar l'esdeveniment que ha passat. Peggy Phelan reflexiona sobre la tensió entre *performance* com a desaparició i arxiu com a fixació:

«La vida de la *performance* és en el present. La *performance* no pot guardar-se, gravar-se, documentar-se, o d'alguna manera participa en la circulació de representacions de representacions: una vegada que en participa, es torna una altra cosa diferent de la *performance*. En el punt en què la *performance* intenta entrar en l'economia de la reproducció, traeix i disminueix la promesa de la seva pròpia ontologia. L'ésser de la *performance*, com l'ontologia de la subjectivitat proposada aquí, es fa a través de la seva desaparició.»

Phelan (1993, pàg. 146)

Malgrat reivindicar la idea de l'efímer i únic, moltes *performances* s'han servit del vídeo i la fotografia com a forma de registre i documentació, cosa que ens obre una via de reflexió sobre el paper que tenen en l'art d'acció, això és, com a registre i documentació o com a peça artística i esdeveniment en si mateix. Molts projectes de *videoperformance*, per exemple, han reflexionat per mitjà del cos sobre la tecnològització i el simulacre del jo, la fragmentació de la identitat, els condicionants culturals de gènere i sexisme, o les representacions dominants en els mitjans de comunicació, el pas del temps, les relacions entre un mateix i el món, l'exploració dels estats psicològics, físics i emocionals, la interacció i participació en què el públic és també partícip de l'acció en el moment present i «en diferit» en el moment de recepció de la videoacció, etc. Aquest art corporal en directe va precisar d'un document que testimonies l'esdeveniment artístic i les seves accions, que van ser documentades per mitjà del vídeo, cosa que va crear un subgènere, la *videoperformance* i la *fotoperformance*, que consistien en accions plàstiques destinades únicament a realitzar-se davant una càmera. Les *videoperformances* van marcar el treball de certs artistes que es van dedicar a explorar els processos cos-espai, com Bruce Nauman, Vito Acconci, etc. A causa de la flexibilitat del vídeo com a mitjà, va oferir a moltes dones artistes, com ara Ana Mendieta, Adrian Piper, Hannah Wilke, etc., la possibilitat de desenvolupar un llenguatge propi que els va permetre reflexionar d'una manera íntima sobre la construcció de la seva identitat, així com una reflexió crítica sobre els condicionants socials de gènere i sexisme.

Quan pensem en les formes de documentació, cal tenir en compte que poden registrar aspectes diversos, és a dir, poden ser totals o parcials, poden ser realitzades per l'artista o en poden ser externes i alienes, poden documentar el resultat final però també els processos. Malgrat que el registre no pot repetir l'experiència que el va crear, sí que pot aportar reflexions i comprensions crítiques, de manera que pot actuar com un facilitador de nous discursos i capes de reflexió posteriors. Alguns teòrics dels estudis de *performance* han aportat maneres de comprendre l'arxiu de diverses maneres: o bé com una estratègia política de reparació de la memòria —silenciada— de col·lectius minoritaris; o com un altre esdeveniment creatiu en què el registre-arxiu es converteix en un nou acte performatiu que activa altres ocasions, per exemple, mitjançant l'escriptura performativa (Pollock, 1988). O com una resistència a la cultura occidental de l'acumulació i la lògica «ocular», que reivindica altres tradicions, com les indígenes, en què l'oral, el corporal i l'afectiu són maneres de «preservar» la memòria que no distingeixen entre veritable o fals, visible o invisible, com en el cas de Diana Taylor i la seva noció de *repertori com a arxiu encarnat* (2015). I és que registrar, documentar o guardar no hauria d'implicar necessàriament una «traïció» al caràcter processual que les arts escèniques i la *performance* aporten. En paraules de Jane Blocker:

«Escriure sobre *performance* és una experiència de desig cap a un esdeveniment que ha passat, en què sempre et fa la sensació que vas arribar tard, o que ets una lectora de segon grau.»

Blocker (2004, pàg. 12)

Són, doncs, la *performance* i el seu registre el mateix? El desplaçament que hi ha en el registre descentra la presència auràtica dels cossos dels *performers*, així com l'experiència única de la presència-testimoni dels espectadors. D'aquesta manera, la importància de l'acció no resideix únicament en la simultaneïtat i la presència del cos de l'artista i dels espectadors, sinó també en el caràcter històric i potencial per a altres subjectes pòstums que puguin crear una altra mena de trobades espectaculars amb aquest material. És el que s'ha anomenat *performance* prostètica, escriptura performativa o interpretació de la *performance* com una altra *performance*, un altre fet i una altra oportunitat per a l'esdeveniment.

Phelan afirma que, en reproduir una representació d'una *performance*, l'autor disminueix l'impacte de la peça original i en realitat està produint només un estímul per a la memòria amb la finalitat d'emfatitzar la mena de suplement que passa entre la *performance* en directe i la seva representació. En contrast amb aquesta mirada, la teòrica Amelia Jones al seu article «“Presence”

in Absentia. Experiencing Performance as Documentation» (1997) [“Presència” en l’absència. Experimentant la *performance* com a documentació], desenvolupa una aproximació sobre la reproducció i la representació de la *performance* en directe diferent a la formulada per Phelan. Jones comenta que amb qualsevol mena de producte cultural no és possible una relació que no estigui mediada, fins i tot en l’art corporal i la *performance* i, per tant, no hi hauria cap avantatge per part d’un espectador respecte a un lector d’un document o un registre:

“ «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 quite 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, pàg. 12)

Jones argumenta que la documentació d’una *performance* no elimina l’experiència de la peça per part de l’espectador (lector), de la mateixa manera que presenciar una *performance* no dona a l’espectador més coneixement íntim sobre la intencionalitat i significat de l’artista, perquè les *performances* sovint esdevenen més significatives al llarg dels anys, perquè és difícil identificar els patrons històrics quan una persona en forma part i hi està immers. Tot això ens podria portar cap al que Thrift (2008) anomena «una teoria no representacional, o no representativa» (Dolphijn i Van der Tuin, 2012; Barrett i Bolt, 2013), que privilegia el joc i les pràctiques d’experimentació, proporcionant una manera diferent de «testimoniar» que escapa de les «grans teoritzacions» i opta per les intervencions polítiques, socials, afectives, relacionals i dialògiques de l’esdeveniment. Aquestes aproximacions posen l’èmfasi en els temps i llocs de l’experiència, és a dir, en les forces vitals, trivials, interactives, lúdiques, etc., i aposten per metodologies performatives que permeten als participants una implicació i acció més dialògica en relació amb les estratègies de representació, memòria, corporització, conscienciació i creació de discursos.

Un exemple el podríem trobar en l’obra de Sophie Calle titulada *Last seen* (‘Vist per última vegada’), realitzada el 1991, a les Galeries Isabella Stewart Gardner del Museu de Boston, després que robessin algunes de les pintures de la col·lecció, com ara dibuixos de Degas i pintures de Rembrandt, Flinck, Manet i Vermeer. Amb el suport de la directora del museu en aquest moment, Anne Haxley, Calle va preguntar a comissaris, guàrdies, conservadors i altre personal sobre el que recordaven de les peces robades. Amb els textos transcrits, resultat de les entrevistes, els va emmarcar juntament amb fotografies de les obres desaparegudes i els va col·locar en l’espai buit que havien deixat les obres. Junts, tots dos elements constituïen una mena de retrat de les peces robades, així com una reflexió sobre l’absència i la memòria, o la «impressió» que les obres havien deixat als espectadors. Malgrat l’absència, la memòria constitueix aquí una presència i el llenguatge una performativitat, ja que les descripcions van crear la realitat i van constituir les obres en un acte de parla de la memòria i la descripció.

Aquest projecte explorava un intercanvi interactiu entre l’objecte artístic i l’espectador, i trencava amb el saber expert i els discursos del museu amb la finalitat d’aportar una altra mena de llenguatges i sabers que desplaçaven l’aura i el fetixisme de les obres. A partir d’una anècdota, Calle va crear un nou esdeveniment que es basava en la tasca de recordar, una cosa que mai s’acaba. I és que com diu la historiadora de l’art Jane Blocker,

“ «la rememoració és un procés, no una tasca a ser completada: es duu a terme a partir d’una repetició i renovació constants».

Blocker (1999, pàg. 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)

Font: imatge extreta de: <https://www.phillips.com/detail/sophie-calle/ny040319/228> (revisat 23-08-2021)

Que els comentaris de les diferents persones difereixin mostra que la interacció entre objecte artístic i espectador és performativa, és a dir, que es resisteix a ser fixada i a validar-se en el discurs de la repetició i la reproducció. L'oblit i el robatori són l'energia potencial per a la recuperació sense reproducció; una reescenificació que sorgeix en l'esforç per recordar. Alhora, aquesta mena de projectes problematitzen la preconcepció que dota la memòria de menys estatus que la història, ja que la primera s'associa al mític o ritual, considerat moltes vegades com a ètnic o primitiu.

Uns anys més tard, el 2013, Calle va tornar al museu per crear un nou treball titulat *What Do you see?* ("Què hi veus?") en reparar que quatre dels marcs de les obres que havien estat robats i que els lladres havien deixat a terra el moment del robatori, van ser restaurats pel museu i reinstal·lats de nou a les parets —buides— de la sala holandesa. Per a aquest projecte artístic, Calle va entrevistar altre cop el personal que treballava en la institució, però també el públic general sense esmentar res de les peces robades, per veure si deu anys més tard percebien res sobre l'absència i l'esdeveniment del 1991, o donaven altres significats a aquest marc buit, com per exemple per destacar el teixit de les parets de la sala, etc.



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

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

En una de les visites que el museu va oferir a l'artista, de nit i sense visitants, Calle es va fer aquest autoretrat amb la seva ombra en un joc de projeccions, absències i indicis fantasmàtics. En una conversa amb la directora, van pensar que seria interessant fer la mateixa pregunta («Què hi veus?») a una vident, de manera que al costat de l'autoretrat que es va fer Calle s'hi va adjuntar el text de la vident.



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

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

Una altra autora que aborda l'escriptura com un esdeveniment performatiu és la teòrica Della Pollock (1988), que proposa una **escriptura performativa** que produeix i desplaça l'escriptura com a significat en fer que l'escriptura performi. En l'escriptura performativa la desaparició no és l'antítesi de la permanència, sinó l'aquí i l'ara de l'enunciació i el pronunciament. Es tracta d'escriure per alterar l'esdeveniment o escriure cap a la desaparició i no cap a la preservació. Pollock apunta sis temptatives de l'escriptura performativa:

- 1. Evocativa:** de mons i temps intangibles. Sensació, plaer, imaginació i afecte, en lloc d'aportar un llenguatge mimètic i realista sobre l'esdeveniment. Explorar la possibilitat en lloc de la causalitat. Es tracta d'un llenguatge que crea una versió del que va ser la *performance* i col·lapsa la distinció de l'escriptura creativa o crítica.
- 2. Metonímica:** és parcial i incompleta; parteix de la diferència que no sols revela esdeveniments, sinó que els enfosqueix i opaca. «Des/fà» i per això crea un espai intermediari entre les paraules mitjançant l'ús de «/» o «-» perquè signifiquin més d'una cosa

ahora, rebutjant la identificació amb el sistema unitari de significació. Dispersió i obertura de les paraules obrint el significat, jugant amb les el·lipsis, etc.

3. **Subjectiva:** que no vol dir centrada en el subjecte. Escriptura com una pràctica material, corporal, contingent i situada que crea diàlegs incorporant diverses veus, reflexivitat i interpel·lació al lector.
4. **Nerviosa:** creua diverses històries, teories, textos i pràctiques. No és només intertextual, sinó que produeix discontinuïtats en la història i les narratives dominants, ahora que dona compte de com les genealogies històriques descriuen i produeixen el cos.
5. **Citacional:** un món performatiu compost per la repetició i la reiteració. Una reescriptura que exposa la fragilitat de la identitat, la història i la cultura. Pràctiques del retorn, de la repetició amb diferència. Citacions que escapen de l'acumulació i les vores de l'acadèmic.
6. **Conseqüent:** amb acció i efectes que facin que les coses passin. Com deia Austin, fer que les coses passin amb les paraules. La retòrica com una força productiva que nomena una nova audiència; una comunitat de lectors responsables que assumeixen la negociació de les realitats i significats que circulen en els textos. Una coescriptura entesa com a provisional i incerta.

Un exemple d'escriptura performativa el trobem en el text d'Alys Longley (2016) titulat «“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», publicat a la revista *Text and Performance Quarterly*. Es tracta d'un text creatiu que aporta diverses capes de significat sobre tres projectes de recerca en dansa. Per això l'autora explora les relacions entre els cossos, els llocs i les ecologies que es generen en cada projecte, i ofereix mètodes de documentació creatius diversos: formes digitals, analògiques, poesia, «escriptura portàtil» mitjançant publicacions desplegable, etc. Longley parteix del text de Pollock i la seva concepció d'«escriure com una manera de fer» en què l'escriptura esdevé significativa en «l'acte material i discontinu d'escriure» (Pollock, 1998, p. 75). Juntament amb Esther Fitzpatrick, Longley (2020) ha explorat extensament el que vol dir una escriptura performativa i les seves possibilitats partint de les aportacions de Pollock, que entén l'escriptura que documenta una *performance* com un acte evocatiu de mons de memòria, plaer, sensació, imaginació, afecte i interior; però també metonímic, és a dir, conscientment parcial i que aporta un procés de significat material que convidi a la transformació d'un procés continu de transmissió i transferència.

Així mateix, Diana Taylor (2003) s'ha interessat per com la *performance* actua com una sèrie d'actes vitals de **transferència** que transmeten coneixement social, memòria i sentit d'identitat. Des d'aquí s'entén que la *performance* forma part d'un sistema d'aprenentatge, emmagatzematge i transmissió de coneixement que permet expandir el que es considera com a coneixement, que repta la preponderància de l'escriptura en les epistemologies occidentals i que assenyala les formes d'expressió encarnades i no verbals com a formes de participació en la transmissió de sabers socials, memòria i identitat. Lluny d'associar l'arxiu amb materials duradors (ossos, textos, edificis, documents), l'efímer i les pràctiques i sabers encarnats (paraula, dansa, ritual, gestualitat, oralitat, cants, etc.) esdevenen també elements d'interès i anàlisi. En el seu llibre aporta diverses estratègies que escapen a la política documental, com les estratègies immaterials encarnades dels **mems** (històries, cançons, hàbits, habilitats, invencions i maneres de fer coses que copiem de persona a persona mitjançant la imitació), o els sistemes **mnemònics**, en què una paraula, objecte, etc., serveixen per recordar alguna cosa. També la noció de **repertori** com una forma de memòria encarnada que requereix mediació i presència, gestos, moviment, cant, etc. L'etimologia del vocable llatí *repertorium* deriva de la paraula llatina *repertus*, participi passat de *reperire* (combinació de *re* —una altra vegada— i *parire* —produir—). que vol dir 'reproducció', 'tornar a produir', 'parir', 'engendrar'.

