

# LOS RESTOS

Fernando Baena



Tras describir la forma de los primeros *happenings*, ya en 1961 Susan Sontag conclu a que era posible discernir una unidad esencial de forma y sacar conclusiones acerca de la pertinencia de los *happenings* respecto de las artes de la pintura y el teatro.

Se suele aceptar que el arte de accin se distingue principalmente de las artes pl sticas en que su elemento constitutivo m s destacado no es el objeto sino el sujeto. Paralelamente, el artista asume nuevas funciones mucho m s prxi mas al papel de mediador que al de creador.

A trav s de una serie de ejemplos extra dos de la pr ctica del arte de accin en Espaa entre 1991 y 2011, en el presente texto se abordan las relaciones formales existentes entre artes pl sticas y arte de accin. Se recorren sus porosos territorios lim trofes mostrando que el abandono del objeto no es radical en el arte de accin, sino que conserva an muchos puntos de conexin con las artes pl sticas.

Fernando Baena

LOS RESTOS

# LOS RESTOS

LA RELACI N ENTRE LAS ARTES PL STICAS Y EL ARTE DE ACCI N

Fernando Baena







# **LOS RESTOS**

 **los restos**



**Fernando Baena**

# **LOS RESTOS**

**LA RELACIÓN ENTRE LAS ARTES PLÁSTICAS  
Y EL ARTE DE ACCIÓN**



© Fernando Baena, 2013

ISBN 978-84-938933-3-0

Depósito legal: GR 919-2013

## Índice

Introducción.....	9
Arte de acción, <i>happening</i> y <i>performance</i> .....	12
Breve historia de la relación del arte de acción con las artes plásticas.....	18
Los restos.....	23
Acciones cosificadas de efecto inmediato.....	32
Acciones cosificadas de efecto diferido.....	35
Acciones cosificadas de efecto diferido (por la huella).....	37
Acciones cosificadas de efecto diferido (por registro).....	39
La foto- <i>performance</i> .....	46
La vídeo- <i>performance</i> .....	55
El registro, el archivo y la edición.....	66
Bibliografía.....	77



## Introducción

Tras describir la forma de los primeros *happenings*, ya en 1961 Susan Sontag concluía que era posible discernir *una unidad esencial de forma y sacar determinadas conclusiones acerca de la pertinencia de los happenings respecto de las artes de la pintura y el teatro*<sup>1</sup>. Es dudosa su diferenciación con respecto a las artes escénicas que, como el teatro o la danza clásica, incluyen la presencia y la acción. Esta diferenciación se apoya habitualmente en el supuesto de que, en el arte de acción, esta se presenta, no se representa. Por otro lado, se suele aceptar que este arte se distingue principalmente de las artes plásticas, en que su elemento constitutivo más destacado no es el objeto sino el sujeto. Así, para Aznar (2000), en una acción artística *el estatuto tradicional de “obra de arte” se desmorona y el artista asume nuevas funciones mucho más próximas al papel de mediador que al de creador*<sup>2</sup>. El presente texto mostrará que el abandono del objeto no es radical en el arte de acción, sino que este conserva aún muchos puntos de conexión con las artes plásticas. Abordará solo las relaciones formales existentes entre ambos tipos de artes en sus porosos territorios limítrofes, y lo hará a través de una serie de ejemplos extraídos de la práctica del arte de acción en España entre 1991 y 2011.

---

<sup>1</sup> SONTAG, Susan, (1961), *Los happenings: una yuxtaposición radical*, en: SONTAG, Susan, (1984), *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral. p. 291.

<sup>2</sup> AZNAR, Sagrario, (2000), *El arte de acción*, Hondarribia, Nerea, pp. 7 y 8.

Lo que sean las artes plásticas, tras tantos años de tradición, no lo vamos a discutir aquí. Pero sí parece necesario aclarar algunas cuestiones sobre qué se considera arte de acción, *happening* y *performance*, y trazar aunque sea brevemente su recorrido histórico.

### **Arte de acción, *happening* y *performance***

El arte de acción no es un pastiche, como pretende Aznar en el texto anteriormente citado. O, al menos, no siempre. Es, como afirma Higgins (2004) sobre el *happening*, una fusión conceptual de teatro, o de texto, de artes plásticas y de arte sonoro, un intermedia en tres dimensiones en el que los elementos mantienen su identidad y no se fusionan<sup>3</sup>. Como afirma Hubaut (1996) sobre la *performance*, esta se ha establecido, casi con convenciones, y ha devenido una especie de sistema. Hay una rutina de la *performance* porque hay dominios muy específicos que se han convertido en sistemas de la apariencia como la pintura y la escultura. *La performance misma se ha dejado atrapar por unos elementos que son catalogables*<sup>4</sup>. Con esto concuerda Lebel (2004), para quien el happening es un *art form*, una forma de arte en el mismo sentido que la pintura, la escultura o el vídeo. Pero Lebel afirma que *el happening también es un rizoma, es decir, un movimiento rizomático, y en esto es ilimitado, no tiene restricciones espaciotemporales, es absolutamente*

---

<sup>3</sup> HIGGINS, Dick, (2004), *Fluxus e intermedia*, en MARTEL, Richard (ed.), *Arte de acción I*, Valencia, IVAM, 2004, p. 115.

<sup>4</sup> HUBAUT, Joël, (1996), *Entrevista con Joël Hubaut*, Fuera de Banda, n.º 3, editado por Nelo Vilar y Domingo Mestre, pp. 5 y 6.

*irreducible a cualquier forma institucional censurada de exposición*<sup>5</sup>.

En el mismo sentido se manifiesta Goldberg (1979): *Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas. Cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance. [...] De hecho, ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su definición particular en el proceso y la manera propios de la ejecución*<sup>6</sup>.

A pesar de estas ilimitadas manifestaciones, podemos resumir que un *happening* es una vivencia que resalta la estrecha relación existente entre el arte y la vida, y que su forma es abierta y fluida, sin comienzo, ni medio, ni fin estructurados. Se trataría de un acontecimiento artístico alógico derivado del subconsciente<sup>7</sup>. Cabría destacar también entre sus características su voluntad anti-espectacular, la atención a todos los sentidos, lo que incide en el carácter híbrido de sus formas, y la naturaleza efímera de muchas de sus creaciones.

Para Alan Kaprow, que utiliza el término '*performance*' en su acepción inglesa más amplia, ...*no existe una filiación entre el happening y la performance, como tampoco entre entorno e instalación [...] la*

---

<sup>5</sup> LEBEL, Jean-Jacques, (2004), *El happening*, en MARTEL, Richard (ed.), *Arte Acción I*, Valencia, IVAM, 2004, p. 93.

<sup>6</sup> GOLDBERG, Roselee (1979), *Performance Art*, Barcelona, Destino, 1996, p. 9.

<sup>7</sup> GONZÁLEZ, Antonio Manuel, (1989), *Las claves del arte. Últimas tendencias*, Barcelona, Ariel, p. 35.

*performance es una situación teatral, puesto que hay un artista, por lo tanto, digamos, un actor, y tenemos un público*<sup>8</sup>. Con el *happening* se busca producir una obra de arte que no se focalice en objetos<sup>9</sup> sino en el evento a organizar y la participación espontánea de los espectadores dentro de un marco o situación dada, para que dejen de ser sujetos pasivos y, con su actividad, alcancen una liberación a través de la expresión emotiva y la representación colectiva.

También Ferrando (2007a) sitúa la gran diferencia entre *happening* y *performance* en la forma de participación del público: en la *performance* no se le pide que participe físicamente y se establece una distancia que ayuda a una reflexión individualizada sobre lo observado, a un enfrentamiento con su propia manera de ver. *Porque la performance, contrariando al happening, es en sí misma un regreso al espacio interior, es un intento de desvelar lo que no ha sido manifestado en la superficie, a fin de mostrar lo no visible, lo irracional, el hueco de lo oculto [...] En esencia la performance es un acto único realizado en un entorno de cuyas características se ha apropiado y al que los bordes de un tiempo irrepetible, abrazan. Su sentido deberá ser extraído por el receptor en base a la reunificación de los elementos expuestos*<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> KAPROW, Allan, citado por DONGUY, Jacques, (2004), *Arte corporal*, en MARTEL, Richard (ed.), *Arte de acción I*, Valencia, IVAM, 2004, p. 165.

<sup>9</sup> AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit, p. 7: “Después de mayo del 68 [...] el objeto de arte empezó a ser considerado como algo completamente superfluo, como algo que en el fondo era un simple instrumento para el mercado [...] las acciones [...] no dejaban huellas (o al menos eso creían) y, por lo tanto, no podían ser compradas o vendidas.”

<sup>10</sup> FERRANDO, Bartolomé, (2007a), *La performance como lenguaje*, (fecha de

Por su parte, Glusberg (1986) resume las diferencias entre *happening* y *performance* en estos cuatro puntos opuestos: a) frente a la desestructuración, la reestructuración; b) frente a la especularidad, la ausencia de especularidad (u opacidad); c) frente a la masividad, la ausencia de masividad (o bien multiplicidad frente a unidad); y d) frente a la confusión (o caos), la discriminación<sup>11</sup>.

---

última consulta 19/3/12), <http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/la-performance-como-lenguaje-bartolom.html>.

<sup>11</sup> GLUSBERG, Jorge, (1986), GLUSBERG, Jorge, (1986), *La realidad del deseo*, en: *El Arte de la Performance*, Buenos Aires, Editorial de Arte Gaglianone, en: <http://performancelogia.blogspot.com/2006/12/la-realidad-del-deseo-jorge-glusberg.html>.: “La desestructuración a la que nos referimos es, sin duda, la de una historia, la de un ritual. Diríamos que el rechazo del happening es constitutivo de la reestructuración: fundamentalmente, la reedición de una historia soterrada, oriunda (de un arte milenario, de un arte de máscaras, de un arte de signos). De ahí el hecho de que la performance no plantea un espectáculo especular. Las experiencias del happening creaban ex profeso lo caótico, para la inmersión plena del espectador, el fenómeno de la especularidad y de la relación imaginaria suscitada en el espectador. Esa exaltación se opone a la performance y a todo lo que ella contiene de vital, sin escándalos ni histerias: en el caso de la performance, lo especular deviene en una opacidad artística sin precedentes. El público es enfrentado, a menudo con una insoportable realidad de amputaciones y miserias, de dolor y abyección. Los espectadores del happening, (a fines de la década del 50 y comienzos de la del 60) se reencontraban a cada paso, acosados y asediados. El acoso y el asedio son los signos contrarios del ritual y de la performance en general. Esta discriminación es de suma importancia pues pone de manifiesto el espíritu y la vocación secreta y litúrgica de los performers respecto de los protagonistas del happening. Y así llegamos a la última de las oposiciones mencionadas que alude inequívocamente a los orígenes mágico-míticos del universo. A partir del caos se hizo el orden: y Dios, en su sabiduría separó las cosas y entidades de distinta naturaleza. Este es el sentido del orden frente al caos en la performance: un sentido de re-creación.

La repetición ceremonial, si tiene un simbolismo mítico-mágico, no puede ser otro que el de perpetuar un cierto estado de orden frente-a la amenaza del caos bíblico (Apocalipsis) o el caos energético. Confusión y orden son, entonces, elementos polares lo cual daría coherencia a la modalidad de Física teórica actual”.