“ «El repertori, com l'arxiu, és una mediació; el seu procés de selecció, memorització, internalització o transmissió té lloc en sistemes específics de re-presentació.»

Taylor (2003, pàg. 21)

Un exemple de *performance* a què es refereix Taylor per desplegar la noció de *repertori* és l'acció controvertida titulada «Dos amerindis no descoberts», realitzada pels *performers* Coco Fusco i Guillermo Gómez-Peña, el 1992, coneguda també com «La parella a la gàbia» o «The Guatınai World Tour» (gira mundial Guatınai). Tots dos artistes van iniciar aquest conjunt d'accions (1992-1994) amb la intenció de fer una gira mundial com a contestació a les celebracions del Cinquè Centenari del Descobriment d'Amèrica, i per a això van viatjar als països implicats en processos colonialistes (Sydney, Londres, Buenos Aires, etc.) i d'abús a poblacions aborígens, com ara, Espanya, on van fer l'acció a la plaça de Colón de Madrid, el 1992. A l'acció, Fusco i Gómez-Peña es presentaven durant tres dies engabiats com si fossin dos amerindis d'origen guatınai no descoberts originaris d'una illa remota al golf de Mèxic. El públic podia veure els *performers* fer les seves tasques habituals tradicionals, com ara cosir ninots de vudú, veure la televisió, fer exercici, treballar amb un ordinador, etc.



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

Font: imatge procedent de la web de l'artista Coco Fusco, <https://www.cocofusco.com/two-undiscovered-amerindians-1> (16-08-21).

El públic podia interactuar amb aquests «indígenes», bé fent-s'hi fotos com si fossin trofeus de conquesta, o bé donant diners en una caixa enfront de la gàbia que els permetria demanar qualsevol cosa perquè fessin els indígenes, com ballar rap, contar històries populars en una llengua sense sentit, com si es tractés d'una fira *freak show* del segle XIX. La performance partia dels codis colonials de producció del cos indígena com a salvatge i exòtic, amb la intenció de reflexionar sobre els discursos etnogràfics i científics colonials del segle XIX i la contribució dels museus, especialment els de ciències naturals i etnogràfics, a perpetuar la teatralitat del colonialisme i la descontextualització cultural i històrica dels objectes que han format part d'aquestes civilitzacions i que tenien un component ritual que s'ha esborrat. Es tractava d'evidenciar la invisibilització indígena pròpia dels anys noranta en la majoria de ciutats occidentals engegades pel discurs celebrador del consens multicultural i les pràctiques racistes estructurants. Taylor s'hi refereix així per comentar l'acció,

«La forma com ells molt conscientment van decorar els seus cossos va reunir una sèrie d'allò que Brecht hauria anomenat gestos “citable”, presos del **repertori** de cossos nadius desenvolupat a través de les fires etnogràfiques mundials, exhibicions de circ, diorames, pel·lícules i mostres pseudocientífiques. Com a “objectes”, Fusco i Gómez-Peña van exacerbar el fetitxe. Fusco va fer el paper d'espècimen científic i curiositat exòtica amb la seva cara pintada, el seu tors voluptuós, la seva faldilla de palla, perruca, ulleres de sol i sabates de tennis. Gómez-Peña portava la seva màscara de l'Emmascarat de Plata (en honor al famós lluitador de Mèxic), ulleres de sol, maletí (amb una serp a dins) i botes negres; el pit anava nu.»

Taylor (2015, pàg. 113-114)

En aquesta cita, la teòrica es refereix a la noció de *repertori* com a arxiu encarnat i, en aquest cas, és entès com una sèrie de gestos colonials estereotipats que formen part dels arxius i repertoris colonials en els discursos antropològics i etnogràfics. En aquesta acció, aquests repertoris són repetits mitjançant una estratègia brechtiana de distanciament i paròdia amb la voluntat d'una desnaturalització i contestació. Alhora, l'acció retornava la mirada als espectadors i posava en qüestió la construcció del desig occidental i el lloc en la mirada *voyeur* i fetitxista de l'altre nu, de manera que les reaccions dels espectadors i espectadores es convertien en els actors principals. Per a això es van servir de diverses estratègies de registre que formaven part de l'acció, com per exemple, un assistent que prenia fotos amb una càmera Polaroid dels membres de l'audiència, que posaven davant de la parella engabiada com si es tractés de *souvenirs*. En les fotografies de registre de les performances, apareixia la càmera de fotos en la composició de l'escena com a evidència del registre de l'acció, actuava com una estratègia conscient que permetia explicitar les formes de documentació i arxiu. I és que la càmera de fotos va ser clau en la història de l'antropologia i l'etnografia occidental com a dispositius de creació de colonialitat.

Una altra estratègia que van fer servir Fusco i Paula Heredia va ser filmar un documental de les diverses performances i les reaccions de les audiències, a més de fer una sèrie d'entrevistes amb el públic assistent que van permetre documentar el que

passava en les diverses *performances*. El vídeo titulat «The couple in the cage» («La parella a la gàbia») es pot visionar en aquest [enllaç](#) (revisat el 16 d'agost del 2021). Si bé l'objectiu de la *performance* era parodiar la construcció teatral del colonialisme fent servir les mateixes estratègies però des de la hipèrbole dels estereotips occidentals sobre la visió dels «primitius», mostrant elements que desmuntaven la ficció, com les ulleres de sol en contrast amb la pintura ètnica corporal, va haver-hi públic que va creure que el que estava passant era real i també reaccions d'empipament per part del públic, que se sentia ofès, burlat i fins i tot molest perquè l'acció els interpehlava de manera unidireccional, com si els acusés de racistes.

Com a manera de pertorbar la mirada *voyeur*, també és important atendre el gest interpehlador dels *performers*, que miraven directament el públic per pertorbar la posició de l'espectador que ocupa la que tenia antany l'antropòleg enfront del seu objecte d'estudi i la seva tasca d'arxiu i taxonomia de l'alteritat. En aquesta ocasió, Fusco i Gómez-Peña van interpehlir el públic perquè no assumissin el mateix paper de les pràctiques colonials en el que van anomenar una estratègia d'«antropologia inversa» per qüestionar el marc visual de la representació. És a dir, que l'acció i els seus registres en foto i en vídeo de la *performance*, com a formes d'arxiu i evidència documental jugant amb la crítica a les pràctiques d'arxiu etnogràfiques, actuaven com una antropologia inversa des d'una estratègia artística que invertia d'una manera paròdica la construcció de l'objecte d'estudi, que passava de ser l'indígena a l'espectador i les seves diferents reaccions.

Els registres en vídeo mostren la incomoditat del públic tant per la *performance* com pel paper a què els interpehlava, perquè no donava molt de marge d'acció, com explica el teòric George Yúdice, que va ser molt crític amb l'acció:

«Els artistes afirmen que el públic desprevingut els prenia per indis autèntics a qui calia maltractar i humiliar. Una afirmació clarament deshonest, perquè van ser els actors mateixos els que es van ficar a la gàbia i van convidar el públic a representar una fantasia primitivista, absurda i de to postmodern, i fins i tot a alimentar-los com si fossin animals engabiats. Així, doncs, es va convidar els espectadors a “representar” el que faria el públic beneficiari, i quan van acceptar el pacte —quan van ser “acorralats”— els van titllar de “racistes”.»

Yúdice (2002, pàg. 70)

A aquesta crítica s'hi sumen Taylor (2015) i Silva Cantoni (2021) analitzant el paper que tenia tant la *performance* com l'arxiu en vídeo i l'eficàcia una miqueta fallida de l'estratègia d'antropologia inversa.

«Ens referim, d'una banda, a la distinció entre l'acte de transferència en directe de l'acció que Taylor situa en la dimensió del repertori) i la seva migració a l'arxiu, però també a com es relaciona aquest desplaçament amb el paper assumit pels artistes a l'hora d'“invertir” les funcions pròpies de la disciplina antropològica i prendre com a “objecte d'estudi” els diferents públics participants de l'obra. Entenem que, si bé la gàbia representa una actuació disruptiva que en la seva exacerbació desacredita les formes dominants de recrear l'alteritat, al mateix temps situa el públic/espectador en un lloc on, no importa quina posició assumeixin, sempre fallaran. Segons l'anàlisi de Taylor, que estudia les primeres presentacions a Europa i els Estats Units, la gàbia empenyia els participants a ocupar un lloc incòmode en què no els quedaven gaires opcions per triar a vegades indignats per l'exhibició presentada (per tant, creien que la posada era real); o se sentien burlats i estafats (les imatges de l'alteritat presentades pels artistes, que feien servir ordinadors i ballaven rap no es corresponien fidelment amb els imaginaris preestablerts de “primitius i salvatges”; o bé, assumien el joc de papers i s'acomodaven allà on la gàbia els portava, a recrear, tot i que lúdicament, el paper del públic colonialista.»

Silva Cantoni (2021, pàg. 7)

Taylor també subratlla aquesta qüestió quan es pregunta com pot ser que tantes persones que compartien el compromís polític de la *performance* i el vídeo se sentissin tan enutjats, i la seva hipòtesi radica en el paper que té el registre i el vídeo de l'acció:

«crec que l'enuig ve en part de la qualitat que tenen tots dos, la *performance* i el seu registre en el vídeo de parer una prova en què no importa com, sempre fallem.»

Taylor (2015, pàg. 123)

Aquesta incomoditat es va donar per la manera com l'acció i el vídeo forçaven els espectadors a confrontar-se amb els propis marcs socials i individuals de comportament colonial. El que veiem al vídeo, que és una edició per part de les realitzadores dels múltiples registres que es van dur a terme en les diferents ciutats, és una caracterització del públic com algú que assumeix fàcilment els papers colonials que la gàbia proposava, però que, com diu Yúdice, no donen moltes altres opcions a situar-se d'una altra manera en l'acció. Així mateix, Silva Cantoni (2021) comenta com en algunes ciutats, com a Buenos Aires, l'acció no va tenir la ressonància esperada, potser perquè l'ordre colonial dels arxius hegemònics als anys noranta encara naturalitzava certs imaginaris dominants de nació que van dificultar una lectura de l'obra des de la revisió del genocidi indígena que posteriorment els marcs decoloniais i postcoloniais han posat sobre la taula. I afegeix:

«En la sàtira que proposa l'antropologia inversa, podem advertir com es qüestionen les pràctiques de representació racial. És a dir, per més que es proposi invertir la pràctica antropològica, això no vol dir que s'estiguin invertint els termes de la racialització, sinó que, en recórrer al llenguatge exacerbant de la sàtira i de la paròdia, cosa que s'està interpellant *des de dins*, és més la forma que el contingut; en altres paraules, s'apunta a desmuntar l'exercici de l'antropologia colonial més que a reivindicar l'objecte distorsionat que aquesta disciplina creava.»

Silva (2021, pàg. 14)

Hi ha altres reaccions que no apareixen al vídeo, com per exemple quan un *skinhead* va mirar d'entrar a la gàbia, o quan a Buenos Aires algú va llançar àcid a les cames de Fusco, o quan una dona d'ascendència maia va elaborar una resposta molt articulada en contra de determinar de manera simplista si eren indígenes o no. No obstant això, cal preguntar-se per què la majoria de respostes que es van incloure al vídeo eren les que mostraven al públic burlat i ofès. Taylor reflexiona sobre aquesta qüestió i diu:

«En aquesta *performance* no hi havia res que convoqués la intervenció del públic. La prohibició d'intervencions no convocades ve, específicament, de les peces de naturalesa artística. Els que reconeixen les convencions de la *performance*, no interrompen l'exhibició. Irònicament, els que en realitat van mirar d'obrir la gàbia durant la gira mundial van ser els *skinheads*, que volien atacar físicament els actors. Llavors, què ens queda? Fer el paper de "bona" audiència? i això què voldria dir exactament? Participar en la fantasia posant per a una foto amb els "nadius"? Seria apropiat riure de manera òbviament paròdica? O seria gaire inapropiat, atesa la violenta història occidental d'exhibir, empresonar i exterminar éssers humans?»

Taylor (2015, pàg. 117)

Aquest potser va ser un dels problemes principals que va tenir aquesta *performance*, que es convidava el públic a jugar a un pacte entre *performer* i espectador i acceptar momentàniament el codi colonialista, com deia Yúdice, però en l'acció no hi havia cap instrucció que explícitament digués que es podia pertorbar aquest pacte, i el públic dòcilment va jugar a les regles del joc i a la convenció que proposava la *performance*, de manera que després es van sentir traïts quan van ser acusats d'haver-se cregut la història i repetir els mateixos codis. Segons Taylor, hi ha una diferència entre l'espai de reflexivitat, que permet l'acció en directe, i el repertori de cossos en acció respecte a la reflexivitat que provoca el visionat del vídeo. La *performance* permetia certa pausa per a la reflexió, mentre que el vídeo va congelar la resposta immediata i, abans que l'espectador pogués digerir i prendre distància del que estava passant i negociar la complexitat de significats i qüestions que estaven esdevenint en aquest espai, la resposta que es transfereix i congela en l'arxiu en vídeo es transforma en una exhibició i en un acte de testimoniatge per a altres espectadors que no permet un marge de negociació ni matisos en la manera com són representats; d'aquí, l'empipament.

Mentre que en l'acció en directe hi ha un joc de mirades en què alhora que mirem estem sent mirats, el registre en vídeo forma part d'una mirada unidireccional en què qui mira no és vist i jutja les reaccions dels altres sense que puguin donar explicacions. Aquesta qüestió és clau i ens convida a pensar quin paper i posició donem al públic a les nostres *performances* i en els registres de les accions, cosa que és especialment rellevant quan es tracta d'accions participatives en què interpel·lem el públic, perquè hem de ser conscients de quin pacte els convidem i quines són les regles del joc, si són explícites o no, si se'ls convida a transgredir-les, etc., perquè no se sentin manipulats.

3. Performance i documentació: desaparició, repetició, diferència, etc.

3.4. Taxonomies del registre de la performance

Els artistes del *performance* han tingut diferents motivacions per registrar les accions, ja sigui com una manera d'explorar conceptualment i performàticament els límits i possibilitats de l'arxiu i l'acte de documentar, o bé per difondre les accions i arribar a un públic més ampli, o com una manera d'analitzar i revisar el seu treball *a posteriori*. En aquest apartat desenvoluparem amb més profunditat les diverses tipologies de documentació de la *performance* i materialització de l'arxiu que proposen dos autors, Philip Auslander (2006) i Nerea Ayerbe Elola (2017). Cadascun d'ells proposa una manera d'ordenar modalitats de documentació i registre interessants per repensar la relació que es construeix entre *performance* i document.

En el cas d'Auslander (2006), distingeix dues modalitats de documentació performativa en funció de la manera i propòsit del registre de les accions. Segons l'autor, hi hauria dues grans categories:

1. La que denomina *documental*, que es correspon amb la manera més tradicional de concebre la relació entre *performance* i document, això és, la que es concep com a registre que testimonia el que ha passat i consegüentment és emprada com a vehicle per reproduir de nou aquesta acció. En aquesta tipologia, «la connexió entre *performance* i document ha de ser ontològica, ja que l'esdeveniment en precedeix i autoritza la documentació» (Auslander 2006, p. 1). La majoria de *performances* canòniques dels anys seixanta i setanta s'englobarien en aquesta categoria, com la cèlebre *performance* de Chris Burden «Shoot» ('Tret'), del 1971, en què va demanar a un amic que li disparés amb un rifle mentre ell es quedava quiet contra la paret d'una galeria d'art (per a més informació sobre aquesta acció, vegeu l'Art Toolkit, bloc «Elements», apartat «Cos», punt 4, «Cos, dolor, resistència, martiri, malaltia»). El registre de l'acció es pot veure a: <https://historia-arte.com/obras/shoot> (revisat el 17 d'agost del 2021).

La que denomina *teatral*, que es refereix a tots els projectes pensats i dissenyats com a documents en si mateixos, és a dir, que són performats davant de l'objectiu d'una càmera i que, per tant, no tenen una autonomia com a esdeveniments presentats davant d'un públic. En aquesta categoria hi trobaríem, per exemple, «Leap into de void» ('Saltar al buit'), del 1960, de l'artista Yves Klein. En aquesta *performance*, Klein salta al buit i els fotògrafs Harry Shunk i Jean Kender en documenten la caiguda, però en realitat es tracta d'una documentació teatral, ja que no és més que una il·lusió fruit d'un fotomuntatge. A les imatges originals veiem set persones sostenint una lona per parar el cop de la caiguda.

Per referir-se a aquesta acció, Klein comentava que tenia un poder sobrenatural de levitació des de la infància i que el fascinaven l'immaterial i l'infinit. La imatge ens remet a una desobediència de les lleis físiques de la naturalesa i els límits del cos en un efecte màgic sobre el vol humà. A la fotografia contrasta veure com la vida continua igual en el seu curs vital mentre un ciclista que passa lentament pel carrer no s'adona del salt. La caiguda de l'artista sembla interminable perquè s'ha congelat en el precís instant del salt, cosa que confereix un estat molt vital a l'acció en el sentit que com a espectadors tenim la llibertat de pensar si serà capaç de volar i levitar, o caurà. Per completar la il·lusió de la *performance*, Klein va distribuir de manera paròdica un diari fals als quioscos parisencs per commemorar l'esdeveniment diumenge, 27 de novembre de 1960, titulat *The Newspaper of a Single Day is: «A man in space! The painter of space leaps into the void!»*.



Figura 8. «Leap void»

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

El text que acompanyava la fotografia al diari deia així:



«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.»

Una altra proposta de classificació una mica més extensa i diversificada de les diverses vies de materialització de la *performance* és la que ens proposa Ayerbe Elola (2017). La seva taxonomia no està basada en la mena de suport del seu registre, és a dir, vídeo o fotografia, sinó que atén la relació espaciotemporal entre la *performance* i els diversos materials que intervenen en l'acció. Per tant, aquesta classificació no sols atén la idea de document, sinó que també concep els objectes que han pogut formar part d'una acció i que poden, per tant, adquirir la categoria de document. Aquesta forma de classificació que proposa Ayerbe Elola no s'esgota en el registre de l'acció perquè, segons l'autora, fitar la documentació únicament basant-nos en la mena de suport (foto o vídeo) pot portar a confusions, ja que pot difuminar les fronteres entre la documentació de la *performance* i les obres d'altres disciplines, com el videoart o la *videoperformance*, en què el vídeo no ha estat pensat com a documentació, sinó com a peça artística en si. Així doncs, distingeix entre **objectes que sobreviuen a la performance** i que hi estan relacionats perquè van formar part i van ser en aquest esdeveniment, i **documents que es creen entorn de la performance**, que contenen certa informació que recorda o descriu l'acció. Ayerbe Elola desplega cadascuna d'aquestes categories amb un ventall de tipologies i exemples.

1. Respecte als **objectes que sobreviuen a la performance**, distingeix entre aquelles accions que **fan servir objectes existents** i les accions que **creen objectes durant la performance**. En aquest grup, hi hauria aquells suports materials i objectes diversos que sobreviuen a l'acció i que romanen en el temps a manera gairebé de relíquies o residus materials de la *performance*, vestigi del Segon Ayerbe Elola:

«A les *performances*, als objectes se'ls dona la capacitat d'actuar com a connexions dirigides a conceptes estètics. Han de veure's com a signes de compromís amb els espectadors, que han estat creats en un desig de comunicació relacionat amb els actes d'un artista. Els objectes de les *performances* són diferents de les accions mateixes. En aquest sentit, els objectes emprats en una acció, o que s'han convertit en els seus vestigis, estenen la temporalitat implícita experimentada en l'ara més enllà de l'ara i fins al després de l'ara.»

Ayerbe Elola (2017, pàg. 81)

Respecte a la tipologia d'**ús d'objectes existents**, hi trobaríem les accions en què l'artista selecciona elements que ja existien prèviament. En aquesta categoria hi hauria la majoria d'accions, ja que al llarg de la història de la *performance*, han estat molts els artistes que s'han valgut d'objectes en les seves accions. A l'Art Toolkit, en el bloc «Elements», apartat «Objectes», es poden trobar més exemples del paper divers que poden tenir els objectes en el *performance art* (sagrat, mediador, interactiu, etc.).

A tall d'exemple, un dels artistes més coneguts pel seu univers propi d'objectes és Joseph Beuys, que se servia de materials tan comuns com el feltre, la palla, la mel o el greix, però que en les seves accions adquirien un paper catalitzador i guaridor, entre altres coses perquè li van salvar la vida quan a la Segona Guerra Mundial va ser pilot de guerra i va ser derrocat a Crimea. Uns nòmades tàrtars el van trobar i el van salvar de la hipotèrmia gràcies a les cures amb greix i feltre, que són materials conductors de la calor. Des de llavors, aquests materials seran recurrents en la seva obra, ja sigui en les seves instal·lacions o les seves *performances*, que adquiriran un caràcter simbòlic com a part d'un ritual de sanació, però també pel carisma i caràcter xamànic del mateix Beuys. Així, materials que són quotidians es converteixen gairebé en relíquies als museus que exhibeixen els originals. En altres casos, per la caducitat dels materials, són substituïts per altres de similars adquirits per al muntatge de l'exposició, com el feltre, però sorprèn veure que, malgrat no tenir l'estatus d'objecte testimonial del moment, se'ls dota d'una aura intocable que contradiu el paper que tenien en les seves accions de conductes mediadors i guaridors.

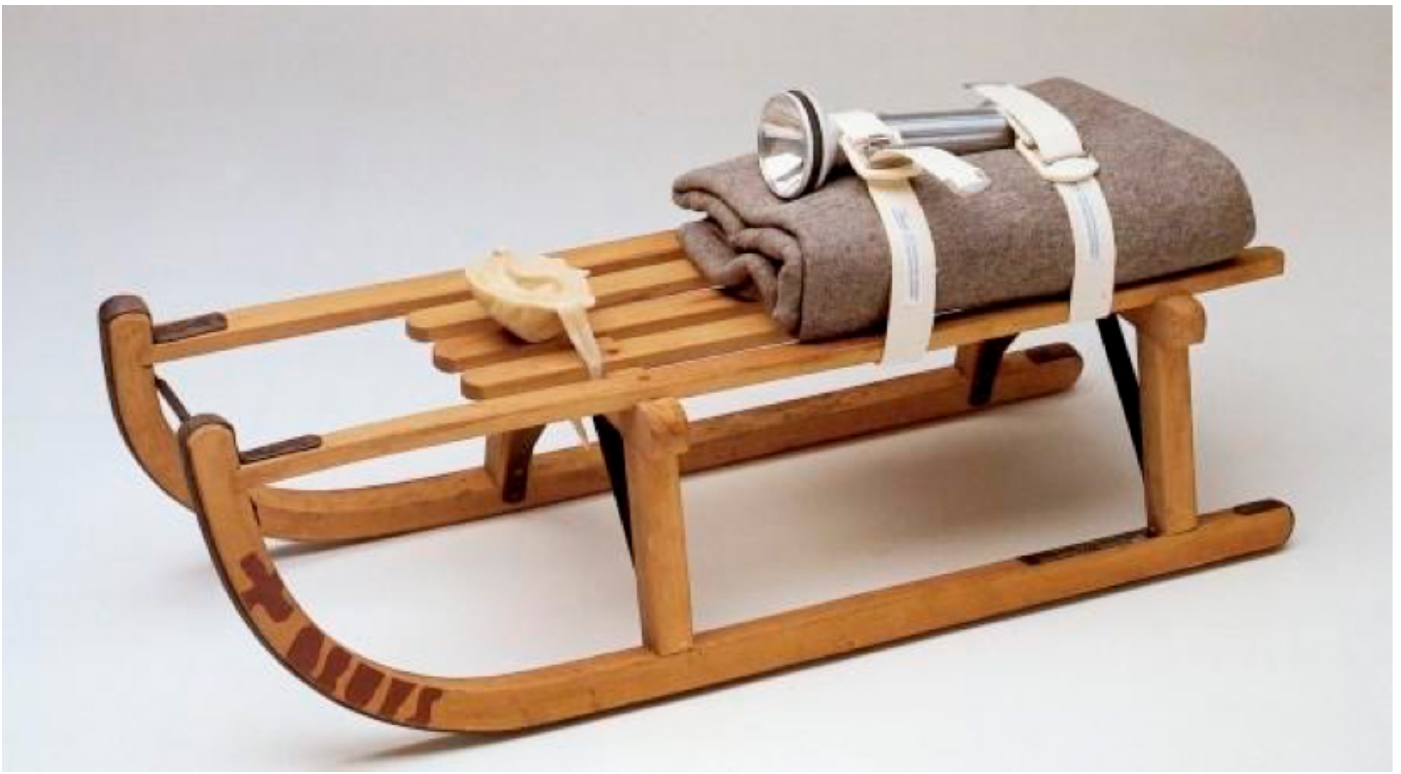


Figura 9. Joseph Beuys, Schlitten (1969). «Trineu». Trineu de fusta, manta de feltre, cinturó, llanterna i escultura de greix (35 x 90 x 35 cm)

Font: © VG Bild-Kunst, Bonn – SAVA, Buenos Aires, 2014. Cortesia: Galerie Thomas Modern/Institut Pla Cultural. Imatge procedent de <https://artishockrevista.com/2014/03/22/joseph-beuys-obras-1955-1985/> (17-08-2021).



Figura 10. Joseph Beuys (1964). «Silla amb greix» (94 x 41 cm)
Font: imatge extreta de <https://historia-arte.com/obras/silla-con-grasa> (17-08-2021).

En el grup d'**objectes creats durant la performance** hi trobem aquelles peces, objectes i elements que han estat creats per l'artista durant la *performance* i que poden guardar-se o no com a testimoni del que va passar. Com a exemple, podem esmentar la *performance* de l'artista català Carlos Pina titulada «No parlaré», del 2009, en format conferència, en què Pina es presenta dient que normalment parla durant les seves *performances*, que són de caràcter polític, però que aquesta vegada no parlarà de política. Vestit amb una samarreta vermella en què té serigrafiada una pistola kalàixnikov, en una clara al·lusió a la sang abocada per la indústria armamentista, Pina es disposa a crear un objecte amb paper de diari, cartrons i benes de guix, alhora que va repetint que no parlarà de política i va llistant una sèrie de conflictes geopolítics que tenen a veure amb interessos armamentistes, econòmics i de poder.

L'objecte en qüestió que va creant amb les seves mans resulta ser la mateixa pistola que té a la samarreta, una kalàixnikov. En aquesta acció, la creació de l'objecte durant la temporalitat de la *performance* té un paper clau per al transcurs de l'acció i la gestualitat del *performer*. L'acció es pot veure en [aquest enllaç](#) (revisat el 17 d'agost del 2021).



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

Font: imatge extreta de <http://www.fluxfestival.org/sessio/index/carlospina/2020/162> (revisat 17-08-2021).

És important destacar que no tots els *performers* s'han preocupat per guardar els objectes en les seves accions, bé perquè no els donaven importància i estatus simbòlic, bé perquè volien evitar el caràcter auràtic de l'objecte i la seva mercantilització en el sistema de l'art, o bé perquè es preocupaven més per documentar les accions en vídeo o en fotografia.

2. En el segon grup que estableix Ayerbe Elola, **documents que es creen entorn de la performance** segueixen una classificació sobre la base del moment de producció del document, segons si ha estat creada abans o durant la *performance*, i que funciona com a evidència i certificat que l'acció va passar o passarà en el cas de les ins Així, distingeix entre **documentació creada amb anterioritat** (partitures, instruccions) i **documentació que es crea durant la realització de la performance** (fotos, vídeos).



«Aquests documents s'han emprat habitualment per promoure o representar la *performance*, per posicionar-ne el treball en el context històric i, de vegades, per actuar com a edicions limitades disponibles per al seu ús comercial. [...] La diferència és que mentre que els objectes no aporten necessàriament informació sobre la *performance* de què procedeixen, la documentació, en canvi, comporta una descripció de l'acte.»