Diane Taylor, en su texto *Hacia una definición de la performance*, nos habla de esta como un fenómeno a la vez “real” y “construido” que, para ser estudiado, es definido y separado de otros que le rodean. Decir de algunas acciones con principio y fin que son performances no es más que una afirmación ontológica pero *las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública.* Entender este fenómeno como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología. La autora la separa del teatro, del espectáculo, de la acción y de la representación, siendo la performance inclusiva de los anteriores pero, por otro lado, siendo desbordada por lo teatral dado el artificio de este y su dimensión consciente subrayada por la mecánica del espectáculo, que la performance no necesariamente implica. Concluye que sustituir el término *performance* por el de teatro o espectáculo hace que se pierda el sentido de la intervención directa y activa: *Difiere de 'espectáculo' en que la teatralidad subraya la mecánica del espectáculo. 'Espectáculo', coincido con Guy Debord, no es una imagen sino una serie de relaciones sociales mediadas por imágenes.* También defiende la utilización del término *performance* ante otras palabras como 'acción' y 'representación'<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> TAYLOR, Diane, *Hacia una definición de la performance*, (fecha de última consulta 12/03/12), <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>: “Palabras tales como *acción* y *representación* dan lugar a la acción individual y a la intervención. *Acción* puede ser definida como *acto*, un *happening* vanguardista, un *arte-acción*, una *concentración* o una *intervención* política. *Acción* concita las dimensiones estéticas y políticas de *actuar*, en el sentido de intervenir. Pero es un término

Barbancho (2007), siguiendo de cerca a Taylor, también defiende la *performance* como un fenómeno a la vez “real” y “construido”: *En una performance puede existir gran parte de “puesta en escena” pero esta no es irreal ni de impostura en contraposición a otras “puestas en escena” como discursos políticos, reuniones de accionistas, realitys (sic)...*<sup>13</sup>. El autor afirma que se ha producido una performatización de la sociedad, de manera que hay que tener buen cuidado en distinguir *performance* de acto performatizado: el *performer* no hace teatro, no presta su cuerpo al papel de otro.

Debemos a Nietzsche, y posteriormente a Paul Valéry, la rehabilitación para el siglo XX del concepto de “*poiesis*” con el que se significa más “*la acción que la cosa hecha*”. *Las producciones artísticas son, doblemente, obra “hechas” y obras que “hacen”*. [...] *Y lo que se impone es preguntarnos por las intenciones de facticidad (o performativas) de lo artístico*<sup>14</sup>. Este mismo sentido de afirmación de la “*poiesis*” podrían

---

que no da cuenta de los mandatos económicos y sociales que presionan a los individuos para que se desenvuelvan dentro de ciertas escalas normativas -por ejemplo, la manera en que desplegamos nuestro género y pertenencia étnica. *Acción* aparece como más directa e intencional, y de esa manera menos implicada social y políticamente que *perform* que evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión. Por ejemplo, podemos estar desplegando múltiples roles socialmente construidos en el mismo momento, aún cuando estemos involucrados en una definida *acción* anti-militar. Representación, aún con su verbo *representar*, evoca nociones de mimesis, de un quiebre entre lo *real* y su *representación*, que *performance* y *performar* han complicado productivamente...”.

<sup>13</sup> BARBANCHO, Juan Ramón (2007), *Reflexiones sobre lo performativo*, en: BARROSO, Rubén, (2010), *Casos de estudio*, Sevilla, pp. 92 y 93.

<sup>14</sup> PUELLES ROMERO, Luis, (2011), *Mirar al que mira*, Madrid, Abada Editores, p. 101.

tener las declaraciones de Valcárcel Medina cuando manifiesta que lo que importa del arte es su parte activa, que es el pintar lo que implica arte, no el resultado. Y que, puesto que todo arte es acción, es mejor no hablar de arte de acción<sup>15</sup>.

### Breve historia de la relación del arte de acción con las artes plásticas

Con las primeras vanguardias y del futurismo, y tras muchos siglos de predominio de las artes plásticas durante los cuales se había hecho recaer la importancia artística en el producto resultante de su acción, los artistas tomaron conciencia de que esta visión era limitada y de que lo realmente importante no era tanto el resto de la acción artística como la propia acción y su modo de producirse. Las innovaciones en las artes de la escena y la música, que por su naturaleza estaban más próximas a la valoración del acontecimiento fueron fundamentales en este giro del pensamiento artístico. Con posterioridad, tras la Segunda Guerra Mundial, la cultura atravesó grandes cambios de conciencia. En momentos así, como señala McEvilley (2002), los límites entre las cosas parecen desgastados, las fronteras se desbordan y los contenidos fluyen los unos dentro de los otros y alrededor de ellos: *El desarrollo de los términos conceptual y performance cambió las reglas del arte hasta que resultó virtualmente irreconocible para aquellos que habían pensado que les pertenecía*<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Isidoro Valcárcel Medina (Entrevista), 2010, Efímera, n.º 1, pp. 62 y 63.

<sup>16</sup> McEVILLEY, Thomas, (2002), *Arte en la oscuridad*, en: PARFREY, Adam, *Cultura del Apocalipsis*, ed. Valdemar, pp. 105 a 109.

Aznar (2000) sitúa los orígenes inmediatos del arte de acción, ya en los años 50, en el rechazo del formalismo de la *action painting*, en los *Conciertos de Black Mountain* del músico John Cage y el coreógrafo Merce Cunningham (1951 y 1952), en el teatro de Bertold Brecht y en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, pero “[la performance] *no será hasta los años 60 cuando se empiece a desarrollar tal y como la entendemos, y hasta los 70 cuando sea plenamente aceptada como un medio artístico con derecho propio*”<sup>17</sup>.



**Jackson Pollock trabajando en *Number 31*, Hans Namuth, 1950.**

---

<sup>17</sup> AZNAR, Sagrario, (2000), op. ct., p. 16.

Según Allan Kaprow, la forma de pintar de Jackson Pollock, de la que privilegiaba su cualidad como acto, rompía con todas las tradiciones de trabajo de los pintores. Las famosas fotografías, realizadas en 1949 por Hans Namuth y publicadas en la revista LIFE en 1950, en las que Pollock aparece como en lucha, desplegando la actividad de todo el cuerpo mientras pinta un cuadro en el suelo, dieron la vuelta al mundo.

Las reacciones artísticas no se hicieron esperar mucho y los componentes del grupo japonés Gutai establecieron nuevos puentes

entre las artes plásticas y el arte de acción: Kazuo Shiraga realizó *Desafiendo el barro* en 1955, durante la primera exposición Gutai al aire libre, Saburo Murakami su *Paper Break Through* en 1956, durante la segunda. En ambas obras el cuerpo del artista es utilizado como herramienta y son cuestionadas las sustancias plásticas y los soportes.



***Paper Break Through, Saburo Murakami, 1956***

En estos primeros momentos las técnicas del arte de acción aún se unían umbilicalmente a las artes plásticas. Allan Kaprow realizó del primer

*happening* en la galería Reuben en Nueva York, durante el otoño de 1959. El artista sintetizó en *18 happenings en 6 partes* su entrenamiento como *action painter* y su estudio sobre los eventos performáticos llevados a cabo en Black Mountain junto a John Cage. Los cuartos donde se desarrollaba la acción estaban formados por unas sábanas de plástico semitransparente, pintadas y con collages que hacían referencia a la obra previa de Kaprow; por paneles en los cuales se pintaron palabras; y por hileras de fruta de plástico. Una similar dependencia encontramos en la acción *The Smiling Workman*, que Jim Dine realizó en Nueva York en 1960. El artista empezaba escribiendo y pintando sobre un soporte, después bebía pintura (en realidad zumo de tomate) y la vertía por encima de su cabeza. Finalmente, se zambullía a través del papel-lienzo (como Murakami) y, supuestamente, se hacía uno con la pintura. Téngase en cuenta el elemento ficcional que supone la sustitución de la pintura por zumo de tomate. Se hace uso de la palabra escrita al mismo nivel que el del dibujo o la pintura, algo que, por otro lado, ya tenía tradición en el arte de las vanguardias y que ya estaba presente en el *happening* inaugural de Kaprow, en la obra del artista francés Ben Vautier o en las partituras de los eventos y arreglos de George Brecht, y que seguirá presente en, por ejemplo los esquemas que acompañaban las acciones-conferencia de Joseph Beuys.

Dos obras datadas en 1970 permiten apreciar una cierta maduración del arte de acción en tanto que se produce un alejamiento del uso de los materiales plásticos tradicionales y una ampliación del concepto de las técnicas plásticas bidimensionales. Estas obras son *Shadow Play*, en la que Vito Acconci pelea consigo mismo en una acción desnuda de cualquier otro elemento, y *Sun Burn* de Denis Oppenheim, en la que el

artista se somete su cuerpo a la acción pictórica del sol. Sin embargo, no todo el arte de acción posterior será tan conceptual y la tradición de utilizar sustancias y técnicas gráfico-plásticas continuará con artistas

como Ana Mendieta, que insiste en el desarrollo del uso de la huella -presencia que proporciona indicios sobre un cuerpo y un tiempo ya pasados y nos lleva a pensar finalmente en su ausencia- en obras como *Body Tracks* (1974), en la que la artista introduce sus manos en una mezcla de sangre animal y pintura roja y así manchada las arrastra contra una pared dejando su rastro.



***Body Tracks, Ana Mendieta, 1974.***

Aunque podríamos seguir el desarrollo histórico del arte de acción en paralelo con su alejamiento de las artes plásticas, dejamos aquí este relato con varios ejemplos de acciones, entre muchos posibles, que hablan justamente de lo contrario, de la continuidad en el uso en muchas obras de arte de acción de elementos, técnicas y materiales (pigmentos, telas, barro, etc.) propios de las artes plásticas. Dicha utilización podría, en los primeros años, ser explicada por una inmediatez temporal de las

fuentes que no habría permitido aún a los artistas separarse de unos materiales y procedimientos que representaban solo una de las muchas posibilidades de actuación que se estaban abriendo.

El primero de estos ejemplos es la acción *Plasma* realizada por Ignacio Galilea en 2008, en la que, en una especie de *potlach*, el artista esparcía pintura con una fregona sobre una serie de cuadros propios con la intención de *dar una idea de metamorfosis, de purificación hacia un estado más auténtico del ser humano*<sup>18</sup>.



*Plasma*, Ignacio Galilea, 2008.

El segundo ejemplo es *Paso doble* (2007), obra en la que Miquel Barceló realizó una acción basada en la representación del trabajo físico del artista. El autor puso en escena con gran parafernalia los movimientos, golpes y manoseos propios del oficio de cualquier escultor que trabaje en grandes dimensiones, pero desde un punto de vista un tanto “genial”<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> GALILEA, Ignacio. <http://www.ignaciogalileaperformance.blogspot.com.es/>, (fecha de última consulta 13-6-2012).

<sup>19</sup> A. Intxausti / J. R. Mantilla, *El Prado pinta un pasodoble*, El País, 05/12/2007.



**Paso doble, Miquel Barceló, 2008.**

Por último, mencionaremos una obra menos espectacular y más colaborativa, *Networking* de Isidro López-Aparicio, realizada por primera vez en Graz en 2007. En esta acción, el público realiza un dibujo cuyos

trazos están condicionados por el hecho de que las manos de los participantes están unidas por cuerdas de manera que cada movimiento repercute en los de los demás.



**Networking, Isidro López-Aparicio, 2007.**

## **Los restos**

Aunque estos elementos, materiales y procedimientos comunes tengan ya tradición en el espacio limítrofe entre ambos tipos de arte, a la hora de estudiar la relación que se establece entre artes plásticas y arte de acción, a nuestro parecer, no son los principales. El punto a tener en cuenta sería, más bien, la consideración o no de los restos de la acción como depositarios del mérito artístico

Salvo que se trate de acciones totalmente espontáneas, todas las acciones tienen una mayor o menor componente de diseño, de preparación previa a la acción misma. La *performance*, en particular, cuenta con la necesidad de partitura o guión entre sus características principales.

Así, por ejemplo, sobre su acción *Desnudo contra la violencia* (1999), Andrés Pereiro nos dice: *Integré intencionadamente el espacio jardín como escenario, incluso una instalación de un artista que había en el jardín. Formalmente el trabajo está bien estructurado. Por dónde salir, por donde entrar. Cómo, cuándo, qué y a quién mirar.*



*Desnudo contra la violencia, Andrés Pereiro, 1999.*

*También está estructurado el ritmo. Cuándo acelerar, cuándo ralentizar. En general se trata de ir tendiéndole una trampa al espectador para que vaya entrando en la historia, simplemente para que la comunicación se dé al cien por cien y no se escape la energía en sitios falsos, donde nadie la capte. Creo que el arte de la performance está ligada a las artes escénicas. En el sentido de que alguien hace y alguien mira. Con ello no quiero decir que sea un espectáculo, simplemente que hay una ligazón de esta con las artes de la representación<sup>20</sup>.* Se podría, por este motivo, aproximar a otras artes escénicas y al concepto de representación, en la medida en que el hecho de estar meticulosamente preparada puede permitir su repetición en otro momento y circunstancias.

O podría, la *performance*, acercarse a las artes plásticas, en las que la preparación, la reproductibilidad y procedimientos como el uso de bocetos y modelos escalables tienen un destacado papel ya desde la Antigüedad.

En casos extremos de preparación de la acción podemos ver contaminaciones provenientes de la disciplina del diseño en la estilización de los objetos utilizados. Así son objeto de diseño, además, la iluminación, el sonido, los movimientos necesarios, el ritmo, el tiempo que dura la acción, el espacio donde se desarrolla, el estado físico del accionista, la colocación del público..., con una meticulosidad que busca frecuentemente los mismos resultados que cualquier diseño

---

<sup>20</sup> PEREIRO, Andrés, (1999), *Desnudo contra la violencia*, en *Acciones*, Madrid, Cruce, p. 69.

utilitario: funcionalidad, economía, elegancia, etc. Así ocurría con los objetos (todos negros, a juego) que Eduardo Hurtado extrajo de una maleta construida al efecto y que utilizó en su acción realizada en Off Limits en 2010. El artista se refería a su obra, a realizar en el festival *Acción!Mad*, como basada en una partitura que se puede releer cambiando el ritmo, el tempo de acción o modificando las condiciones de partida<sup>21</sup>.



**Eduardo Hurtado, 2010.**

---

<sup>21</sup> HURTADO, Eduardo, (2010), (fecha de última consulta 12/03/12), <http://www.accionmad.org/2010/accion/accion.htm>: “La performance que se llevará a cabo dentro del festival Acción!Mad10 ha sido diseñada específicamente. Está basada en una partitura que se puede releer cambiando el ritmo, el tempo de acción o modificando las condiciones de partida. Pero siempre para la definición de un *tema* que se repite. El *tema* está definido por la ingestión de una cierta cantidad de alcohol y sus efectos al disparar, con un arco, una flecha contra la pared del espacio en el que se realiza la acción”.

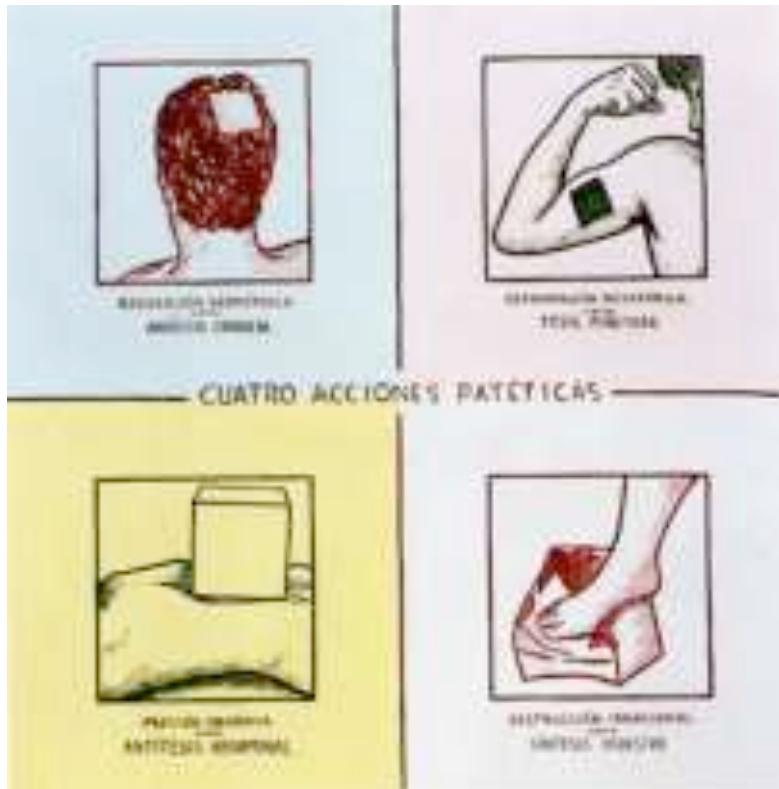
A la manera de los *objets trouvés* de Marcel Duchamp, en los que el mero señalamiento del artista convertía un objeto cotidiano en un objeto artístico, acciones sin intención artística pueden ser designadas posteriormente como obra de arte. Así Nel Amaro (2006), en una conferencia-taller, nombra algunas: *Tengo docenas y docenas de ejemplos recopilados día a día, pero me limitaré a cuatro recogidos de los medios de comunicación en los últimos días del mes de setiembre del presente año. Los cuatro son muy ilustrativos. El público en la gaditana playa de Caños de Meca aplaudiendo la caída del sol, como si fuera el final de una gran función teatral. Ese hombre japonés que se planta en las esquinas de Tokio con un cartel que reza “te escucho”. Pablo Wendel es un estudiante alemán de 26 años de edad que un día de setiembre de 2006 consiguió el sueño de su vida, alistarse al ejército de soldados de terracota que guarda la tumba del primer emperador chino...*<sup>22</sup>.

Otras veces las acciones pueden ser pensadas para permanecer en estado de partitura o boceto, como las que contiene el libro *Proyectos* (1994) de José Luís Brea, las de *Escultoarquitecturas* (1995) de Enrique M. Mercado, las del libro *Teoría y práctica de la Acción* editado en 1996 por Nieves Correa o las de la revista *experimenta* de 2006 editada por Yolanda Pérez Herreras. En estos casos el artista no considera que estos bocetos sean un paso previo a la realización de la acción, sino que los

---

<sup>22</sup> AMARO, Nel, (2006), *El arte, un bien social demasiado importante para dejarlo en manos de artistas, críticos y galeristas*, (fecha de última consulta 19/03/12), [http://www.kaosart.org/images/nelamaro/ELARTE/el\\_arte.htm](http://www.kaosart.org/images/nelamaro/ELARTE/el_arte.htm).

dibujos, fotos, etc. que dan forma al boceto son un fin en sí mismo, son la plasmación de su idea de la acción.



*Cuatro acciones patéticas*, Jaime Aledo, 1996.

Jaime Aledo nos describe el proceso creativo de sus acciones en boceto, que pueden ser realizadas o no, quedar en papel o ser narradas: *Al pensar en estas performances “actuales”, poco más de diez, compruebo*

*que todas siguen un proceso similar: en primer lugar surge la idea como una chispa- que es una respuesta a una situación vital [...] después la hago en privado y la documento con fotos que, acompañadas de breves textos, pueden servir de partituras; por fin son dibujadas en papeles grandes, aunque algunas se hayan quedado en foto-performances hechas en estudio. Además, pero no necesariamente, se pueden realizar delante de público en cualquier momento de ese proceso o, incluso, simplemente narrar verbalmente. En esa peculiaridad de convertir un proceso en un objeto que lleva a que la ejecución física de la acción no sea imprescindible, que se pueda hacer o no, veo en primer lugar el punto de vista del pintor que maneja mal el tiempo -si una acción se resuelve en un dibujo o en una foto no dista mucho de un cuadro tradicional- y, por otro lado, la necesidad de crear objetos que como lenguaje representen una representación me parece relacionada con el alivio de la ansiedad, también muy de pintor, que puede producir la desaparición de lo que ocurre en el tiempo una sola vez. En este sentido se han resuelto como puro dibujo “Cuatro acciones patéticas” y “Una pequeña proposición”, de 1996, aunque en un principio tuvieran un origen fotográfico, con modelos profesionales y en un plató en un intento de presentarlas de un modo frío y distinguido. Son acciones casi sin acción, más cercanas al “body art” sesentero, en realidad ambas son cuatro escenas fijas secuenciadas<sup>23</sup>.*

El hecho de contar una acción puede ser considerado desde el punto de vista del registro o memoria de la acción o bien como obra en sí misma,

---

<sup>23</sup> ALEDO, Jaime, (2012), *Mis performances y el dibujo*, Comunicación del artista.

o parte esencial de la misma, con el mismo derecho que cualquier acción discursiva<sup>24</sup>. Así, por ejemplo, Laurie Anderson en su pieza *Por momentos*, de 1976, explicaba al público sus intenciones originales para hacer la obra mientras, al mismo tiempo, se veían los resultados finales.

Dentro del arte español de los últimos 20 años tenemos casos señalados como el de Esther Ferrer en el Instituto Francés de Madrid en 1996. La artista relataba su obra *Profilaxis*, una performance suya de los años 60. A la vez que la contaba la repetía para el público presente poniendo en conexión explícitamente dos momentos temporales unidos por “el mal olor” en referencia a la situación política.

En *Madrid y el cielo*, acción realizada en la A. C. Cruce, Joan Casellas hizo tres acciones contadas que inciden en los problemas del directo irrepetible y el diferido infiel. Casellas (1999) nos cuenta: *Pido a una joven del público que me acompañe a la calle. Llegamos a la altura del Reina Sofía y tomamos dos adoquines de granito de una obra. Pido a mi acompañante que cuente mi acción al público, pudiendo ser su narración objetiva o fantasiosa. Con el adoquín en la mano exhorto al público a recuperar el espíritu de mayo del 68. Pido a otra persona del público que me acompañe realizo dos acciones privadas que después el acompañante describirá a su gusto. La primera acción consiste en*

---

<sup>24</sup> Aprovecho la oportunidad para contar la primera performance (el autor tenía 17 años) de Fernando Baena, de la cual no queda más rastro que el existente en su memoria: “Un día entré en el tontódromo de mi pueblo cuando aún no había ningún paseante y me puse a recorrerlo arriba y abajo. Poco a poco empezó a llegar la gente hasta que el espacio estuvo atiborrado y luego paulatinamente la gente lo fue abandonando. Durante siete horas estuve yendo y viniendo y no salí de aquel espacio hasta que no se retiró el último paseante”.