Ayerbe (2017, pàg. 86)

Respecte a la **documentació creada amb anterioritat**, es tractaria del material previ a l'acció i que sol ser en format d'instruccions creades per l'artista, per exemple, en el cas de les accions *happening* o Fluxus, que poden ser dutes a terme per qualsevol persona, de manera que suposen una descripció de com s'han de fer les coses perquè es pugui fer la *performance*. Moltes d'aquestes instruccions es documentaven en format de partitures (a la PAC 2 s'hi pot trobar més explicació i exemples de què és una partitura en el context del *performance art*). Per exemple, l'artista Yoko Ono va publicar el 1964 el llibre de partitures d'accions titulat *Grapefruit*, que es compon d'una sèrie d'instruccions per dur a terme accions Fluxus i que s'ha traduït a l'espanyol com a 'Aranja' (traduït el 1970). A continuació, adjuntem exemples d'aquestes partitures procedents del llibre, pàgines 77 i 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 funcionen 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. Exemples de partitures d'accions del llibre *Grapefruit*, de Yoko Ono (1964)

Font: captura de pantalla del llibre de partitures d'accions titulat *Grapefruit*, de Yoko Ono

Així mateix, la **documentació que es crea durant la realització de la performance** adquireix l'estatus de forma de registre i descripció del que ha passat en l'acció i, normalment, la fa una persona aliena a l'acció, ja que pot estar pendent de fer les fotografies i enquadrar el vídeo, malgrat que també es pot fer servir el text com hem vist en el cas de l'escriptura performativa, però és menys habitual.

Dins d'aquest grup, Ayerbe Elola distingeix dues maneres de registrar, depenent de la relació de la *performance* amb l'audiència en el moment de realització del registre. D'una banda, tindríem el **registre a l'ús** i, de l'altra, el **registre com a testimoni únic**. En el primer cas, la documentació es fa davant de l'audiència que és present en la *performance*, com en el cas del vídeo que esmentem a la *performance* de Coco Fusco i Guillermo Gómez-Peña «dos amerindis no descoberts». És la forma més comuna, ja que acredita el que seria l'experiència de qualsevol persona que va ser-hi present com a públic. En el segon cas, el registre com a testimoni únic consisteix a fer la *performance* únicament davant d'una càmera o dispositiu de registre, sense un públic que la presenciï, de manera que hi ha una demora temporal, ja que hi ha un temps entre el fet de la *performance* i la recepció posterior del document que certifica que aquesta acció es va dur a terme.

Com a exemple de registre com a únic testimoni, podríem esmentar el cas d'una acció a mig camí entre testimoni únic i registre a l'ús, es tracta de la *performance* «L'ocell ja va volar», d'Andrés Galeano, realitzada el 2010, en el marc del Festival eBent, celebrat a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. Aquesta acció es va fer en dos marcs temporals. El primer, dos dies abans de la data oficial programada, en què Galeano va performar únicament davant d'una persona. Els objectes i restes es van quedar a l'espai fins al dia de l'esdeveniment. El segon marc va ser en el dia del festival, quan la persona davant de la qual Galeano havia performat dos dies abans tenia la total llibertat de fer el que volgués, no aparèixer, performar el mateix, fer-ne una variació, etc. Les dues temporalitats permetien un joc conceptual complex, perquè en la segona acció hi hauria la qüestió de si el que es performaria seria la documentació de l'acció efímera o no, és a dir, si la persona que va presenciar l'acció seria la portadora del registre com a testimoni únic o faria una acció totalment diferent. De totes maneres, encara que s'hagués decidit a fer exactament el mateix serien dos *performances* diferents, perquè tant el context com la temporalitat, la intencionalitat i el públic eren diferents. La sinopsi de l'acció que s'anunciava en el festival deia així:



«A “L'ocell ja va volar” la documentació d'una *performance* es converteix en una altra *performance*. S'hi destaca el públic com a documentador i es posa l'èmfasi en els processos i mecanismes de la difusió oral d'una *performance*, en el fet d'imaginar-se i modificar-se de boca en boca. Les meves accions venen mediatitzades i transmeses per una altra persona, subratllant així la complexitat del fet de representar una *performance* i obrint una dialèctica interessant entre el present i l'absent: les absències del present i les presències de l'absent. A “L'ocell ja va volar” és, finalment, una *performance* de referent difús que, com tota pretesa documentació, tempta de ser escenificada o fins i tot ser fictícia.»

Galeano (2010, a <http://www.ebent.eu/ebent-10/ebent-obert/andres-galeano>, revisat el 18 d'agost del 2021)

En diverses de les seves *performances*, Galeano ha investigat el paper de l'audiència reptant els espectadors a prendre responsabilitat en el desenvolupament de les seves accions, o ha assajat formats per repensar l'arxiu com a transferència de paraules, afectes o memòries, com a *PASS-WORD* (2011), *EXKLUSIV* (2011) o *RE-* (2009). En totes, l'audiència es constitueix com a medidora, transmissora, *productora-performer* i documentalista, i juga amb la ficció, les expectatives, les accions imaginades, les narratives, etc., però també els errors i desplaçaments que hi ha en tot acte de «traducció» i transferència del que s'ha presenciat. En el seu treball també hi tenen un paper fonamental els objectes, que són portadors de situacions i experiències i l'ajuden a la creació d'atmosferes. L'acció «L'ocell ja va volar» partia de la reflexió biogràfica de Galeano de moments personals, com independitzar-se i anar-se'n de casa dels pares, però també sobre tradicions familiars com ara criar cadeneres, etc. A aquesta capa experiencial se li sumava una capa més complexa autoreferencial de reflexió sobre l'arxiu i la memòria, la documentació i la desaparició creuant elements, com el diagnòstic d'Alzheimer de la seva àvia, una foto d'una gàbia d'ocells projectada en una diapositiva i que li permetia reflexionar sobre la naturalesa indèxica de la foto com a document, etc.

Per Galeano, el paper de la mirada i la relació del cos amb els objectes són clau. Quan mires algú ets un subjecte, però quan ets mirat et converteixes en un objecte; per exemple, quan algú et fa una foto. I aquesta va ser una qüestió clau en l'acció «L'ocell ja va volar», perquè el dia de l'acció performada només davant d'una persona, Galeano li va fer una foto com a testimoniatge que realment aquesta acció va tenir lloc i va ser representada únicament davant d'una persona. D'igual manera, quan el dia del festival la *performer* es va col·locar en el paper de Galeano i va fer l'acció, va fer el mateix, només que en aquesta ocasió va aparèixer a la foto el públic nombrós que va assistir al festival, així com el mateix Galeano que estava registrant en vídeo l'acció.

La *performance* s'estructurava seguint un ritme lent en què tant el cos del *performer* com els objectes adquirien una presència corporal important, presentant cada objecte i circulant de l'un a l'altre a partir de construir una narrativa complexa entre ell (l'ocell) i els objectes des d'una poètica sonora, visual, etc. És un exemple clar en què la documentació d'una *performance* es pot convertir en una altra peça artística totalment diferent, i l'acte de documentar esdevé un gest artístic, és a dir, un altre esdeveniment performatiu lliure, o, podríem dir, una escriptura performativa encarnada, ja que la

persona testimoni va partir de les notes preses durant la *performance* «privada» de Galeano per construir la seva pròpia partitura durant els dos dies de marge entre un esdeveniment i l'altre. En aquest cas, la documentació de la *performance* esdevenia un altre esdeveniment. Una altra *performance* que interpel·lava l'audiència a crear una documentació viva, activa, encarnada i participativa, i a situar on quedava l'altra acció absent, repensant el paper que té la memòria com a forma de documentació efímera i les maneres de rescatar la memòria des del repertori corporal, així com el paper que tenia l'audiència en el que estaven presenciant, ja que en cap moment el públic del festival va saber res de l'acció feta dos dies abans.

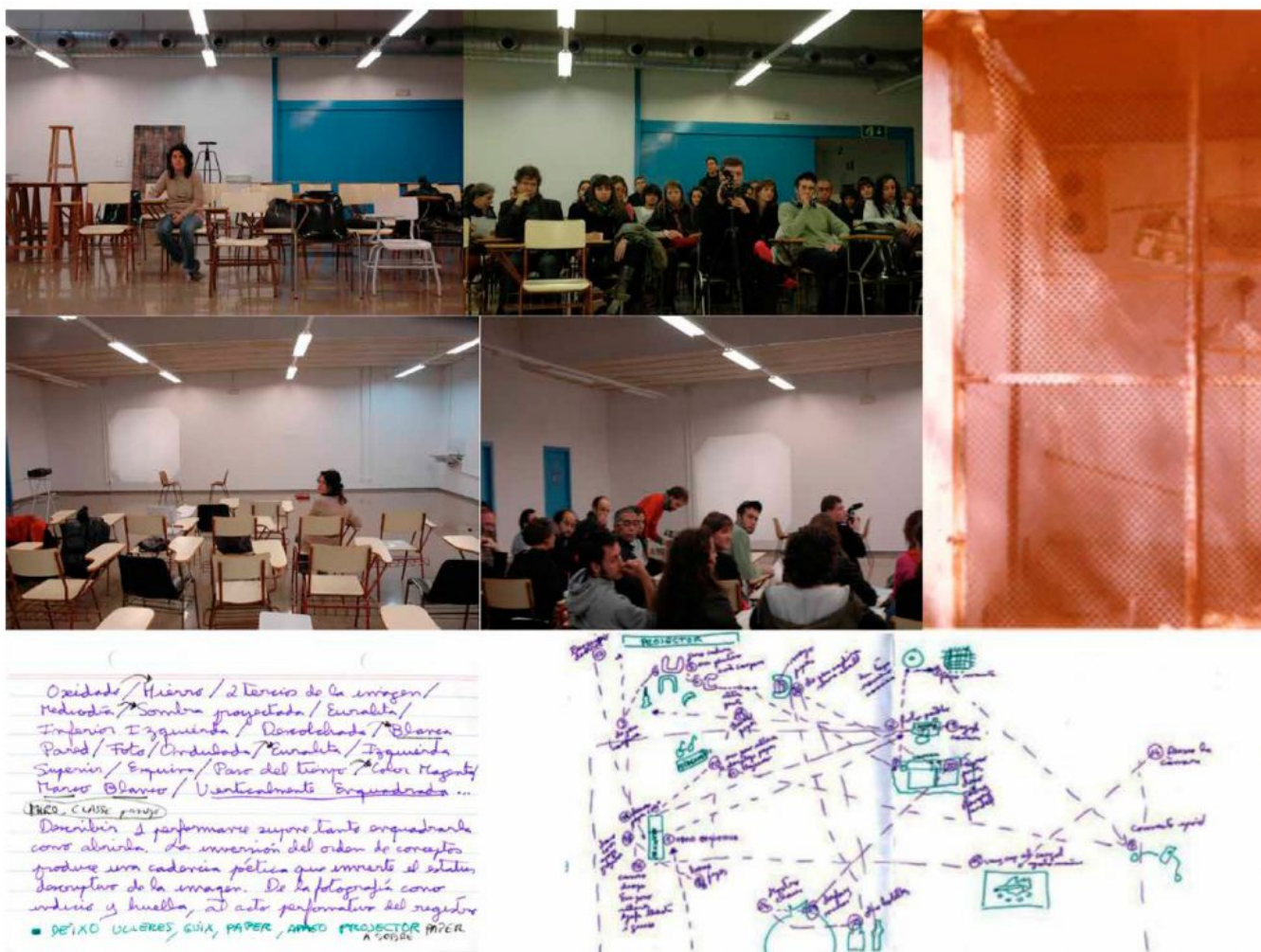


Figura 13. Fotocollage de la *performance* «L'ocell ja va volar», d'Andrés Galeano
 Font: collage extret de Vidiella (2014, p. 20)

Una vegada més, aquesta acció posa sobre la taula el debat que despleguem anteriorment sobre el valor que es dona al fet de ser present en una *performance* per sobre de l'experiència amb la documentació com a formes de comprensió i experiència de la *performance*. En aquest cas, al públic li faltava una informació clau per comprendre la complexitat d'aquesta acció, que no es fa possible fins a la seva posterior documentació i reelaboració, quan es va aportar el material complementari al web de l'artista, com les fotos fetes des del punt de vista de qui performa per veure que hi ha dues temporalitats diferents i dos públics diferents, les notes preses per l'únic testimoniatge, que seria qui performaria en el festival, etc. El públic també desconeixia l'ordre temporal que s'havia decidit el dia de la *performance*, totalment invers al que Galeano va fer en privat, és a dir, que es va començar la *performance* al festival per l'últim objecte que Galeano va manipular i es va acabar amb el primer objecte que va fer servir.

Al collage d'imatges de documentació de la *performance* s'hi aprecia la partitura en dos colors, verd i morat, amb una sèrie d'acotacions, notes i dibuixos que semblaven gairebé una cartografia d'una escena de ball en què els números, recorreguts, passos i trànsits —en verd, els de l'Andrés; en lila, els de l'espectadora el primer dia i *performer* el segon dia— formaven traços i petjades entrelaçades sense poder-se trobar mai en un punt temporal. En definitiva, es tractava d'una *performance* que explorava els mecanismes de mediació i representació, de documentació de la *performance*, de desplaçament del significat dels objectes i de la *performance* com a documentació.

Presències absents i absències presents en què —com recull el web del projecte— «el referent es fa difús i la documentació s'escenifica; fins i tot es ficcionalitza». De l'acte privat només en queden uns fulls amb notes descriptives i literals de les seqüències espaciotemporals (la passada, realitzada per l'Andrés, i la futura que havia de realitzar l'únic

testimoniatge el dia del festival), diversos escrits a partir d'una sèrie de narratives amb objectes, reflexions teòriques, diàlegs que no eren «fidels» a la *performance* i que només van quedar en les notes fruit d'una escriptura automàtica en aquest moment de presència, en un diàleg íntim que no es «va escenificar», idees sobre el que implicava el registre de documentació com a acte d'escriptura i fitxes per a un «nou» guió de *performance* que jugava amb *flashbacks*, moments sincrònics i diacrònics, i que alterava l'ordre narratiu, així com la correlació poètica, metafòrica i semiòtica entre els objectes. Suplements de significat en un diàleg amb certs referents que interpel·laven la persona present, com el diagnòstic d'Alzheimer de la seva àvia i els records d'experiències amb l'àvia de la *performer*, que va estar afectada per una embòlia. El sentit invers de la temporalitat intentava evitar tancar-se sota clau; aquestes claus amb què l'Andrés va començar la *performance* i amb què la *performer* va finalitzar l'acció.