*andar en equilibrio sobre el perfil del respaldo de un banco y la segunda colgarse de una farola pública. El acompañante (J. V.) añadirá una compleja fantasía gimnástica en relación a la acción de la farola. Una tercera y última persona me acompaña al exterior. La acción consistirá en andar por la calle mirando al cielo mientras la acompañante me guía los pasos. Con su posterior narración de la acción tanto el público como yo mismo podemos conocer el tipo de obstáculos que sorteé en mi camino*<sup>25</sup>.

Es frecuente que las acciones más próximas a las artes plásticas comporten un proceso de construcción o destrucción de objetos. El concepto que subyace a estas acciones está próximo al de las primeras obras que, como los ensamblajes y los *ready mades* y *objects trouvés* de Marcel Duchamp, empiezan a poner en cuestión el estatuto del objeto y del objeto artístico en particular, desplazando, ya con el arte de acción, el centro de interés desde el objeto hacia el proceso. El mercado del arte intenta absorber las performances por medio de videos, fotos y de objetos residuales de la propia acción<sup>26</sup>. Un paso hacia ese encuentro lo han dado los propios artistas, lejos ya de los idealismos originales que buscaban un arte no comercial.

---

<sup>25</sup> CASELLAS, Joan, (1999), *Madrid y el cielo*, en CORREA, Nieves (ed.), (1999), *Acciones*, Madrid, Cruce, pp. 26 y ss.

<sup>26</sup> SÁNCHEZ-ARGILÉS, Mónica, (2010), op. cit., p. 20: “En cuanto al empleo de parafernalia objetual de la que, en ocasiones, se sirve la performance en su ejecución, existe bastante discrepancia respecto a la pertinencia de su valor artístico. Dichos *objetos residuales* -tal y como los calificó Claes Oldenburg en 1962- constituyen *instalaciones* o *ensamblajes* de diversa naturaleza, que acontecen a la vista del espectador en el transcurso de la performance y que, tras su finalización permanecen en el espacio de la galería y el museo [...]”.

Aquí llamaremos acciones cosificadas a aquellas tras las cuales queda un resto que las condensa, susceptible de su mercantilización y/o museificación. Estas acciones crean un objeto independiente, algo similar a lo que ocurría tras las antropometrías de Yves Klein cuyos residuos resultaban ser un cuadro.

En un texto de 1962 titulado *Residual objects*, Oldenburg decía: *Los objetos residuales se crean durante el desarrollo de la performance y durante la repetición de las performances. La performance es el pensamiento principal, pero bajo él hay un número de piezas subordinadas que deben ser aisladas, recuerdos y objetos residuales. Al hacer una performance hay que tener mucho cuidado con lo que debe ser descartado y lo que sobrevivirá por sí mismo*<sup>27</sup>. Pero incluso, aunque el artista no les de importancia, es común que cierto público fetichista (aún continúa la influencia de Joseph Beuys y de los objetos residuales de sus performances, conservados en vitrinas como si fueran reliquias) coleccione estos restos. Esto ocurría, por ejemplo, tras las acciones *DColección* de Hilario Álvarez, que hablaban precisamente contra la tendencia a acumular objetos y durante las cuales el artista destruía sus propias colecciones de revistas, folletos, invitaciones, etc.

El efecto que las acciones buscan en el público puede querer ser inmediato y basado en la propia acción, con lo que, en la mayoría de las ocasiones, los restos se han de considerar residuos, es decir algo que no tiene valor que induzca a conservarlo. La estrategia opuesta consiste en confiar el efecto al poder artístico de los restos, huellas, y/o registro,

---

<sup>27</sup> OLDEMBURG, Claes, citado por AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 26.

siendo estos, en última instancia, lo que se presenta al público<sup>28</sup>. Hablaríamos en el primer caso de acciones cosificadas de efecto inmediato y en el segundo de acciones cosificadas de efecto diferido.

### **Acciones cosificadas de efecto inmediato**

Las acciones cosificadas de efecto inmediato, puesto que se considera el proceso público de creación del objeto como la parte esencial del trabajo, no se diferencian de cualquier acción artística que deje restos físicos salvo en el valor que se atribuye al objeto generado que, en todo caso, no debería resultar de superior nivel que el otorgado al proceso de su creación. Es el caso de la obra *Suspendida* (2003) realizada por Fernando Baena en la galería Magda Bellotti de Madrid. El autor fabricó tres dados de madera que embutió en tres huecos practicados en un muro de la galería para, finalmente, tapar los huecos. En esta acción comparten importancia el proceso de construcción y el objeto final conseguido, las señales en el muro que revelaban el lugar donde se había hecho desaparecer los objetos residuales de la acción. Ese objeto final, esas huellas, no tenían ningún valor en sí mismas fuera del contexto de la exposición y han desaparecido ya permitiendo el olvido del lugar donde se encuentra suspendida esa jugada de dados.

---

<sup>28</sup> AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 8: “Al final, en lugar de una obra lo que quedan son testimonios de muy diferente naturaleza: objetos, fotografía, vídeos, entrevistas, informes de prensa, recuerdos de los participantes... Solo testimonios. Aunque, quizás [...] los objetos que permanecen después de una acción pueden tener un mayor significado [...] pueden ser mirados como cualquier obra de arte tradicional, pero [...] tienen otro significado [...] conectado a las acciones de las que derivan o en las que han participado”.



***Suspendida, Fernando Baena, 2003.***

Pueden ser consideradas acciones cosificadas de efecto inmediato los envíos postales, las pegadas de carteles, los *stencils*, las intervenciones con pegatinas y las pintadas (también llamadas intervenciones urbanas) aunque en estas últimas el componente de acción quede un poco tapado, y cada vez más, por el objeto final conseguido. Entre los trabajos de este tipo, y aún manteniendo su “pureza” como intervención alejada del mercado, habría que destacar los habituales envíos de José María Giró o los textos enviados durante meses por Francisco Vidal criticando abiertamente a personas del contexto artístico, la pegada de carteles de *España va bien* de Muntadas auspiciada por *Mad03*, las pintadas del Grupo Surrealista de Madrid, o las 50.000 pegatinas pegadas en monedas con los colores de la bandera nacional y la inscripción

ESTADO UNIDENSE (lo que suponía una ocupación simbólica del dinero) que editó Preiswert con motivo de la Guerra del Golfo y sus *stencils* pioneros como, por ejemplo, EL SILENCIO DE AMEDO ESTA SOBREVALORADO, HACIENDA SOMOS TONTOS o RACION DE ESTADO<sup>29</sup>.



*Ración de Estado*, Preiswert, 1993.

---

<sup>29</sup> DEMOCRACIA, (fecha de última consulta 19/03/12), <http://www.contraindicaciones.net/2010/08/los-stencils-de-preiswert.html>: “Allá por principios y mediados de la década de los 90 (la década del fin de la historia) no era ni mucho menos habitual ver plantillazos por las calles de Madrid. Quizás por eso mismo, los pocos que se veían eran un anzuelo seguro para la mirada del viandante. En aquel entonces el colectivo Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo No Alienado) trabajaba en una conspiración cultural dirigida a reocupar *TODO el sistema comunicativo* y una de sus tácticas para conseguir dicho objetivo era el stencil: campañas gráficas que tenían lugar en las calles del centro de Madrid: ‘pequeñas, seriales, enigmáticas, discretas, anónimas; alejadas a la vez tanto de la típica firma grafittera de carácter narcisista que de la tópica reivindicación política’”.

### **Acciones cosificadas de efecto diferido**

Las acciones cosificadas de efecto diferido, aún dando importancia al proceso que desembocará en el objeto final, no fían a este proceso el grueso del componente artístico de la pieza, sino que el objeto resultante es su depositario final. Aunque nos encontramos entre obras que concuerdan plenamente con los *drippings* de Jackson Pollock, nos encontramos en los límites de lo que pueda ser reputado arte de acción y lo que tradicionalmente se conceptúa pintura, escultura, instalación, fotografía, música o escritura. Es el caso de las foto-*performances* y vídeo-*performances* de las que trataremos más adelante.



*La tempestad*, Andrés Senra, 2005.

Muchas veces los restos de una *performance* son presentados como instalación pero esa instalación no tiene vida fuera del cordón umbilical que le une a la acción<sup>30</sup>. Un ejemplo de instalación que no pierde su conexión con la acción que la originó es *La tempestad* que Andrés Senra realizó en 2005 (previamente esta acción-instalación había sido realizada en *Chamalle X*). La acción transcurrió en el interior de una caravana situada en plena calle de Alcalá de Madrid. El público se encontraba con que dentro había un “terrorista” desnudo y aparentemente muerto en una atmósfera fétida. El espacio estaba cubierto de fotografías, textos y videos que hablaban de la crisis de identidad, de la locura y de la soledad en una gran ciudad<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> FERRER, Esther, (1999) *Install-acción*, Québec, Inter Art Actuel, n.º 74, (fecha de última consulta 19/03/12), <http://www.arteleku.net/estherferrer/Textos/installc.html>: “Algunas veces a partir de una performance realice una obra plástica que corresponde a lo que normalmente se define como instalación, la cual tendrá una vida autónoma fuera de la performance. Otras veces, por el contrario, el punto de partida es una obra plástica, que puede ser una instalación o no. A partir de ella estructuro una performance que también tendrá una vida autónoma. Pero una instalación puede ser también el resultado material de la realización de una performance, es como el residuo, en este caso no tiene sentido, no tiene vida fuera de la performance, las dos están unidas por una especie de cordón umbilical. Naturalmente puedo también hacer una instalación que no tiene nada que ver con una performance y viceversa”.

<sup>31</sup> Comunicación del autor (7-3-2012): “En otras circunstancias mi propuesta ha sido recrear un lugar privado en el espacio público, como en el caso de la tempestad. El contenido de la pieza era una reflexión sobre la locura y la violencia que condena a la marginalidad y a la autoexclusión social. Todo esto me llevó a crear una instalación en el interior de una caravana. La instalación se activa con la propia performance, es decir, se produce una situación en la que la propia instalación, su arquitectura y las obras que la componen, son a su vez performance”.

### **Acciones cosificadas de efecto diferido (por la huella).**

La huella es la marca que produce una superficie sobre otra donde la primera ha ejercido una presión. Es, por tanto, una presencia que proporciona indicios sobre un cuerpo y un tiempo ya pasados y nos lleva a pensar finalmente en su ausencia. La utilización de la huella en el Arte posee un pedigrí que se remonta a las primeras pinturas de manos realizadas en las cuevas por los neandertales. Como técnica artística es la base del grabado y, en general, forma parte de la textura que en las técnicas plásticas dejan los instrumentos empleados. Los antecedentes de la utilización de la huella en el arte de acción los encontramos, por ejemplo, en los cuadros *Antropometrías* de Yves Klein. Dentro del arte español podríamos señalar como referencia la obra de Nacho Criado, uno de los artistas españoles que más atención ha prestado a los residuos y a las huellas. Dice Ferrando (2004): *En Nacho Criado consideraría ante todo la importancia que otorga a la temporalidad y al concepto de proceso tanto en sus instalaciones como en sus acciones. Proceso de recorrido que deja siempre marcas, huellas y residuos múltiples, como en el traspase de un líquido, por ejemplo, o en la transformación de un trozo de madera por la polilla*<sup>32</sup>.

María Alvarado Aldea, una artista que trabaja frecuentemente con la huella de su cuerpo, describiendo su acción *Homenaje a Yves* realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid para *Acción!07Mad*, dice: *Performance colaborativa en tres tiempos en la que el cuerpo de María AA se utiliza como instrumento pictórico en superficies que van de*

---

<sup>32</sup> FERRANDO, Bartolomé, (2004), op. cit. p. 239.

*lienzo de 2 x 2 m. hasta servilletas de papel. Los asistentes decidirán la pose, color y partes del cuerpo que van a utilizarse y en la medida que quieran ayudarán a la artista a poder realizar las estampaciones. Se trata de un Anti-homenaje a la figura del Artista excelsa, genial e inalcanzable, un posicionamiento frente a la sacra institución del Arte*<sup>33</sup>.

Anteriormente hemos mencionado a la artista cubana Ana Mendieta, cuyo trabajo procesual con la huella podríamos ver reflejado en la obra de Carlos Llavata. Las huellas realizadas por el cuerpo de Mendieta ya han desaparecido y conocemos la obra por fotografías. De la misma

manera no han perdurado las huellas dejadas tras la acción de Carlos Llavata realizada para *eBent 2005* en la que el artista era cañoneado con arcilla. Eran un elemento fundamental mientras se producían pero tampoco tenían valor fuera de la acción y lo que conservamos es un registro fotográfico.



***Sin título, Carlos Llavata, 2005.***

---

<sup>33</sup> ALVARADO ALDEA, María, (2007), (fecha de última consulta 19/03/12), [http://www.accionmad.org/2007/maria\\_aa/maria\\_aa.htm](http://www.accionmad.org/2007/maria_aa/maria_aa.htm).

### **Acciones cosificadas de efecto diferido (por registro).**

La cuestión de si registrar o no la obra ha sido un tema muy discutido entre los practicantes y teóricos del arte de acción. Algunos defendían la opción de no registrar por alejamiento de tentaciones comerciales y por una supuesta mayor pureza de lo efímero. La primera cuestión ya casi no se plantea una vez que ha quedado patente que el mercado es capaz de asimilar y poner en venta casi cualquier cosa.

Como dice Vallaire (1996), *el olvido más profundo y el silencio cómplice se cierne sobre todas aquellas actividades que negando su cristalización mediática, se empeñan en desarrollarse en un tiempo y lugar muy concretos cuestionando no solo el papel del artista dentro de la sociedad, sino la misma noción de cultura. [...] Realizar actos irrepetibles sin documentación posterior ha dejado de ser rentable, ha perdido su sentido porque implica su eliminación física del panorama cultural, en definitiva su no existencia. [...] Se sucumbe en definitiva a las leyes de los procesos culturales que no aceptan elementos incontrolados que no quieran doblegarse a su control. Y hablamos de sucumbir siendo conscientes de la importancia de un hecho que solo se produce de manera tan clara en este territorio: el artista puede controlar no solo ya el proceso de producción, sino el de distribución y exhibición, factores todos ellos determinantes a la hora de poner un trabajo en circulación. La “Postperformance” [...] carece de la información fotográfica necesaria y fundamental, porque esta es negada desde su raíz (bien porque no existe, bien porque haya sido cuestionada en el sentido de carecer de cualidades estéticas -no se trata de fotografías artísticas, sino vulgares tomas de aficionado-, bien porque*

*el acontecimiento ha tenido lugar en un entorno no artístico y no puede ser certificado*<sup>34</sup>.

Auslander (2006) le da toda la importancia al hecho documentativo. Para él parece no poder existir performance sin documentación: *El acto de documentar una acción como performance es lo que la constituye como tal. La documentación no genera simplemente imágenes/declaraciones que describen una imagen autónoma y el modo en que se desarrolló: producen una acción como performance*<sup>35</sup>. No sabemos si la intención del autor era resaltar el poder nominativo de designar algo como arte que atribuye a la documentación o pretendía identificar el hecho de documentar con el de dar noticia pública. En ambos casos dejaría fuera toda acción artística no documentada, toda acción privada no publicada posteriormente y, por supuesto, toda acción de pensamiento.

En el evento *Sin registro* (1993), Isidoro Valcárcel Medina, Jaime Vallaire, Rafael Lamata y Alejandro Martínez actuaron en el centro comercial La Vaguada con la expresa intención de que no hubiera documentación. Claro que finalmente los mismos asistentes divulgaron el contenido de las acciones y, si bien no hubo registro gráfico, sí quedó

---

<sup>34</sup> VALLAURE, Jaime (1996): *No hay performance sin documento certificado, en Arte. Proyectos e ideas 4*, vol. I. Valencia, Universidad Politécnica, pp. 85 a 88.

<sup>35</sup> AUSLANDER, Philip, (2006), *The Performativity of Performance Documentation*, p. 5., citado en ALBARRÁN, Juan, *La fotografía ante el arte de acción*, (2012), Madrid, Efímera, n.º 3, p. 24.

una historia oral<sup>36</sup> que posteriormente fue publicada por escrito. Esta contradicción es explicable porque, desde el punto de vista de la difusión, la transmisión oral requiere de una “comunidad” y la existente en esos momentos quizás fuera demasiado pequeña corriéndose, por consiguiente, el riesgo de que el proyecto no trascendiera.

Efectivamente, una de las formas de tener noticia de una acción que no se ha presenciado es la descripción que de ella puede hacer alguna persona que sí estuvo presente durante el acontecimiento. Este relato es normalmente considerado como una fuente de primera mano, dejando aparte el hecho de que, si bien en las acciones más conceptuales el relato puede permitir comprender la acción, en las acciones más experienciales la subjetividad en la recepción del relator puede influir decisivamente en el sesgo que tome la documentación. Sin embargo Amelia Jones, niega una relación privilegiada a esta fuente en comparación con el registro fotográfico con respecto a la “verdad” histórica de la performance pues *no hay posibilidad de una relación no mediatizada con las producciones culturales, sean cuales sean éstas y, además, las performances en directo se vuelven más cargadas de sentido cuando son reevaluadas años más tarde: es difícil identificar las marcas de la historia cuando se está sumergido dentro. Inventamos esas marcas retrospectivamente,*

---

<sup>36</sup> Entrevista realizada el 11-03-2012. En Anexos: “Entonces yo hice unos papeles que iba poniendo en la pared. La acción mía se llamaba Lo Más Barato de La Vaguada. Entré en todas las tiendas de La Vaguada diciendo: - oiga, ¿qué es lo más barato que tienen ustedes? No sé, pues, desde una biblioteca, desde una enciclopedia que costaba no sé cuántos miles de pesetas hasta una cosa que me dicen: - mire esto se lo regalamos. Bueno, y entonces eso lo escribí en un cartelón y lo iba poniendo, y detrás venían los vigilantes de seguridad y lo quitaban”.

*reagrupando el pasado en una imagen asimilable*<sup>37</sup>.

Para Phelan (1993), intentar escribir sobre un evento indocumentable de *performance* es invocar las reglas del documento escrito y por ello alterar el propio evento. El desafío que propone la demanda ontológica de la *performance* hacia la escritura es re-marcar las posibilidades performativas de la escritura en sí misma. Y continúa: *La performance honra la idea de que un número limitado de personas en un marco específico de tiempo/espacio pueda tener una experiencia de valor que no deja ningún rastro visible después. Necesariamente escribir sobre eso cancela el “no dejar rastros”, propuesto dentro de esta promesa performativa. La independencia de la performance de la reproducción en masa tanto tecnológicamente, económicamente, y lingüísticamente, es su mayor fuerza*<sup>38</sup>. Pero, por el contrario, ¿cómo disponer de elementos de análisis y cómo conservar la memoria de las valiosas aportaciones de los artistas pasados si no disponemos de útiles que permitan fijar esos elementos y trasmitir esa memoria?

Tronche (2010) se pregunta: *¿qué estatuto otorgar a acciones de reinterpretación aparecidas estos últimos años [...] cuando el original ha sido creado por una voz, por un cuerpo, por un soplo que no podrán*

---

<sup>37</sup> JONES, Amelia, citada por DELPAUX, Sophie, (2010), *Deuil de l'événement/avènement de l'image*, traducción propia, en BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires, 2010, pp. 30 y 31,

<sup>38</sup> PHELAN, Peggy, (1993), *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, 1993, traducción de Alexander Del Re, (fecha de última consulta 5-5-2012), <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-ontologa-de-performance.html>

*ser reemplazados?*<sup>39</sup>. La reescenificación de sus performances es algo asumido por Marina Abramovic cuando señala la importancia de dejar instrucciones para que las generaciones futuras vuelvan a representar su obra: *Una performance reescenificada puede resultar mediocre si la persona no tiene carisma, o puede ser excelente si lo tiene. Por tanto tenemos que disponer de instrucciones y criterios que definan como tiene que funcionar todo cuando yo ya no esté aquí. Eso es algo que me tiene muy ocupada; de verdad*<sup>40</sup>.

Lo que resulta evidente para Alonso (1979) es que el registro no agota al acto y que este no existe independientemente de aquel. Por el contrario, muchos artistas tienden a dimensionar o rediseñar la propuesta performática en función del medio de registro elegido, posibilitando una recepción diferente en cada caso (acto, registro), que les ha permitido trascender la instancia de la acción-transformada-en-objeto y su documentación. La recepción estética de la obra debe asumir la dialéctica entre la génesis y el resultado de la obra<sup>41</sup>.

Casellas (2010) plantea la cuestión en términos de arte de las ideas, *que funciona a través del mecanismo de comunicación emisor-receptor. Desde esta perspectiva la fotografía, pero también el texto y el impreso son un terreno óptimo para la comunicación del arte de acción, incluso*

---

<sup>39</sup> TRONCHE, Anne, (2010), *Préface*, traducción propia, en BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires, 2010, p. 10.

<sup>40</sup> MAIER, Tobi, (2009), *Entrevista con Marina Abramovic. Más allá del cuerpo*, Exit-Express, n.º 47, p. 11.

<sup>41</sup> ALONSO, Rodrigo, (1979), op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12), [http://www.roalonso.net/es/arte\\_y\\_tec/dialectica.php](http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php).

*un entorno ideal que permite la foto-acción y la vídeo-acción*<sup>42</sup>.

Asimismo, Casellas (2002), clasifica la relación entre fotografía y acción en ocho apartados: 1) el documento explicativo que, más o menos por sí solo, explica lo que allí sucede; 2) el documento intuitivo, que no explica exactamente lo que allí sucede, pero que produce una sugerencia; 3) la secuencia documental, donde se encontrarían el cine, el vídeo y la axonometría (sic); 4) la fotografía como objeto complementario de la acción; 5) la foto-acción como una modalidad específica; 6) la acción-impresa como objeto, los carteles y las postales con relación a la difusión de la acción; 7) la foto-reinterpretación; y 8) la foto-reconstrucción<sup>43</sup>.

El registro fotográfico y el vídeo fueron utilizados ya por los primeros artistas conceptuales para documentar la ejecución de obras y eventos de carácter efímero como prueba fehaciente de la intervención de su autor en la ejecución. Más tarde la foto-*performance* y la vídeo-*performance*, procedimientos basados en acciones pensadas especialmente para ser registradas, dieron cuerpo a un tipo de obras donde el acto aparece como inseparable de su traducción mediática. La secuenciación del registro fotográfico o la edición videográfica permitieron además alterar los patrones temporales propios del acto performático o focalizar la recepción del mismo, con la posibilidad de generar un metadiscurso crítico en relación al proceso de ejecución de la obra o su fruición.