Per finalitzar amb la taxonomia d'Ayerbe Elola, es contempla una tercera opció que podria existir, en què la documentació fos creada una vegada acabada la *performance*, és a dir, en un futur. Però l'autora comenta que en realitat aquesta és una tipologia que està continguda en les pròpies instruccions del *performer* perquè s'indicaria prèviament amb un caràcter anticipant i, tret que l'artista disposi d'un context-espai per recollir aquestes reaccions i accions, escaparia totalment el control de l'artista. Un exemple d'aquesta idea seria l'acció del *performer* Lee Mingwei «When Beauty Visits» (2017), que es pot trobar a l'Art Toolkit, a l'apartat de «Registres», punt 7, sobre l'ofrena. Com a punt de partida, la *performance* pretenia desenvolupar una acció efímera al voltant de com definim, recordem i compartim les nostres trobades amb «la bellesa», convidant part del públic assistent a la Biennal de Venècia a contemplar en silenci els jardins del pavelló Gardini. Una vegada finalitzada l'acció, se li lliurava un sobre segellat amb la instrucció de guardar-lo i obrir-lo només quan aquesta persona es trobés amb un moment especial de bellesa a la seva vida. Dins del sobre hi havia una carta escrita per un desconegut que li descrivia un moment de trobada amb la bellesa. És en aquest moment futur quan les persones que van participar en la biennal podrien documentar la seva experiència i fer-la-hi arribar a Mingwei, com va ser en algun dels casos, però això no formava part de les instruccions de «When Beauty Visits».



Figura 14. Foto de l'acció «When Beauty Visits»

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

4. La incorporació del vídeo en l'art d'acció

4.1. Entre el registre i el videoart

La incorporació del vídeo en l'art d'acció es va donar des del primer moment que la tecnologia va aparèixer. Cap al final dels anys seixanta, es van anar incorporant a les *performances* algunes de les dimensions tecnològiques del moment, com ara el so, les projeccions de diapositives, els circuits tancats, etc., i de mica en mica la filmació va anar adquirint el valor preponderant com a forma de documentació i registre, com en el cas dels *happenings*. Progressivament, els artistes del *performance* van començar a fer servir el vídeo i explorar-ne l'expressivitat i especificitat pròpia a l'hora de concebre les seves accions, pensades per ser registrades en vídeo i difoses segons aquest llenguatge específic, cosa que més tard es denominaria *videoperformance*.

El vídeo es va introduir ràpidament a la *performance*, perquè el seu baix cost el feia més assequible que el cinema gràcies a la immediatesa a l'hora d'obtenir les imatges gravades i perquè com a forma de captació de la imatge en moviment casava molt bé amb l'art processual. Tot i que la *performance* s'ha definit com la representació d'un esdeveniment únic que desapareix sense deixar cap rastre, molts artistes van comprendre que la incorporació del vídeo no alterava les propietats artístiques de la seva obra, no només respecte al registre documental de l'esdeveniment immaterial, sinó també en relació amb la possibilitat d'explorar dimensions que també són pròpies de l'art processual, com ara l'expansió de les dimensions espaciotemporals, el moviment, etc., i unes altres que són pròpies del mitjà videogràfic, com els efectes visuals, el muntatge, etc. Així, de mica en mica, van començar a emergir altres llenguatges artístics relacionats amb l'art d'acció i la incorporació de les noves tecnologies.

La taxonomia que proposa Cumplido Muñoz (2016) serà clau en aquest apartat per situar alguns d'aquests nous formats: la videodocumentació, la *videoperformance*, els circuits tancats, les *metaformances*, les videoinstal·lacions, les videoprojeccions i les *performances* multimèdia. En paraules de l'autor:

«La immaterialitat de la projecció de vídeo i la seva existència únicament en la dimensió temporal, el va convertir en el mitjà idoni amb què va aconseguir la desmaterialització de l'objecte. La major part d'aquests primers registres en vídeo del procés artístic, no feien sinó un mínim ús de la potencialitat de la nova tècnica i els seus recursos narratius. Aquesta mena de treballs que prescindien de les possibilitats tècniques i experimentals del vídeo van ser inicialment agrupats pel seu caràcter de documentació d'esdeveniments, de fet, la videoartista francesa Dominique Belloir els va agrupar sota l'apellatiu de "video documentaire" (videodocumental) al començament de la dècada del 1980.»

Cumplido Muñoz (2016, pàg. 106)

En aquesta primera modalitat de *performance* registrada, s'hi engloben les accions que ja hem comentat a l'apartat anterior, en què el vídeo, igual que la fotografia, s'empren com a testimoniatge i document gràfic de l'esdeveniment amb la finalitat d'assegurar la preservació documental de les *performances* efímeres, que tendeixen a la desaparició. La incorporació del vídeo va permetre un registre molt més exhaustiu que la fotografia, perquè va incorporar la dimensió temporal de l'acció. Aquesta manera de documentar va acostar la *performance* a les especificitats del llenguatge audiovisual i, gradualment, alguns artistes van anar concebant els seus *performances* en funció d'aquest mitjà i van ser conscients del registre, el muntatge i l'edició del contingut. Accions com els *happenings*, l'art corporal i Fluxus es basaven en el caràcter processual de les accions i la importància de l'efímer i l'acte directe i presencial, de manera que el registre en vídeo permetia una manera de documentar en suport físic una obra que, d'una altra manera, desapareixeria una vegada acabada. Els *artist's films* ("films d'artistes") o *films by artists* ("films realitzats per artistes") es convertiran en la forma de documentació de les obres processuals i efímeres, però també com una altra extensió complementària de la peça que permetrà comercialitzar d'una manera més extensa l'obra.

Si inicialment es va atorgar aquest paper de testimoniatge a les fotografies, que s'anaven fent mentre es desplegava la *performance*, va ser rellevat després per les filmacions cinematogràfiques, que van permetre captar el moviment i el temps i, més endavant, van ser substituïdes pel vídeo, que permetia més marge d'acció. Entre les *performances* documentades fotogràficament, trobem el treball d'Adrian Piper «Food for the spirit», del 1971. Es tracta d'una sèrie de catorze autoretrats fotogràfics en blanc i negre en què Piper es mira davant d'un mirall. En el moment en què Piper estava treballant en aquest projecte estava escrivint un treball universitari sobre la *Crítica de la raó pura*, de Kant, que el va portar a un procés de practicar ioga i dejuni que va desencadenar en un aïllament total amb el món.



Figura 15. Fotografia pertanyent a la sèrie «Food for the spirit», d'Adrian Piper (1971)

Font: imatge extreta de <https://robinlevertontart.com/2015/01/26/theory-lecture-5-feminism/> (19-08-2021).

Temorosa de no caure literalment en les idees kantianes de la raó pura i perdre el contacte amb el món físic, va començar a investigar les maneres de resignificació i valoració del món físic en el cos. Així, el mirall i la càmera de fotos li permetien fer un seguiment i recordatori de la seva existència física retratant-se nua davant de la càmera mentre anava recitant extractes del text de Kant que li feien qüestionar l'existència material. Les fotos van ser fetes amb poca llum, cosa que semblava una mena de lluita dual entre la llum de la raó i el raciocini, d'una banda, i la lluita del cos per fer-se visible i no desaparèixer metafòricament i literalment pel dejuni.

En els primers registres en vídeo de *performances* que tenien un sentit testimonial de l'acció, l'habitual era situar una única càmera frontal instal·lada en un punt fix extern a l'espai on es faria l'acció, amb la finalitat de registrar-la de la manera més neutra possible. De mica en mica es van anar introduint més càmeres que s'acostaven en plans detall, i fins i tot en alguns casos es van editar els vídeos per condensar i resumir l'acció, especialment en les accions duracionals que es podien estendre durant hores. Fins i tot actualment ens trobem vídeos editats d'accions extenses que s'acompanyen de música perquè la visualització no es faci pesada o estranya pel tall d'àudio, com en el cas de la *performance* «Mapa Corpo» (2007), de Guillermo Gómez-Peña, que es pot trobar a l'Art Toolkit, bloc «Elements», apartat «Cos», punt 3, titulat «Cos sagrat, catarsi».

Es tracta d'una *performance* ritual d'art corporal en què el cos esdevé un mapa geopolític de relacions de poder. Durant l'acció, les paraules que pronuncia el *performer* Guillermo Gómez-Peña, així com les imatges que es projecten sobre els imaginaris de colonialisme a Occident són fonamentals per comprendre l'acció, però atès que es tracta d'una acció extensa en el temps, només

trobem versions editades amb música que fallen en el valor documental que dèiem que hauria de tenir el vídeo en aquests casos, alterant el significat de l'acció.



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

Font: imatge procedent de <http://www.themanitoban.com/2013/11/space-practise-revolution/17799/> (19-08-2021).

Altres vegades es presenta un altre problema complex i que té a veure amb els drets d'autor de qui ha registrat l'acció i com es negocien els drets d'explotació, difusió i comercialització del registre de la *performance*. Si el registre no ha estat fet pel *performer* (una cosa habitual) pot ser que no tingui el control d'aquest material o de la seva difusió, com en el cas dels vídeos de «Mapa corpo» que circulen per internet, alguns dels quals no han estat documentats i realitzats de manera oficial o, com en el cas de Carolee Schneeman, amb la seva cèlebre acció «Interior scroll» (1975), la manera com es va disseminar la *performance* va acabar per fer icònics certs fragments de l'acció, que van acabar reforçant el cos nu fetitxitzat de Schneeman i ometent altres moments fonamentals de l'acció.

«Interior scroll» es va dur a terme en un moment en què Schneeman estava explorant les fronteres entre cos i text, acció i coneixement, i la dualitat cartesiana entre materialitat i pensament racional. Durant la *performance*, anava fent una sèrie d'accions, com ara deixar caure un llençol, empastifar-se amb pintura els contorns del cos i cara fent una sèrie de postures fixes i estàtiques, per culminar finalment amb la cèlebre «imatge» de l'artista traient-se un pergamí de la vagina que desplejava i anava llegint en veu alta. Dos anys abans d'aquesta acció, l'artista va fer una improvisació de l'«Interior scroll» al Festival de Cinema Telluride de Colorado, i la seva sorpresa va ser que s'havia programat sota la categoria de «La dona eròtica». Aquesta trivialització i simplificació d'una *performance* que precisament era crítica amb els papers estereotipats de la dona li va disgustar profundament. Això va fer que reflexionés sobre com el cos i les paraules pronunciades podrien suposar una fissura entre l'art d'acció i les imatges filmiques. Per això, es va assegurar que «Interior scroll» estigués ben documentada i va comptar amb l'ajuda de fotògrafs com Sally Dixon, Peter Grass i Anthony McCall.

Les fotos es van disseminar en nombrosos articles i revistes, però la majoria de les que es van reproduir repetien les mateixes imatges icòniques, cosa que va acabar per simplificar la complexitat d'una acció ritualista en poques imatges que van eclipsar la documentació visual. Mitjançant aquesta continuada repetició en l'exposició de l'acció, es va reduir una *performance* complexa que es componia de diferents moments a un únic moment icònic, el cos nu de Schneeman damunt d'una taula traient-se el pergamí de la vagina retratat per McCall. Un element que s'ha de veure amb aquesta simplificació pot ser els límits que presenta la documentació de la *performance* de manera fotogràfica i, per això, l'artista va acompanyar l'acció de textos que reflexionaven sobre la *performance* en publicacions posteriors, per contestar el paper del cos nu.

Si observem detalladament la primera de les fotografies d'aquesta composició de tretze imatges de McCall que es van posar a la venda el 2016 a la galeria Carolina Nitsch, hi veiem tres homes amb càmeres de foto i vídeo que filmen l'acció de Schneeman, que apareix en una cantonada en el fons del pla asseguda damunt d'una taula, nua i llegint el pergami.

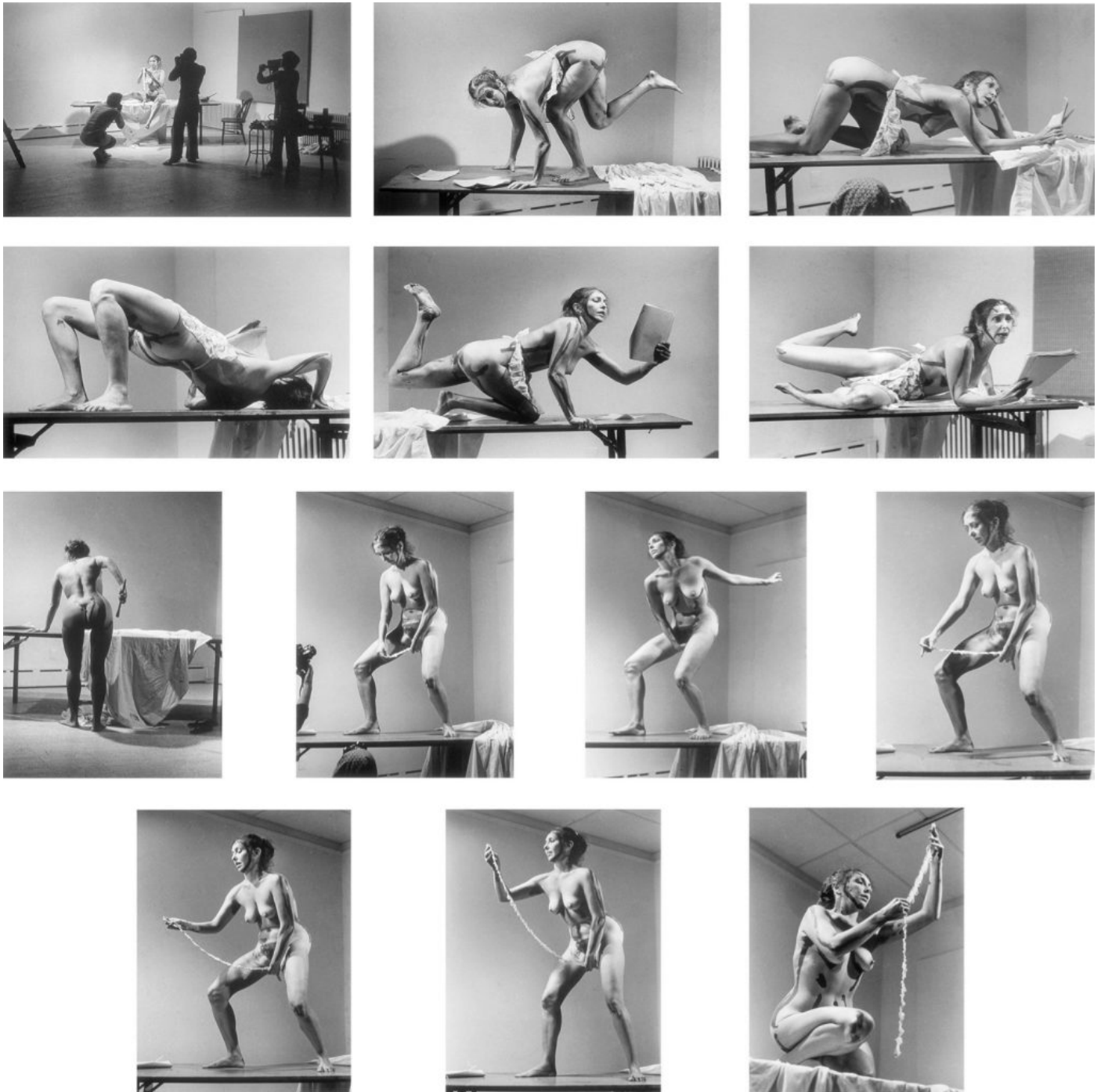


Figura 17. Anthony McCall, 13 fotografies de Carolee Schneemann a la *performance* «Interior Scroll» (1975)

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

Aquesta imatge no ha estat de les més reproduïdes, precisament per la perspectiva de distanciament que ens dona de la *performance*, en què encara que l'artista continua sent la protagonista, apareix en el fons de la imatge juntament amb tres siluetes d'homes que giren l'esquena a la lent de la càmera de fotos de McCall, que està capturant el moment de documentació de l'acció d'altres tres persones i ell mateix. El que és interessant d'aquesta fotografia és com posa en primer pla l'enquadrament d'«Interior scroll» com una *performance* en directe mediada, cosa que ens dona evidències de fins a quin punt aquesta acció va ser inseparable de la direcció de Schneeman i la seva mediació fotogràfica i documentació contemplada des de l'inici del disseny.