---

<sup>42</sup> CASELLAS, Joan, (2010), *¿Cómo editar una acción?*, Zehar, n.º 65, p. 85.

<sup>43</sup> CASELLAS, Joan, (2002), *Comunicación del arte a través de la fotografía*, conferencia en *Encuentro Perfo-Puerto*, Valparaíso, (fecha de última consulta 19/03/12), <http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/comunicacion-del-arte-de-accion-travs-de.html>.

Incluso, para K. O'Dell, *se suscita una respuesta háptica inconsciente cuando el espectador toca una fotografía tomada por un fotógrafo que toca el disparador de la cámara mientras el “performer” tocaba su piel, utilizando su cuerpo a la vez como un medio de contacto y un material de la performance. Esta cadena de experiencias, funcionando retrospectivamente, encadena al espectador, al fotógrafo/espectador y también al “performer” en una “complicidad metafórica”*<sup>44</sup>. Aparentemente es la misma cadena de experiencias que enlazaba al sujeto bárroco con la divinidad. Ahora el artista ha ocupado el lugar místico que ocupaba entonces el arcángel representado.

En tanto que documento, la fotografía, presupone generalmente autenticidad. Pero, al privilegiar un momento de la acción ocultando el resto, ha supuesto la creación de mitos y la trasmisión de datos falsos en la historia de la performance como la amputación de Rudolf Schwarzkogler, que nunca tuvo lugar; la entrada de Valie Export en un cine pornográfico armada y con el sexo al aire en *General Panic*; o el *Salto al vacío* de Yves Klein<sup>45</sup>, que contó con un equipo de personas preparadas para recibirla en su caída. Tampoco el registro en vídeo es neutro, pues la mirada del operador de cámara, por muy objetiva que intente ser, se interpone entre el accionista y el espectador.

---

<sup>44</sup> O'DELL, K, citado por DELPAUX, Sophie, (2010), traducción propia, op. cit., p. 30.

<sup>45</sup> SAURISSE, Pierre, (2010), *La performance des années 1960 et ses mythes*, traducción propia, en BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires, 2010, pp. 35 y ss.

## **La foto-performance**

No resulta fácil distinguir qué hay de nuevo en la foto-performance, en qué se diferencia de una foto o de un cuadro en el que quede atrapado un



instante espacio-temporal, como en *Las Meninas* de Velázquez donde por no faltar no falta ni la representación de la presencia del artista. Es el caso de *Sin título* de Isidoro Valcárcel Medina, que siempre habíamos tomado por una foto-performance y que, según comunicación del artista, es solo una fotografía, una ilustración<sup>46</sup>.

***Sin título, Isidoro Valcárcel Medina, 1987.***

Sí considera su autor foto-performances la serie de 18 fotografías de 2011 en las que repite para la cámara antiguas acciones propias<sup>47</sup>. Es importante para el artista que en la presentación que hace de ellas

---

<sup>46</sup> Entrevista realizada el 11-03-2012.

<sup>47</sup> También Borja Zavala introdujo la foto-performance en su trabajo para recuperar obras realizadas que no quería repetir pero que fijaba mediante depuradas fotografías de estudio.

aparezca el título y el año de la acción original (en un sentido similar actúa Joan Jonas cuyas obras siempre llevan dos fechas, la de su creación y la de su exposición). Así, la actualidad de la imagen y su contexto espacial, claramente otro, reenvían al espectador al momento de creación de la obra y establecen una jerarquía basada en la primera actuación que, sin embargo, dada la explicitación del salto en el tiempo que da la imagen, no induce a pensar en una recreación cualquiera sino en una nueva obra cuyo tema es el propio paso del tiempo.



*Maratón*, Isidoro Valcárcel Medina, 2011.

Por otro lado, es interesante señalar que la importancia de la fotografía como huella ha sido cuestionada por los estudios de cultura visual ante la evidencia de que toda o prácticamente toda la fotografía decimonónica tuvo que someterse a las reglas del arte. Desde entonces, la fotografía, si hemos de considerarla huella, necesita un complemento que la fije al acontecimiento.

Si desde sus orígenes el arte de acción estuvo acompañado por la fotografía como método de registro de las acciones, más adelante se realizaron fotografías como resultado final de la acción. Es decir, la acción acabó haciéndose para la foto y no la foto para la acción. Resulta así la foto-*performance*, una puesta en escena en la que el tema es un gesto congelado por la fotografía, donde esta es, a la vez, obra y resto. En el caso de la serie *Camuflajes* de Ángeles Agrela realizada entre 1999 y 2001, que alcanzan *su pleno sentido como imagen y no como la acción que la originó*<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> BERNÁRDEZ, Carmen, (2011), *Todo tiene lugar entre el espacio y la segunda piel*, en *Salto al vacío*, Sevilla, Ed. Junta de Andalucía, (fecha de última consulta 19/03/12), <http://angelesagrela.files.wordpress.com/2011/05/salto-al-vacio01.pdf>: “El proceso de realización parte de tres coordenadas definidas previamente: el lugar donde se realizará la acción de camuflaje, los objetos necesarios para verificarla, y el apunte de los movimientos a realizar. El lugar es escenario de la acción, pero también es un espacio abstracto con el que dialogar. Los objetos y trajes están realizados por la artista siguiendo procedimientos de costura totalmente artesanales que le permiten revestir el cuerpo para la ceremonia de fusión con el medio que es el camuflaje. Ángeles Agrela traza unos escuetísimos croquis en cuadernos llenos de anotaciones, patrones para la confección de los vestidos, y algunos datos prácticos a tener en cuenta. Después se realiza la acción, cuyo desarrollo queda registrado por el objetivo de la cámara digital. A diferencia de una coreografía, los movimientos no están totalmente prefijados, ya que serán el desarrollo de la acción y el resultado de las tomas fotográficas los que decidirán la elección de las imágenes finales. Se



*Camuflaje (en la bañera de gresite)*, Ángeles Agrela, 1999.

---

asume así un cierto margen de improvisación y sorpresa. Concluida la acción, donde el proyecto se va fraguando verdaderamente es en el análisis de las fotografías que fijan todos los momentos, siendo estas imágenes las que permiten depurar las formas y resolver las cuestiones que se plantean. Es el momento de *verse*, de la artista a sí misma, de detectar y descubrir imágenes y momentos. El resultado final, el verdadero núcleo de la obra son las instalaciones de las fotografías seleccionadas y otros objetos, y todo ello evoca los performances, pero alcanza su pleno sentido como imagen y no como la acción que la originó.”

Un carácter de forma final fotográfica tienen también las acciones del proyecto *Fotomatón*, iniciado en 1993 por Joan Casellas, siendo las acciones, además, condicionadas decisivamente por el procedimiento de registro.



***Retención-expansión, Jaime Aledo, 2009.***

Tampoco son documentación, sino forma final, las foto-*performances* de Jaime Aledo (2012): *Como escuetas foto-performances han acabado mis dos últimos trabajos “Queja en pareja”, de 2006, y “Dinámica de*

*pareja: retención-expansión*”, de 2009. En ambas el movimiento también es mínimo y son un claro ejemplo de una AAS (acciones como respuesta a estados de ánimo que podríamos calificar de alteraciones afectivas severas) [...] como lo son también “Yo al deseo lo vapuleo” y “Exposición al sol”, de 1996, que en esta ocasión han sido resueltas como textos dibujados y presentados como piezas de pared [...]”<sup>49</sup>.

A veces, la naturaleza del proyecto fuerza a una formalización fotográfica. Es el caso de la foto-acción *El hombre perplejo: reflexiones en torno a la condición del artista* (1997), realizada expresamente por Nieves Correa para la portada de un número especial de la revista Aire, o la serie de acciones *Equilibrio-Desequilibrio* (2002) de Roxana Popelka, donde este tipo de presentación encuentra su sentido en la necesidad del registro en los diferentes escenarios donde se realizan los ejercicios.



*Equilibrio-desequilibrio,*  
Roxana Popelka, 2002.

Otras, la foto-performance no es enteramente “acción para la foto”. Así ocurre en *Artista collidor* de Nelo Vilar donde solo es una de las formas

---

<sup>49</sup> ALEDO, Jaime, (2012), op. cit.

que tomó la maniobra realizada: varias postales del artista, primero solo y después con los compañeros de la cuadrilla de recolectores.

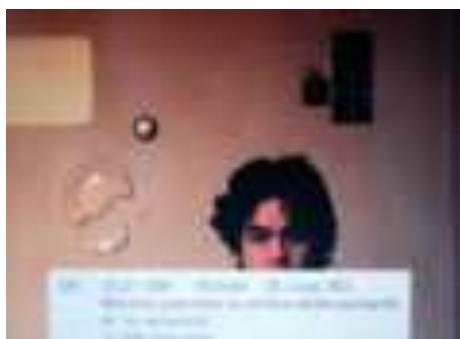


***Artista collidor, Nelo Vilar, 1995.***

Comentada por el propio autor: *La “obra” resultante, la postal, no puede tener precio, no cabe en ningún mercado: las postales se regalan y por otra parte, en tanto que “collidor” no hay diferencia con el resto de trabajadores, no hay representación. En una obra sin objeto*

*negociable o exponible (las modestísimas postales en blanco y negro), no es posible el reconocimiento institucional, solo el del polo “vanguardista” del campo [...] capaces de valorar el interés de este rechazo, con el que se desarrollan vínculos de amistad y simpatía. [...] Existe una distancia irónica humorística con la propia imagen y el enunciado, que es puramente performativo [...]*<sup>50</sup>.

La obra *A través del tiempo* de Paco Lara es una acción fotográfica muy dilatada en el temporalmente en su ejecución, una huella en la medida en que nos hace pensar en la ausencia: *Desde el día siguiente a los treinta años (11 de junio de 1994), estoy tomando una fotografía diaria de mi mismo. Realizar este proyecto al mismo tiempo que mi propia vida se va desarrollando es el objetivo principal del desarrollo. A través esta obra, pretendo ver cómo el tiempo influye sobre mi persona a nivel físico, y provoca infinitos cambios psicológicos. De forma obsesiva, congelo el tiempo en instantes con la finalidad de construir esta pieza. La fecha, la hora, el lugar, un número secuencial, un fragmento*



*A través del tiempo, Paco Lara, 1994.*

---

<sup>50</sup> VILAR Nelo, (2004), *El arte paralelo desde el enfoque crítico de la acción colectiva en el Estado español de los años 90*, Valencia, Universidad Politécnica, pp. 224 a 226.

*de mi huella dactilar, y ocasionalmente, una frase aparece en la fotografía; no obstante, la información a la que me estoy refiriendo ha cambiado con la evolución del proyecto, y podría cambiar en el futuro debido al carácter procesual del mismo. Recientemente, he añadido el número de días vividos en el momento en que es tomada cada fotografía. Esta necesidad surgió como consecuencia de reflexionar sobre mi propia existencia en un sentido temporal<sup>51</sup>.*



*Public-Art, 1960-1992, treinta y dos años en el campo de la comunicación visual, Nieves Correa, 1992.*

---

<sup>51</sup> LARA, Paco, (fecha de última consulta 19/03/12), [http://www.pacolara.es/pacolara/index.php?option=com\\_content&task=view&id=45&Itemid=43](http://www.pacolara.es/pacolara/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=43).