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

Font: Stockholm: Moderna Museet. © Carolee Schneemann. Foto: Seas of Carolee Schneemann/Galerie Lelong & Co./Halis Gallery/PPOW Gallery. Imatge extreta d'íbid.

Veient algunes de les limitacions de la fotografia com a documentació de la *performance*, el vídeo va anar prenent protagonisme ràpidament. Als primers vídeos es tractava de registres senzills amb un únic pla-seqüència que permetia recollir la màxima informació possible, per exemple, respecte a la interacció de l'artista amb el públic, i mostraven la durada exacta de l'esdeveniment, sense talls ni elipsis, de manera que el temps real, el de la filmació i el de la recepció coincidien totalment. En aquesta documentació no hi havia cap intenció de modificar i influir en l'acció, sinó la de documentar tota la informació detallada de l'acció per fer-la accessible a un públic posterior. El paper de la càmera era neutre per no interferir ni modificar l'acció ni la relació amb el públic, de manera que se solien triar emplaçaments allunyats a l'acció que permetessin recollir la *performance* en relació amb el context i entorn espacial, i permetés també registrar els moviments i desplaçaments del *performer* en l'espai.

Un clar exemple és el de l'acció Fluxus de Yoko Ono, «Cut piece» (1964), que és a l'Art Toolkit, al bloc «Registres», punt 4, dedicada a la *performance* de «Participació». En aquesta acció, Yoko Ono estava asseguda damunt d'una tarima i convidava el públic a pujar i tallar parts de la seva roba amb unes tisores. La filmació d'aquesta peça forma part dels diversos *Flux-films* fets per Ono, numerat amb el número 9. En la documentació, veiem com diferents persones, majoritàriament homes, van pujant i tallant primer flocs de cabells i després trossos de roba fins a quedar-se amb roba interior.



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

Font: imatge extreta de https://elpais.com/cultura/2020/04/09/babelia/1586444894_970664.html (19-08-2021).

Cumplido Muñoz descriu així la presa de decisions en la filmació del registre de l'acció d'Ono:

“ «Atès que l'acció tenia lloc sobre una tarima elevada, l'horitzó visual que recull la càmera coincideix amb el que tindria Ono, iniciant així el procés d'empatia entre l'espectador d'aquestes imatges amb l'artista. Després d'això, l'operador canvia de posició i s'acosta a l'escenari, per la qual cosa el pla general anterior és substituït per un primer pla de l'artista. El recurs al primer pla d'una cara implica que aparegui després a la pantalla amb una grandària que n'afavoreix la identificació amb un interlocutor real; no obstant això, observant detingudament l'enregistrament, no sembla que fos aquesta la intenció original de l'operador, que semblava més interessat a recollir tota la informació possible, ja que uns instants després, càmera en mà, puja a l'escenari per captar algun detall de l'acció fent coincidir en tot moment l'eix de la càmera amb els fets que estan tenint lloc. En tot cas, i malgrat una mínima varietat en els enquadraments, la càmera no interfereix en l'acció i es comporta com qualsevol dels assistents, com a part del públic.»

Cumplido (2015, pàg. 178,179)

D'aquesta cita se n'extreu una qüestió important que cal tenir en compte en el registre de les *performances*, i és el paper que atorguem a la càmera en el registre de l'acció, o la consideració o no en la planificació de l'acció dels enquadraments i seguiment de la càmera, o si ho deixem com una qüestió espontània en mans de l'operador de càmera. En el cas que no sigui una acció estàtica, que permetria un pla fix, és recomanable que l'operador sàpiga més o menys els moviments i desplaçaments que executarà el *performer* perquè no quedi informació fora de pla o moviments excessius de càmera que perdin informació i confonguin l'espectador.

Quan es van incorporar tècniques d'edició i muntatge, es va poder reduir la durada real dels fets de les accions duracionals i adequar-ho a un format de recepció diferent del de la *performance* en directe, perquè la capacitat d'atenció d'una imatge en vídeo

que és unidireccional, segons el punt de vista del càmera, no és la mateixa que en el mateix espai on transcorre l'acció, ja que podem estar més actius on mirem i decidir què volem veure. A més, una *performance* duracional editada permetia a l'observador estar més atent a les variacions de la *performance*, ja que un públic present durant 24 hores, com per exemple en el cas de la *performer* Ada Vilaró a «Públic present 24 hores» (2016) (vegeu l'Art Toolkit, «Registres», punt 2, titulat «Resistència») no hauria estat conscient de les diferents variacions de l'acció encara que hagués estat present tota l'estona. En canvi, un vídeo, com que està editat, permet concentrar i reforçar mitjançant els talls d'edició les petites transicions duracionals. Aquests processos de producció també van implicar una atenció metareflexiva com a part de l'acció, especialment quan es va tractar de les peces de *videoperformance* pensades per ser realitzades només davant de càmera, és a dir, de tenir en compte l'aparició i desaparició del *performer* o l'inici i finalització de l'acció.

La decisió de com cal registrar una *performance* és important, perquè la manera d'interpellar l'espectador no és igual en un pla seqüència fix, que detalla un enquadrament tan ampli com sigui possible que la incorporació de més d'una càmera amb plans detall o plans tancats que van enfocant alguns aspectes de l'acció.

4. La incorporació del vídeo en l'art d'acció

4.2. Performances que fan servir el vídeo com a part integrant de l'acció

Paral·lelament a fer servir la càmera de vídeo com a forma de documentació, alguns *performers* van anar experimentant amb les especificitats que els oferia el vídeo i els monitors de televisió en les seves accions, exploraven no sols les possibilitats de la pantalla com a objecte, és a dir, la seva presència física i materialitat com a artefacte, sinó també les imatges que es projectaven una vegada registrades amb la càmera de vídeo. Un exemple és l'acció «FilzTV» (1970), de Joseph Beuys, en què veiem l'artista assegut d'esquena a la càmera i manipulant una pantalla de televisió com si volgués sintonitzar l'aparell. L'acció, que sembla impossible perquè la pantalla està coberta amb feltre, pren un altre gir quan Beuys aixeca una de les cantonades del feltre i hi veiem sota la imatge que es projecta en la pantalla i el so que acompanya el programa, tot i que immediatament torna a tapar la pantalla. La *performance* es pot veure en [aquest enllaç](#) (19-08-2021).

Beuys va fer aquesta acció davant d'un públic el 1966, en el festival de *happening* de Copenhaguen, però, quatre anys després, la va adaptar per fer-la específicament per ser registrada amb una càmera de vídeo. L'acció posava sobre la taula el context del moment en què la televisió era el mitjà de comunicació de masses, i el vídeo, un mitjà que permetia als artistes la possibilitat de comunicació amb els seus espectadors en un temps i context expandit.



Figura 20. Frame del vídeo de documentació de l'acció «FeltTV»

Font: imatge procedent de <https://archive.transmediale.de/content/filz-tv> (19-08-2021).

L'historiador i crític d'art Juan Martín Prada analitza així aquesta acció:

«En el cas de la substitució del vidre de la pantalla per un tros de feltre, s'assajava a més la negació del flux i de la variabilitat d'imatges, emprant un element aïllant i conservador de temperatura i energia. Màxima estabilitat al caràcter fugisser de la imatge televisiva, negació simultània, per tant, de la visibilitat de la imatge i de la invisibilitat de l'aparell. Les esperes múltiples de l'espectador i el seu inqüestionable desig de desaparició ja no són sadollats per la successió d'instants visuals i vertiginoses ruptures encadenades a una continuïtat de seqüències i ràpides

transicions. El rerefons de perill inherent en exposar-se “” davant el mitjà televisiu queda aquí invertit, quan queda la pantalla de l'aparell de televisió convertida en una barrera defensiva. Pantalla de protecció de feltre, drap no teixit, conglomerat de llana o pèl que substitueix, en una equivalència oposada en la seva total manca de fluïdesa i dinamisme, aquest conglomerat d'informació, joc i banalitat que ha caracteritzat, des dels seus orígens, el mitjà televisiu.

Però no hi ha rebutjament del mitjà per part de Beuys, sinó probablement només de les seves més habituals formes d'ús i experiència en la societat del moment. De fet, sembla haver-hi en el feltre amb pantalla una probable referència a la radiació energètica pròpia del mitjà, una mena de gest també de conservació o contenció d'aquesta que no deixa de suggerir-nos una directa comparació amb la funció que el feltre exerceix en la conservació de temperatura i hàbit vital del cos humà ferit protegit i que hi està embolicat. Una certa energètica medial és aquí insinuada com a element no mancat, probablement, fins i tot de cert potencial il·luminador. No obstant això, contemplant l'arraconament de la televisió cap a la paret, la seva confrontació en la més pròxima de la rodalia amb el límit de l'espai arquitectònic de l'habitació, no hi ha dubte que l'espai habitual ocupat per l'espectador televisiu ha estat exclòs, reduït fins a la seva impossibilitat. L'espectador està forçat a mirar ara aquesta pantalla de televisió lateralment, gairebé per darrere, com si en aquest canvi de disposició espacial se li plantejés també secretament la possibilitat de descobrir altres possibilitats, altres maneres de percebre-la i experimentar-la. Desplaçament espacial de l'espectador que suposa també, probablement, la reclamació de la seva prioritat perceptiva enfront del mitjà, oposada al fet que és la mateixa televisió la que en realitat ens percep. No oblidem que la viabilitat econòmica de la televisió depèn cada vegada més d'un agençament medial de l'activitat de la percepció, constatada una vegada i una altra amb aclaparadora obvietat en el mesurament dels índexs d'audiència. Percebre l'espectador davant de l'aparell de televisió, sotmetre'l com a objecte d'exposició a l'aclaparadora lògica del consum, quantificar-ne la immobilitat en una determinada oferta televisiva, és la condició de possibilitat econòmica del mitjà.

Des d'una posició probablement més que coincident amb Beuys [...], probablement “FilzTV” també ens està advertint que pretendre el rebutjament d'aquestes necessitats no sols seria enganyar-nos, sinó impedir qualsevol via per a la seva eliminació. L'orientació més eficaç de la crítica no podria ser, doncs, la negació, la posició refractària de les necessitats pròpies del nostre temps, com a mostrar de les falsificacions socials, sinó el de generalitzar el convenciment de la incompetència de l'anomenada “indústria de la consciència” per satisfer-les, la necessitat d'una “revolució cultural” en el seu sentit més ampli, en la més ambiciosa i productiva de les intencions.»

Prada (en línia, <http://reddigital.cnice.mec.es/4/arte/critica/cr2.html>, 19 d'agost del 2021).

4. La incorporació del vídeo en l'art d'acció

4.3. La *videoperformance* com a peça de creació

En aquesta categoria s'hi englobarien les *performances* desenvolupades específicament per a ser registrades en vídeo i després visualitzades en pantalla. En aquesta mena de creacions, l'acció ha estat pensada per treure partit a les qualitats expressives del mitjà audiovisual i, per tant, part del significat de l'acció es veu reforçat per aquestes. No va ser fins al 1981 que el terme *videoperformance* es va anar assentant en el context artístic, quan la crítica francesa Anne-Marie Duguet el va fer servir per primera vegada, tot i que limitat al paper de testimoniatge de l'acció en directe:

«[...] [la *videoperformance* és] una acció en què hi ha una relació essencial entre la presència física d'un "actuant" (pintor, ballarí, actor, etc.) i un dispositiu videogràfic. [...] de fet, es tracta simplement de documentació sobre una acció en què el vídeo no intervé directament com a útil d'expressió plàstica, sinó com a mirada exterior, com a constància, igual que les fotografies [...]».

Duguet (a Cumplido Muñoz, 2016, pàg. 96)

Les *videoperformances* eren accions que implicaven des de la seva conceptualització una relació directa amb la imatge electrònica, però n'obviaven l'ús com a documentació d'una acció efímera que només existeix en el moment de la representació (Cumplido Muñoz, 2016, pàg. 98). Tot i que és obvi que la peça resultant ens serveix com a documentació per visualitzar una vegada i una altra una acció d'un *performer* feta davant de càmera, aquesta no era la finalitat de la *videoperformance*, sinó que es concebia en si mateixa com a peça artística per confrontar una sèrie de temes, com la presència-absència, els límits de la relació artista-espectador i una expansió de les tres coordenades clau en la *performance*, és a dir, cos, espai i temps. Però especialment van trobar una nova possibilitat d'explorar qüestions entorn de la identitat i la corporalitat que ja estaven sent explorades enormement en l'art corporal, però que ara permetien aquesta reflexió mitjançant la imatge audiovisual.

La intimitat que li permetia al *performer* actuar només en presència d'una càmera va obrir espais d'experimentació entorn del cos en presència de la càmera d'allò més interessants. En aquest cas, l'espai i localització de l'acció estan igual de pensats i cuidats, així com l'enquadrament i la gestualitat davant de càmera, i l'acció s'ha conceptualitzat de tal manera que si no s'adequa al registre que s'esperava es pot repetir les vegades que calgui fins a obtenir la versió desitjada que finalment és editada. Aquesta és una de les diferències amb la *performance* davant d'un públic, que no pot interrompre's si alguna cosa no sorgeix com s'esperava.