Para finalizar reseñamos otra obra que adquiere una forma final impresa pero con un recorrido posterior más público. Se trata de *Public-Art, 1960-1992, treinta y dos años en el campo de la comunicación visual*, de Nieves Correa: la serie de carteles fue posteriormente pegada en la vía pública en varias ciudades. Esta obra, realizada para conmemorar el cumpleaños de la artista, relaciona irónicamente arte y vida.

### **La vídeo-performance**

Como nos recuerda Restany (2004), los orígenes del vídeo *son los de la policía del trabajo*<sup>52</sup> pues nació a petición de los dirigentes de Boeing en Seattle, en 1952, para controlar a los trabajadores en sus cadenas de montaje. El *Portapack*, primera cámara de vídeo portátil nacida para dar un nuevo estilo a la publicidad y hacerla más creíble, fue empleado por primera vez con fines artísticos por Nam June Paik.

Alonso (1998) describe las etapas del nacimiento de las vídeo-performances: registro documental para llegar a un público más numeroso; descubrimiento de la posibilidad de un mayor control sobre la recepción de las obras; aceptación de los nuevos retos para resolver la tensión entre inmediatez y mediación<sup>53</sup>. *Tan importante fue la*

---

<sup>52</sup> RESTANY, Pierre, (2004), *La inflexión del arte en la esfera existencial*, en MARTEL, Richard (ed.), *Arte de acción I*, Valencia, IVAM, 2004, p. 89.

<sup>53</sup> ALONSO, Rodrigo, (1998), *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, MNBA, (fecha de última consulta 19/03/12), [http://www.roalonso.net/es/pdf/curaduria/delito\\_texto.pdf](http://www.roalonso.net/es/pdf/curaduria/delito_texto.pdf): “Con el objeto de llegar a un público más numeroso, algunos artistas comenzaron a registrar sus acciones, tanto en formatos cinematográficos no comerciales (super-8 y excepcionalmente 16 mm), como en el recientemente

*utilización del video en el registro de performances en los setentas que la crítica norteamericana Rosalind Krauss caracterizó al medio como la estética del narcisismo, aduciendo que “en la mirada dirigida a si mismo (del performer) se configura un narcisismo tan endémico a las obras en video que me veo tentada a generalizarlo como la condición del género en su totalidad”. La foto-performance y la video-performance -procedimientos basados en acciones pensadas especialmente para ser registradas- dieron cuerpo a un tipo de obras donde el acto aparece como inseparable de su traducción mediática. La secuenciación del registro fotográfico o la edición videográfica*

---

disponible soporte electrónico del video. Los primeros registros no tuvieron otro objetivo que documentar las obras. La imagen técnica era la evidencia de la efectiva realización del evento, depositada en la mirada de un testigo inapelable, que observaba *objetivamente* desde un punto de vista privilegiado. Más en poco tiempo los performers descubrieron las ventajas de este *voyeur* profesional. La posibilidad de desdoblarse en una imagen exterior, hizo que los artistas pudieran observar sus propias acciones tal como eran recibidas por el espectador y, en consecuencia, tener un mejor control sobre la recepción de sus obras. El video tuvo una aceptación inmediata por la rapidez con que se podía acceder a su registro: los más importantes artistas que cultivaron la performance durante la década del '70 lo utilizaron con frecuencia. [...] Progresivamente, la traducción en imágenes del evento performático supuso un nuevo desafío para los artistas, quienes debieron resolver la tensión entre la inmediatez del acto y la mediación del registro audiovisual. Las soluciones variaron entre la reformulación de la acción original en función del medio y el diseño de obras con el único propósito de ser registradas, lo que dio origen a la videoperformance. Para algunos artistas, la prolongación de la obra a través de la imagen electrónica exigía reconfigurar los componentes básicos de la acción, dada la pérdida de la coexistencia física y temporal entre artista y espectador. Si la recepción mediada era esencialmente diferente a la co-presencia en el instante de la acción, esta nueva situación debía ser puesta de manifiesto, llamando la atención sobre el acto mismo de la recepción, sus condiciones y su distancia respecto del evento original. Pero en otros casos, esa distancia potenció el vínculo buscado para la relación del espectador con la obra, principalmente en aquellas propuestas diseñadas en función de espacios inaccesibles al público, o en situaciones donde se intentaba incursionar en ámbitos de gran intimidad.”

*permitionaron además alterar los patrones temporales propios del acto performático o focalizar la recepción del mismo, con la posibilidad de generar un metadiscurso crítico en relación al proceso de ejecución de la obra o su fruición<sup>54</sup>.*



***Barricada, Fernando Baena, 2011.***

El hecho de estar realizados con el mismo medio puede llevar a confusión sobre lo que es una documentación de la *performance* y lo que es una vídeo-acción. Veamos un ejemplo de lo que no debería ser considerado una vídeo-acción sino documentación en formato vídeo. *Dibuja Madrid* organiza eventos semanales en el Centro Autogestionado

---

<sup>54</sup> ALONSO, Rodrigo, (1979), *Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, (fecha de última consulta 19/03/12), [http://www.roalonso.net/es/arte\\_y\\_tec/dialectica.php](http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php).

La Tabacalera de Madrid en las cuales un centenar de personas dibujan del natural basándose en escenas representadas por modelos según una temática siempre variable. En una de las sesiones realizadas en 2011 el tema fue la *performance*. Las acciones resultarían registradas no en vídeo o fotografía sino en dibujo. La obra *Barricada*<sup>55</sup> de Fernando Baena realizada dentro de este marco consistió en utilizar las sillas donde se sentaban los dibujantes para construir una barricada. Como consecuencia de la naturaleza de la acción hubo muy pocos registros y los papeles prefijados de artista y modelo acabaron transformados de manera que el modelo se convirtió en artista y los artistas, casi en su totalidad, en público. El vídeo en este caso es simplemente un registro de la acción, incluso diríamos que secundario pues la primera intención era que el registro fuera dibujado.

En el vídeo *Registro de bondad* realizado en 1999 por Antonio Ortega vemos como el artista, tras provocarse el vómito y guardarla en un bote, arroja posteriormente su contenido al exterior de su casa donde algunos pájaros se alimentan de él. En principio y por su contexto y aspecto podríamos pensar que se trata de una acción privada. La acción presentada casi en tiempo real y el tratamiento de la imagen, tosca y escasamente editada, nos empujan a pensar que el artista quiere que la cámara se limite a ser un mero testigo creíblemente veraz de la acción. Sin embargo se trata de una acción que toma en cuenta el punto de vista de la cámara, su único “spectador” presente durante la realización de la acción, que está pensada para ella. En ese sentido debería considerarse

---

<sup>55</sup> BAENA, Fernando, (2011), (fecha de última consulta 19/03/12), <http://www.fernandobaena.com/performances/barricada.html>.

una vídeo-performance con tanto derecho como las famosas piezas que Bruce Nauman realizó a solas en su estudio, a pesar de que la utilización en el título del término “registro” evidencie una intención documental.



*Registro de bondad*, Antonio Ortega, 1999.

En la obra *Pietat II*, realizada por Pep Aymerich en 2011, el artista abraza y acaricia un doble suyo realizado en cera que progresivamente va deshaciendo y convirtiendo en un amasijo. Todo el tiempo escuchamos el zumbar de un enjambre de abejas que agudiza la tensión. La impecable factura del vídeo y su estudiada iluminación nos hacen pensar en una acción realizada para su grabación. Por otro lado, el registro de la

acción en tiempo real y el punto de vista único e inmóvil de la cámara introducen valores de documentación objetiva, de manera que en la obra estos se solapan con los valores plásticos lo que redunda en su unidad y coherencia.



*La Pietat II*, Pep Aymerich, 2011.

La obra *Mamá fuente* (2006) de Carmen F. Sigler, artista cuyo trabajo muchas veces es autorreferencial, y en este caso sobre su papel de madre como dadora de vida, puede ser considerada también una vídeo-performance. La acción, en la que podríamos encontrar referencias a la famosa foto-performance *Autorretrato como una fuente* de Bruce Nauman, fue realizada para su registro en vídeo como destino final y así lo muestra su postproducción videográfica. A esta obra le serían aplicables las palabras de Vilar (2004): *Fotografías pero sobre todo vídeo, devienen la nueva mercancía que entra en los museos y en otros circuitos [...] Más que la desaparición de la jerarquía entre la acción y su registro, lo que se está viendo es el desplazamiento de la performance al estatuto de pre-imagen del video de arte [...]*<sup>56</sup>.



*Mamá fuente, Carmen F. Sigler, 2006.*

---

<sup>56</sup> VILAR, Nelo, (2004), op. cit., p. 148.

En el ámbito de las artes escénicas también encontramos vídeo-*performances*, como es el caso de *Humano humano* (1992) de Albert Vidal, autor en cuyas obras gran parte del trabajo es invisible para el público. Sánchez (2006b) señala que *resulta difícil adivinar el límite entre la experiencia real del trance y la actuación ante la cámara*. Y se pregunta: *¿Actúa el objetivo como desinhibidor y, por tanto, potenciador del abandono? ¿O bien actúa como garantía de amarre a la realidad manteniendo como límite la conciencia de la ficción?*<sup>57</sup>.

Para Besacier (1981), el vídeo, además de servir a la documentación de la acción, puede intervenir en su desarrollo introduciendo en la obra datos espaciales (reunir o diferenciar espacios, introducir en la acción el juego de las comunicaciones y las distancias, la ubicuidad) y datos temporales (simultanear varios tiempos - tiempo real de la acción, tiempo mítico, tiempo restituido o recompuesto), puede conducir al público a poner su atención en tal o cual aspecto, tal o cual fase de la acción, o incluso proponerle varias lecturas de un mismo gesto. Permite así abordar las relaciones entre la imagen y lo real, establecer un juego entre la realidad de la acción y su representación. También permite que el artista sea sujeto y objeto manipulando el mismo la cámara. Para este autor el interés que depositamos en el vídeo y la performance no reside en lo narrativo, lo espectacular, lo didáctico o lo dramático sino en la elección del tiempo real. Nos emocionan por una tensión que nace de la realidad y de la elección de su duración. Y así, describe tres maneras de

---

<sup>57</sup> SÁNCHEZ, José Antonio, (2006b), *La estética de la catástrofe*, en SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, p. 176.

registrar una vídeo-performance: 1) El reportaje montado en vivo y realizado tras un trabajo teórico y práctico con el artista para restituir lo más fielmente posible el tiempo, el ritmo y el tipo de imagen propia de cada performance; 2) La performance concebida y realizada únicamente para la cámara en la que el tiempo de la acción es real y el tiempo del vídeo es el tiempo de la acción. La obra es creada simultáneamente por el cuerpo del artista, por su mirada y por la del operador de cámara. No se puede, en ningún caso, separar aquí la noción del vídeo y la de la performance; 3) El artista usa directamente el medio técnico para elaborar la obra sin intervenir él mismo directamente como objeto<sup>58</sup>.