Com a exemple de *videoperformance*, podríem citar «La voz humana» (1997), de María Ruido, una obra realitzada en els començaments de la trajectòria de l'artista. L'acció té una durada de 7 minuts en què veiem a l'artista tapar-se la boca amb una cinta adhesiva transparent, reflexionant sobre la violència del llenguatge i la utilització pública de la paraula. Ruido critica com determinats discursos construïts sota imposicions hegemòniques es perpetuen silenciant la veu de les dones al llarg de la història i el pensament.



Figura 21. Frame de l'acció «La voz humana» (1997)

Font: imatge extreta de <https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/ruido-maria/voz-humana> (revisat el 17 d'agost del 2021).

L'acció es pot visionar en [aquest enllaç](#) (revisat el 17 d'agost del 2021).

Aquest nou format de *performance* va permetre molts artistes revisitar un format clàssic en el món de l'art, ens referim al gènere de l'autoretrat. Gràcies al vídeo, el reflex especular que s'havia explorat de manera estàtica en la pintura i la fotografia esdevenia ara en moviment i incorporava la dimensió temporal, cosa que permetia visibilitzar els canvis físics i emocionals. Així doncs, en moltes de les *videoperformances* hi haurà un component autobiogràfic i una narrativa personal que serà explorada des de l'experiència del cos de l'artista, perquè la càmera de vídeo permet el retorn del reflex d'un mateix. Entre els nombrosos exemples d'artistes que han explorat aquest format, destaquem el *performer* Vito Acconci. En les obres compreses entre el 1971 i el 1974, Acconci va explorar la seva imatge davant de càmera mitjançant un pla fix i molt pròxim a l'objectiu, en què es limitava a fer una sèrie de gestos davant de càmera amb un pla tancat en què veïem l'artista d'esquena, estirat a terra, dempeus, etc.

La teòrica Rosalind Krauss (1976) es va referir a aquesta mena d'autoretrats d'Acconci com a «narcisistes». El 1973 Acconci realitza la *videoperformance* «Theme song» ('tema musical'), d'una durada de 33,15 minuts, en què veïem l'artista estirat a terra i el la cara se situa a la part dreta de la pantalla, molt prop de la lent de la càmera de vídeo. Acconci encén un cigar mirant a cambra i pitja el *play* d'una cinta de casset que conté diversos temes musicals de pop i *rock* (Van Morrison, Bob Dylan, The Doors) que sonen de fons mentre ell els va taral·lajant i cantant:

“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 'em. Somebody who wants to come in close to 'em”, “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.»

Amb aquesta proximitat del pla *close-up*, Acconci pretén convertir l'espectador anònim en un company pròxim que s'uneix a la vetllada i, per a això, crea una atmosfera d'intimitat amb l'espectador que està carregada d'erotisme per la proximitat cara a cara. Acconci parla directament a l'espectador, però també sembla un acte de seducció i manipulació amb els temes que sonen sobre l'amor, la solitud, el desig. És de nit i fuma cigars per envoltar el monòleg d'un halo seductor que ens atrapa per fer-nos conscients de la manera com consumim cultura *mainstream* i imatges televisades. A «Theme song» hi ha una reflexió sobre l'ús de la televisió

com a distracció i com una manera de gestionar la solitud que els nostres dies és encara molt més accentuat amb les xarxes socials.



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

Font: imatge procedent de <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/acconci-vito/theme-song> (18 d'agost del 2021).

En [aquest enllaç](#) es pot veure un fragment de l'acció (20 d'agost del 2021).

4. La incorporació del vídeo en l'art d'acció

4.4. La prolongació de l'espai mitjançant els circuits tancats

Una altra manera d'explorar les possibilitats que oferia la tecnologia era mitjançant el joc amb diversos canals i circuits tancats de vídeo, perquè el vídeo oferia unes possibilitats limitades de comunicació amb el públic, i la manera de superar aquesta unidireccionalitat era augmentant el nombre de canals i crear una comunicació a distància gràcies a les instal·lacions de circuit tancat, que connectaven dos espais d'acció en què hi havia instal·lada una càmera que aportava imatges a un monitor situat a l'altre espai. El circuit tancat permetia expandir l'espai i la presència de l'espectador, que podia situar-se en dues ubicacions diferents alhora, la física i real i l'artística, projectada gràcies al *delay* ("desfasament") de temps que permet la càmera i el monitor de televisió.

Va ser el cas de l'acció «Two Consciousness Projections» (1972), de Dan Graham. A l'Art Toolkit, al bloc «Elements», apartat «Presència-absència», hi ha més informació sobre aquesta acció. L'acció consistia a convidar dues persones del públic, un home i una dona perquè fessin l'acció. Es convidava la dona que s'observés la cara projectada en un monitor de vídeo (actuant com una mena de mirall) perquè es descrivís ella mateixa de la manera més precisa i objectiva possible. Simultàniament, l'home centrava la seva atenció en la dona observant-la «de manera objectiva», mitjançant una càmera connectada al monitor, i verbalitzava les seves percepcions sobre la dona, sense poder veure-li directament la cara, ja que no era enfront d'ella. La intenció de Graham mirava d'experimentar amb l'observació d'un cos mitjançant l'objectiu d'una càmera i la seva imatge projectada en el monitor amb la finalitat d'indagar de quina manera es modifica la percepció i recepció d'aquesta imatge.



Figura 23. Dan Graham, «Two Consciousness Projections» (1972). *Performers* (Franca Sacchi i Luciano Giaccari), càmera de vídeo, monitor

Font: Toselli, Milà, 1972. Photo © Giorgio Colombo, Milà. Imatge extreta de <https://www.artribune.com/editoria/2019/11/franco-toselli-libro/attachment/dangra1/> (revisat el 6 de juliol de 2021).

4. La incorporació del vídeo en l'art d'acció

4.5. Les metaformances

Cumplido Muñoz (2016, pàg. 117) es refereix a les *metaperformances* com les pràctiques a mig camí entre les *performances* en directe i les *performances* audiovisuals, és a dir, que fan servir elements tecnològics que possibiliten una ampliació de les capacitats del cos humà. En aquest grup s'hi inclourien les *performances* que se serveixen de la imatge de vídeo, però també altres dispositius tecnològics i audiovisuals per elaborar el seu missatge, com la videoescultura i la videoinstallació.

“ «El terme “metaformance” va ser proposat per la teòrica de l'art Claudia Giannetti el 1994 després d'haver constatat com les performances de les dècades de 1960 i 1970, que en principi s'havien orientat cap a un vessant que emfatitzava l'element físic i corporal, van anar evolucionant cap a obres en què el lloc del cos era ocupat per elements tecnològics i audiovisuals. La metaformance seria una categoria *expandida* de la performance que agruparia totes les variants *multimedials* que se serveixen d'instrumental electrònic, telemàtic, de digitalització i manipulació de la imatge, de simulació corporal i espaciotemporal.»

Cumplido Muñoz (2016, pàg. 117)

En el recurs «Fonaments del *performance art*», en el bloc «Elements», apartat «Cos», titulat «Cos, fantasia i nous imaginaris», es troben diversos exemples que exploren aquesta línia d'amplificació del cos mitjançant les figures del cibernètic o els imaginaris posthumans d'amplificació del cos amb implantació de pròtesis, empelts i incorporació de dispositius tecnològics. Com a exemples, l'artista Orlan o l'art cibernètic, basat en la intensificació de sentits nous al cos humà mitjançant implants cibernètics, com és el cas dels artistes Stelarc i Jaime del Val o de la ballarina Moon Ribas (vegeu «Fonaments del *performance art*», bloc «Elements», apartat «*Viewpoints*», secció «Repetició»). Aquests corrents transhumans persegueixen les possibilitats poètiques de la tecnologia i exploren les capacitats i limitacions del cos humà, portant-les al límit del possible, cap a noves realitats i imaginaris per ara inexistents.

Amb la incorporació de dispositius tecnològics, com la telepresència, el directe, els sensors, etc., el cos de l'artista es desconstrueix i amplifica fent-nos reflexionar sobre els paràmetres convencionals de comprensió de l'humà i de la fisicitat del cos. L'exemple més citat és el de l'artista francesa Orlan, que sotmet el cos a una sèrie de transformacions físiques radicals mitjançant operacions de cirurgia per qüestionar l'ideal de bellesa femení occidental i els cànons de representació del cos de les dones en la història de l'art. Des dels seus començaments, que ha explorat diversos llenguatges, com la *performance*, el vídeo i els projectes multimèdia, les instal·lacions, la *fotoperformance* i, més recentment, els avatars, videojocs i animacions 3D (per a més informació de l'artista, vegeu l'Art Toolkit, al bloc «Elements», apartat «Cos», punt número 5, titulat «Cos, fantasia i nous imaginaris»).

Orlan va ser de les primeres artistes a fer servir la telepresència, que oferia els avenços en telecomunicacions per fer *performances* en directe en què l'artista no era present al lloc que ocupaven els espectadors en les galeries d'art, però podria establir una comunicació directa amb ells projectant la seva presència des d'un quiròfan que retransmetia en directe les seves operacions de cirurgia.



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

Font: imatge procedent de <https://www.orlan.eu/portfolio/7e-operation-chirurgical-performance-dite-omnipresence/attachment/orlan-omnipresence-300dpi-3/>

4. La incorporació del vídeo en l'art d'acció

4.6. Performances com a videoinstal·lacions

A partir del 1970 alguns artistes comencen a experimentar amb les possibilitats d'integrar el monitor de televisió a les *performances*, no sols per les qualitats que els ofería en termes de projectar imatges i jugar entre el directe i el mediat, sinó també per les qualitats materials com a objecte escultòric. És el cas de la col·laboració entre Nam June Paik, artista de videoart, i l'artista Fluxus Charlotte Moorman, que van fer una sèrie de *performances* escultòriques que s'activaven mitjançant *performances* sonores en el cos de Moorman a «TV bra for living sculpture» (1969) («sostenidor televisió per a una escultura en directe») o «TV cello» (1971 i 1976) («violoncel TV»).

Paik i Moorman van fusionar l'art sonor amb l'escultura, la *performance* i el vídeo, reptant les formes convencionals de fer música. En les seves instal·lacions i *videoperformances* van explorar amb la temporalitat i la sonoritat de la imatge. A «TV cello» veiem Moorman tocar un violoncel·l construït de manera escultòrica amb tres monitors de televisió de grandàries diverses superposades i units per les cordes que li confereixen la qualitat d'instrument. Cada vegada que Moorman tocava les cordes de l'instrument, les imatges es deformaven. En [aquest enllaç](#) es pot visionar la *performance* «TV cello», accionada a l'Art Gallery de New South Wales, el 1976. (20-08-2021)



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

Font: imatge procedent d'<https://juju-be-art.tumblr.com/post/170034233723/charlotte->



Figura 26. *Performance* «TV cello». En la imatge veiem Nam June Paik registrant la *performance* en directe de Charlotte Moorman. Font: imatge procedent de <https://kaldorartprojects.org.au/projects/project-5-charlotte-moorman-and-nam-june-paik/> (20 d'agost del 2021).

Les imatges que apareixien en els monitors de TV eren enregistraments d'imatges televisades de la icona pop Janis Joplin, en una clara al·lusió als mitjans de comunicació i la circulació de la cultura pop i els usos domèstics de consum televisiu. En el material docent de l'assignatura d'escultura, titulat «Pràctiques encarnades i espai», hi ha més exemples sobre la relació entre escultura, instal·lacions i art d'acció encarnat.

4. La incorporació del vídeo en l'art d'acció

4.7. Performance i videoprojeccions

Una altra possibilitat que van permetre els nous mitjans tècnics va ser la de jugar amb la projecció d'imatge sobre l'espai o els cossos dels *performers*, per exemple, mitjançant la projecció de diapositives o projeccions fílmiques amb què interactuaven els *performers*. Actualment l'avenç amb el *mapping* ha permès molta més sofisticació, i companyies de dansa contemporània, com Leni-Basso, la incorporen per a fer jocs d'efecte espectaculars. Un dels primers *performers* a incorporar les videoprojeccions en les seves accions va ser Robert Whitman, als anys seixanta, com es pot apreciar en [aquest vídeo](#) de documentació d'algunes de les seves *performances* (20 d'agost del 2021). Whitman va introduir el cinema i les imatges projectades en l'espai presencial de la *performance*, cosa que va donar una complexitat multimèdia a les seves accions a l'hora d'explorar els límits entre la il·lusió i el real, el quotidià i l'artístic, la presència del cos i la seva projecció, etc.

Un altre exemple és la *performance* titulada «As time goes by» (2015), de Natàlia Llovet i Laura Pujol, una posada en escena en què les dues *performers* interactuen en directe amb les imatges que són projectades damunt dels seus cossos mostrant dues temporalitats i cicles oposats: el ritme frenètic de les societats industrials i connectades a les xarxes socials, amb imatges de fàbriques, cadenes de muntatge, contaminació, i el bioritme de la naturalesa amb imatges de llavors que broten, flors que s'obren lentament, etc. Els cossos de les *performers* reforcen aquesta idea mitjançant una sèrie de gestualitats i ritmes corporals totalment oposats, dels gestos histèrics, repetitius i frenètics d'una, als gestos gairebé imperceptibles i mínims de l'altra. En un moment determinat de l'acció, sona un rellotge de paret i es projecten els ulls de les artistes a la paret de fons, simbolitzant un despertar que les porta a un segon moment de l'acció en una mena de lluita amb elles mateixes i entre elles, en què acaben per trencar un rellotge que les lliga a la societat contemporània estressada pels temps veloços.

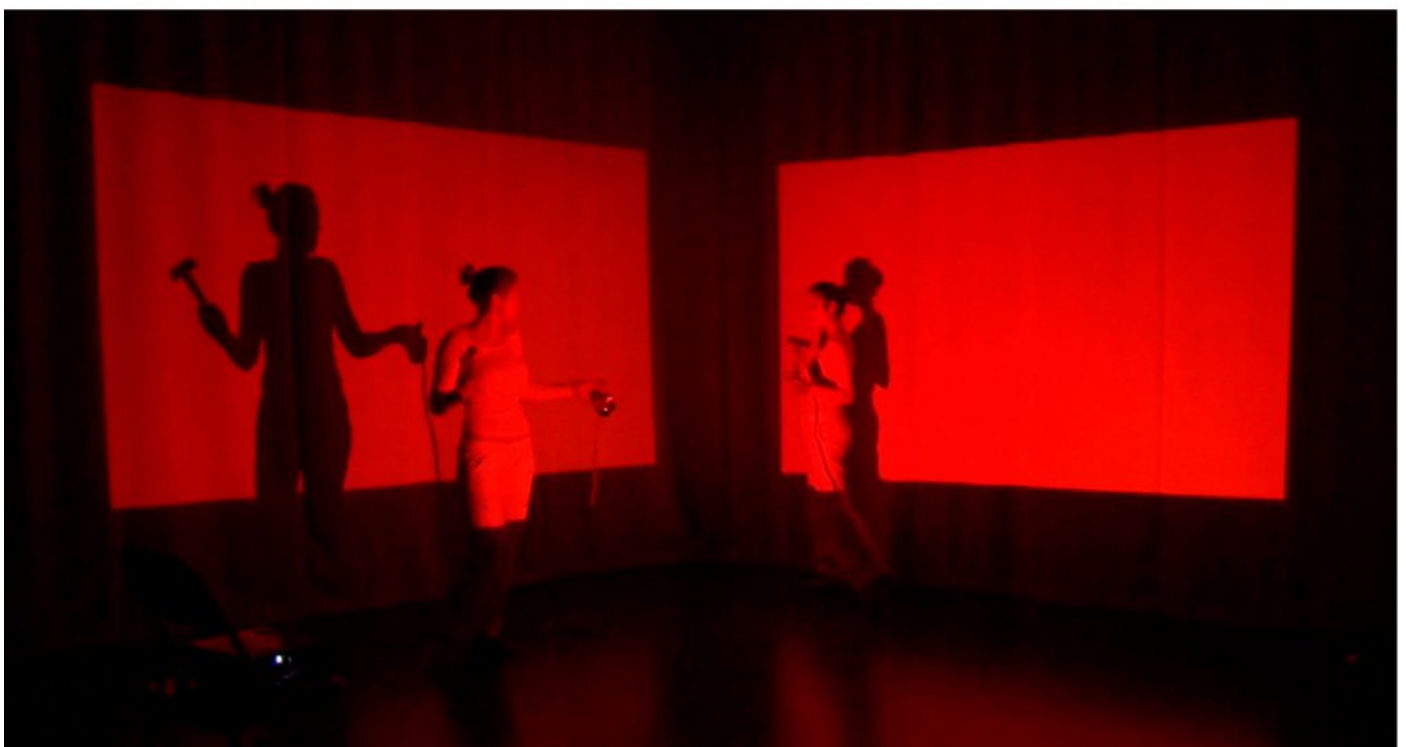
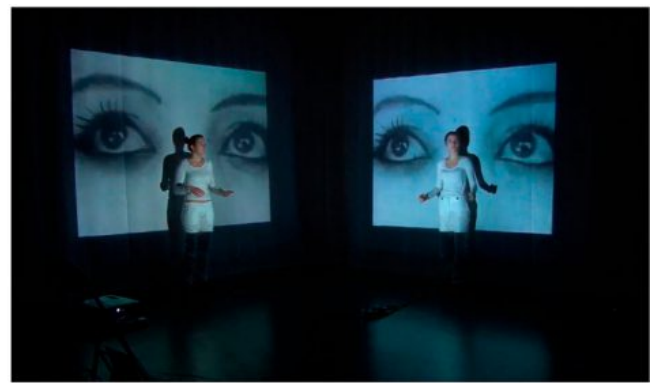


Figura 27. Collage de fragments de la *performance* «As time goes by»
Font: fotos realitzades per l'autora.

4. La incorporació del vídeo en l'art d'acció

4.8. Performances multimèdia

En aquesta categoria hi trobem les *performances* que se serveixen de múltiples elements multimèdia en què el cos i l'acció continuen sent l'element clau al voltant del qual gira la proposta, però que destaquen per l'ús de dispositius electrònics i multimèdia, que amplifiquen les possibilitats de reflexió i joc entre presència i absència, efectes visuals, ús de cromos, 3D, etc. És el cas d'artistes com la *performer* Alex Murray-Leslie, component del grup de música *punk* feminista Chicks on the Speed, creat a Munic el 1997, i també artista, *performer* i docent universitària. Entre els seus projectes inicials més coneguts hi ha la seva recerca artística i performativa al voltant del peu i la sabata com a instrument musical que incorpora en els seus concerts, i *performances* sonores, que repton les lleis de la gravetat i els usos normatius de les parts del cos com el peu. El seu treball gira al voltant dels *wearables* ('complements') computacionals, el disseny d'instruments musicals digitals, la *performance* feminista, la música pop i la moda.

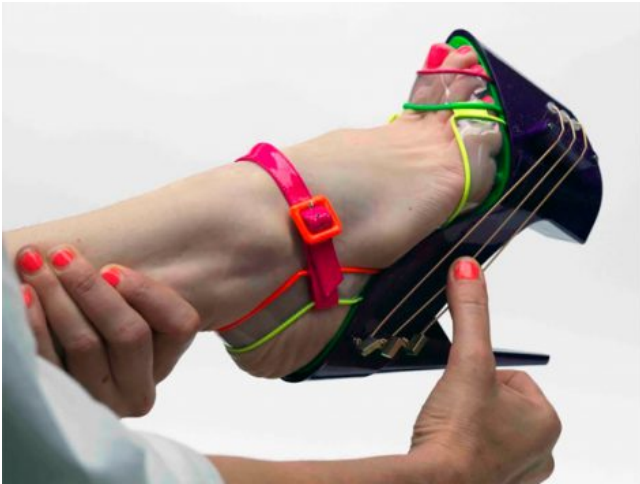


Figura 28. A l'esquerra, E-Shoe, A High Heeled Shoe guitar, (Chicks on Speed, Alex Murray-Leslie i Max Kibardin). A la dreta, *performance* de Murray

Font: imatge de l'esquerra procedent de <https://codame.com/artists/alex-murray-leslie>. Imatge de la dreta procedent de <https://costumeagency.com/project/alexandra-murray-leslie/> (20-08-2021)

El 2013 inicien un altre projecte de recerca artística complex i de llarg recorregut sota el títol «Sleep Symphony», en col·laboració amb Melissa E. Logan. Es tracta d'un projecte sobre el somni i l'insomni que totes dues artistes van dur a terme en col·laboració amb el Departament del Son, de la Universitat de Western, Austràlia. Durant uns dies les artistes van dormir en la unitat del son i van recollir dades personals dels seus bioritmes, que després van fer servir per compondre una instal·lació immersiva que barrejava espais sonors i componia una simfonia mitjançant algorismes de so i efectes visuals. En un llit gegant hi veiem projectada la imatge de les artistes dormint i una sèrie d'elements visuals que van canviant de color i forma.

El 2018 ho presenten en l'espai Gertrude Contemporary, d'Austràlia, en col·laboració amb el Festival Internacional d'Art de Melbourne i el Museu d'Art Murray Albury.



Figura 29. Instal·lació titulada «Zzzzz: Sleep, Somnambulism, Madness» (2013), que forma part del projecte «Sleep Symphony»
Font: imatge extreta de <https://www.kit.ntnu.no/nb/content/zzzzz-sleep-somnambulism-madness>.

En aquest projecte, l'observació clínica substitueix l'imaginari eròtic de veure algú dormir, com va fer Warhol el 1964 a la seva pel·lícula *Sleep*, en què durant cinc hores i vint minuts reals veiem dormir John Giorno, l'amant de Warhol. En aquest cas, no obstant això, la temporalitat s'estén a 45 minuts de registre real de les artistes dormint gràcies a les tecnologies del vídeo digital i les dades científiques recollides a la clínica del son durant la residència SymbioticA del departament de la Universitat Western, Austràlia. Murray i Logan van col·laborar de manera estreta amb l'artista resident Shannon Williamson, que tenia una dilatada experiència en el laboratori d'aquesta universitat i també estava explorant sobre l'estudi dels cicles del somni i l'inconscient.

Murray-Leslie ha col·laborat estretament amb diversos projectes de la *performer* francesa Orlan, i aquesta influència s'aprecia en aquesta *performance* del somni, especialment en relació amb la idea de teatralitzar els espais mèdics, com va fer Orlan en les seves operacions de cirurgia estètica, que va fer que els cirurgians es vestissin del dissenyador Paco Rabanne. A «Sleep Symphony», Murray-Leslie i Logan van dormir en el laboratori vestides amb roba estrident i festiva mentre «performaven» adormides.



Figura 30. Murray-Leslie i Melissa Logan al Departament del Son de la Universitat de Western, Austràlia, durant la *performance* de recollecció de dades per a la seva peça «Sleep Symphony».

Font: imatge procedent de <https://onthisdateinphotography.com/2019/07/09/july-9-sleepy/> (20 d'agost del 2021).

Un altre exemple és el de l'artista francès Pierrick Sorin, que des del 2006 mescla en les seves videoinstal·lacions hologrames que anomena «teatres òptics», una barreja del tradicional diorama amb nous mitjans. En la majoria dels seus treballs, hi apareix ell en miniatura fent accions absurdes, com ara caminar damunt d'un vinil performant temes recurrents, com la relació entre el món íntim i la vida diària en l'espai domèstic, com a llocs per a l'acció i la creació (la cuina, el dormitori, el jardí, etc.) i, d'altra banda, els espais de la visió, com el museu, les galeries, etc. En les seves accions fa ús de l'humor i el burlesc per aportar una crítica al sistema de l'art, es riu de la figura de l'artista i d'ell mateix, així com de la cultura de consum de masses.

Per saber-ne més, es pot consultar la seva pàgina de [Vimeo](#) (20 d'agost del 2021) o veure [aquest vídeo](#) que resumeix l'exposició que va organitzar a la galeria de París Albert Benamou i en què l'artista explica els elements principals del seu treball (20 d'agost del 2021).



Figura 31. Pierrick Sorain

Font: imatge procedent de <https://arteplan.org/initiative/pierrick-sorin/> (20 d'agost del 2021).[

Bibliografía

- Auslander, P.** (1999). *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Londres / Nova York: Routledge.
- Auslander, P.** (2006, setembre). «The Performativity of Performance Documentation». *PAJ. A Journal of Performance and Art* (vol. 28, núm. 3, pàg. 1-10).
- Austin, J. L.** (1988). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Ayerbe Elola, N.** (2017). «Las materializaciones circulantes de la *performance*: una tipología». *AusArt Journal for Research in Art* (vol. 5, núm. 2, pàg. 79-96).
- Barrett, E.; Bolt, B.** (2013). *Carnal Knowledge. Towards a «New Materialism» through the Arts*. Londres: I. B. Tauris.
- Blocker, J.** (1999). *Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. Durham: Duke University Press.
- Blocker, J.** (2004). *What the Body Cost. Desire, History and Performance* (pàg. XII). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Butler, J.** (2006). *Deshacer el género* (ed. original 2004). Barcelona: Paidós.
- Cumplido Muñoz, J. R.** (2016). *El vídeo como espejo de la performance. Un análisis a través de los medios audiovisuales*. Tesis doctoral presentada a la Universitat Politècnica de València. Repositori institucional: <https://m.riunet.upv.es/handle/10251/62686>
- Diamond, E.** (1996). *Performance and Cultural Politics*. Londres / Nova York: Routledge.
- Dolphijn, R.; Tuin, I. van der** (2012). *New Materialism. Interviews & Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Fischer-Lichte, E.** (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Fitzpatrick, E.; Longley, A.** (2020, primavera). «Performative Writing as a Method of Inquiry with the Material World: The Art of the Imperative». *LEARNING Landscapes* (vol. 13, núm. 1, pàg. 115-128).
- Giannetti, C. (ed.)** (1995). *Media Culture*. Barcelona: L'Angelot.
- Goffman, E.** (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goldberg, R. L.** (2002). *Performance art* (2a. ed.). Barcelona: Destino.
- Jones, A.** (1997, hivern). «“Presence” in Absentia. Experiencing performance as Documentation». *Art Journal* (vol. 56, núm. 4, pàg. 11-18).
- Jones, A.** (2011). «Performance, Live or Dead. Introduction». *Art Journal* (vol. 70, núm. 3, pàg. 33-38).
- Jones, A.; Heathfield, A.** (ed.) (2012). *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol: Intellect / Live Art Development Agency.
- Krauss, R.** (1976, primavera). «Video: The Aesthetics of Narcissism». *October* (vol. 1, pàg. 50-64).
- Lippard, L. R.** (2004). *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (ed. original 1973). Madrid: 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* (vol. 36, núm. 4, pàg. 229-249).
- Madison, D. S.; Hamera, J.** (2006). *The SAGE Handbook of Performance Studies*. Londres: SAGE.
- Marchán Fiz, S.** (1986). *Del arte objetual al arte de concepto* (ed. original 1972). Madrid: Akal.
- McKenzie, J.** (2001). *Perform or Else. From Discipline to Performance*. Londres / Nova York: Routledge.
- Melgares, M. Á.** (2018). «Retóricas del tiempo, *performance* y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero». *SOBRE* (vol. 4, pàg. 7-17).
- Ono, Y.** (1970). *Pomelo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

- Phelan, P.** (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. Londres / Nova York: Routledge.
- Pollock, D.** (1998). «Performing Writing». A: P. Phelan; J. Lane (ed.). *The Ends of Performance* (pàg. 73-103). Nova York: New York University Press.
- Schechner, R.** (2000). «Qué son los Performance Studies y por qué hay que conocerlos». *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (pàg. 11-20). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Schechner, R.** (2002). *Performance Studies. An Introduction*. Londres / Nova York: Routledge.
- Schechner, R.** (2013). *Performance Studies. An Introduction* (2a. ed.). Londres: Routledge.
- Schneider, R.** (2001). «Archives. Performance Remains». *Performance Research* (vol. 6, núm. 2, pàg. 100-108). Taylor and Francis.
- Schneider, R.** (2005). «Solo solo solol». A: G. Butt (ed.). *After Criticism. New Responses to Art and Performance* (pàg. 23-47). Malden: Blackwell.
- Silva Cantoni, M.** (2021, juny). «Archivo y performance: reflexiones a partir de *Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires*, de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña». *Heterotopías* (vol. 7, núm. 4, 31 pàg.). Córdoba: Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH.
- Taylor, D.** (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, D.** (2011). «Introducción. Performance, teoría y práctica». A: D. Taylor; M. Fuentes-Berain (ed.). *Estudios avanzados de performance* (pàg. 7-29). Ciutat de Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D.** (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Thrift, N. J.** (2008). *Non-Representational Theory. Space, Politics, Affect*. Londres: Routledge.
- Turner, V.** (2003). «Social Dramas and Stories about Them» (ed. original 1980). A: P. Auslander (ed.). *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (vol. III). Londres: Taylor and Francis.
- Vidiella, J.** (2014, desembre). «Archivos encarnados como zonas de contacto». *Efímera Revista* (vol. 5, núm. 6, pàg. 16-23).
- Yúdice, G.** (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.