La conjunción de *performance* y vídeo tal y como es entendida por Besacier, al admitir solo el montaje en directo, privilegia la característica de respeto al tiempo real, propia del arte de acción, en detrimento de la característica principal del vídeo, la posibilidad de una posterior manipulación del registro, quedándose en un tipo de realización propia de la televisión pre-vídeo. Quizás, la fecha de creación del texto, 1981, cuando el vídeo aún no había experimentado la evolución que muestra hoy, explique ese purismo, desde el punto de vista de la acción, y esa visión parcial, desde el del vídeo. Por otro lado, esa misma novedad del medio explicaría la consideración como arte de acción del trabajo de lo que hoy consideraríamos un *VJ*. Por otro lado, Besacier no contempla la posibilidad de que el propio *performer* sea el

---

<sup>58</sup> BESACIER, Hubert, (1981), *Video et performance*, Comunicación leída en el 2.<sup>º</sup> Festival de Videoarte de Locarno, agosto 1981, en BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires, 2010, pp. 178 y ss.

operador de cámara y se establezca una síntesis como ocurría en varios trabajos de Pedro Garhel o, más recientemente en algún espectáculo de La Ribot, como en *Llámame mariachi*, de 2010, en la que la artista modifica la percepción del espacio con tres elementos indisociables, el movimiento de la cámara, el decorado y el cuerpo de las tres bailarinas. Claro, que en estos casos no estaríamos hablando propiamente de video-acción, sino de una acción en la que el vídeo sería solo un elemento más.



***Llámame Mariachi*, La Ribot, 2010.**

La obra *Duende, muerte y geometría* (2010) de Fernando Baena y Marianela León, realizada en la Escuela de Tauromaquia de la Tabacalera de Lavapiés, sí es plenamente una video-performance concebida y materializada expresamente para la cámara en la que el

tiempo del vídeo es el tiempo real de la acción. La *performance*, llevada a cabo con música improvisada en directo y asistencia de público, fue ideada para su grabación con cuatro cámaras y después editada en un trabajo que equipara la importancia de la acción, de la música y del montaje posterior.



**Duende, muerte y geometría, Fernando Baena y Marianela León, 2010.**

Discoteca Flaming Star describía su trabajo *El valor de un gallo negro* (2010), grabado en la Bolsa para el evento *Valparaíso Intervenciones*, como la *realización de un trabajo en vídeo, como vehículo y registro de la activación del interior del edificio de la Bolsa mediante performances y acciones con diversos participantes (generadas a lo largo de varios días) y la extensión de esta experiencia a una segunda localización en la*

*que se mostrará el vídeo.* Este grupo investiga la expansión de la noción de documentación de *performances* más allá del registro de las mismas, realizando traducciones de momentos de *performance*. Registran los procesos en vídeo y usan el material en tanto que *performance para la cámara*<sup>59</sup>.



***El valor de un gallo negro, Discoteca Flaming Star, 2010.***

### **El registro, el archivo y la edición**

Para Vidiella (2010), una de las peculiaridades del arte de acción *es su carácter procesual y efímero. Al convivir con la pérdida y la desaparición -de los cuerpos, los textos, las acciones-, el momento y la experiencia generada adquieren más fuerza que el registro. Esta*

---

<sup>59</sup> <http://www.valparaisointervenciones.com/scs/artistas/discoteca.html>, (fecha de última consulta 22/03/12).

*particularidad de la performance la ha dotado de un reconocimiento de resistencia respecto a los regímenes capitalistas de acumulación material, aunque es ingenuo pensar que no participa en contextos de circulación de capital (cultural) y fijación de significados y representaciones. [...] El archivo está en el corazón de la propuesta artística, es un material expuesto, explotado, discutido y criticado. No interviene ni antes -búsqueda de archivos con vistas a... -ni después- producción de archivos con vistas a..., sino que precede a la activación misma del proyecto. [...] Cada documento, huella o material puede ser puesto en juego mediante reconstrucciones, reinterpretaciones, evocaciones, permitiendo alimentar las proposiciones corporales, verbales que favorecen la imaginación y sus rebotes<sup>60</sup>.*

Uno de los ejemplos más claros con que contamos sobre archivo como acción es el *Archivo Aire* de Joan Casellas, que además de ser objeto de perfo-conferencias y exposiciones, es motor de reconstrucciones y reinterpretaciones. En esta línea de reutilización de registros de acciones para realizar una nueva obra se encuentra *Interview avec les lettristes* (2011) de Pere Sousa. El artista montó un vídeo de la entrevista entre Schwitters y Hausmann con una foto de Hausmann y otra foto de Isou y la voz real de la grabación de Hausmann de 1959<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> VIDIELLA, Judit, (2010), *Escenarios y acciones para una teoría de la performance*, Zehar, n.º 65, p. 110.

<sup>61</sup> La entrevista fue una reacción de Schwitters y Hausmann a la falta de reconocimiento por parte de los letristas de sus deudas con dadá. Fue publicada en PIN (Poetry Is Now) en los años 60, años después de la muerte Schwitters. El vídeo de Pere Sousa se puede visionar en: <http://annablumefanclub.blogspot.com>.



*Reconstrucción fotográfica de una acción de Elsa Von Freitag Lorighoven. Cartel de la 12ª edición de CONTENEDORES. ARTE DE ACCIÓN. Joan Casellas/Archivo Aire, 2011.*

Una acción que utilizaba el registro como acción fue la realizada por Fernando Baena en 1992 con motivo del 2º FIARP (*Festival Internacional de Arte Raro y Performance*) que tuvo lugar en el Centro Social Autogestionado Okupado Minuesa de Madrid. El artista editó y puso a la venta 9.000 postales con 9 imágenes tomadas en el Centro

---

[com.es/2012/09/interview-avec-les-letristes-raoul\\_4.html](http://com.es/2012/09/interview-avec-les-letristes-raoul_4.html), (fecha de última consulta 30-11-2012).

Social con la, quizás ingenua, intención de que la acción de registro efectuada sobre sus espacios y multiplicada por el número de ejemplares editados sirviera para, de alguna forma, defender de su desaparición y olvido tanto el festival como el lugar donde se desarrollaba, ambos claramente precarios. Una parte de las postales fueron adquiridas por los propios okupas y utilizadas por ellos como material de lucha y propaganda.

Y la obra *Eventos: Performances para vídeo e Intervenciones sobre vídeo-performances*<sup>62</sup> que LaHostiaFineArts (LHFA) realizó en 2007. Los objetivos de este proyecto eran obtener un archivo de la *performance* madrileña del momento y una manipulación posterior poniendo en cuestión la autoría de las diferentes piezas y del total. En tres sesiones, se realizaron un total de veinticuatro *performances* expresamente pensadas para su grabación en vídeo. Posteriormente las grabaciones fueron entregadas a veinticuatro

**Minuesa, Fernando Baena, 1992.**



<sup>62</sup><http://www.fernandobaena.com/installaciones/intervenciones-sobre-videoperformances.html>, (fecha de última consulta 13-5-2012).



*Eventos: Performances para vídeo e intervenciones sobre vídeo-performances,*  
LHFA, 2007.

vídeo-artistas para que éstos las manipularan a su gusto. Se produjeron dos DVD, uno documental con las acciones originales y otro con el resultado de las manipulaciones de los vídeo-artistas. En las imágenes del primer DVD se puede observar que la primera de las dos condiciones propuestas fue incumplida por casi todos los *performers*, las acciones no parecen pensadas especialmente para su registro en vídeo ni se plantean la vídeo-performance como algo en sí, limitándose a pensar y realizar la acción como si en lugar de cámara hubiera público. Es decir, para ellos la cámara solo servía de registro.

La edición es otra de las posibilidades derivadas del registro. Roysdon (2010) nos propone considerar la *performance* como un tipo de edición, un gesto de reunión, aceptación o rechazo de la información del mundo que nos rodea. Para la autora el archivo es la *performance* de la historia

a través de la recopilación y la proximidad. Lo más interesante para ella es que los proyectos pueden ser productivos y no reproductivos<sup>63</sup>.



*Winged Tale nº 2, Andrés Galeano, 2011.*

Andrés Galeano usa frecuentemente en sus *performances* la edición de imágenes y sonidos en directo como principal crisol expresivo para conseguir una experiencia poética en el espectador: *Algunos momentos de mis performances se transforman en trabajos fotográficos o videos, de la misma manera que algunos momentos o lógicas presentes en videos o fotos vienen traducidas al lenguaje de la performance. El montaje en vivo me atrae por su simplicidad. Me gusta añadir un nivel a otro, creando complejidad y desentramando significados latentes en las*

---

<sup>63</sup> ROYSDON, Emily, (2010), *La respuesta*, Zehar, n.º 65, p. 68.

*imágenes. Reviso y coleccióno imágenes provenientes de diferentes fuentes: libros, publicidad, revistas y de foto álbumes privados. Imágenes que desvelan nuestro imaginario colectivo y la imaginería que nos forma las maneras del imaginar. Me apropió de ellas, las recontextualizo y les doy otro juego, abriendo relaciones insospechadas. Son citaciones que despliegan el campo semántico en el que me muevo*<sup>64</sup>. En *Winged Tale nº 2*, realizada en Matadero Madrid para *Acción!IMad*, Galeano trabajó sobre el mito del volar y la arquetípica figura del humano-pájaro. Empleó para ello proyecciones de diferentes fotografías y sonidos grabados de cantos de pájaros, todo muy *low-tech*.

Las revistas han jugado un papel esencial como verdaderos escenarios alternativos a la producción “en directo” de acciones. Podemos mencionar por ejemplo las revistas objetuales *CAP.SA*, editada entre otros por J. M. Calleja, *La Lata* o *La Más Bella*<sup>65</sup>. La revista *Zehar* solicitó a esta última un texto sobre su proceso de edición. Coherentemente con su modo de hacer, los editores, Pepe Murciego y Diego Ortiz, distribuyeron el trabajo entre sus amigos. Lo que sigue son algunas de sus respuestas:

*...Aunque necesaria, la documentación de una acción (sea una acción realizada en otro contexto, o sea una acción realizada específicamente para el mismo medio impreso o una “foto-performance”), es siempre incompleta, fragmentaria, metonímica. Esto le confiere a la documentación visual de una acción una inestabilidad que no se suelen ver en el resto de las publicaciones impresas, ni siquiera en las relacionadas con*

---

<sup>64</sup> Comunicación del autor, (20/03/12).

<sup>65</sup> La Más Bella. <http://www.lamasbella.org/>.

*el mundo del arte. Esta noción –la de que se hace inevitable un discurso externo, y la de que no se está hablando desde la soledad y el silencio, sino desde un coro de multiplicidad de voces y lenguajes- quizás pudiera ser la mayor aportación de lo performativo a la hora de abordar un proceso editorial.* (Kamen Nedev).

*Siempre ha sido performativo lo de pasar las páginas. También colecciónar revistas es performativo. Y encuadrarlas y exponerlas [...]. Pero si hablamos de revistas-objeto o revistas-ensamblaje lo performativo se amplía. [...] Pegar, coser, juntar, ensobrar, encajar, embolsar, enfilar, apilar, doblar, recortar, contar y un sinnúmero de operaciones que hay que hacer para montar cada ejemplar. [...] Finalmente el “lector-receptor” deberá a su vez abrir, separar, mirar al trasluz, romper y rasgar, jugar, completar, elegir... pero como siempre lo más performativo es soñar con hacer las cosas. Y no se necesitan ni teorías ni más material que el muy difuso material de los sueños.* (Hilario Álvarez).

*Y sí, la performance parece todo lo contrario del mundo impreso, y qué va. Hipótesis 1: Una performance sucede en el tiempo. Hipótesis 2: Editar un zine es ordenar tipográficamente el tiempo alrededor. Hay quien puede calificar lo impreso de constancia, de eternidad incluso; pero un zine es un momento, es actualidad de una acción conjunta en el espacio. La gente se encuentra y se revista. Para comunicar su gesto la gente escribe, escribe sobre el gesto o a propósito del gesto. La edición underground se esfuerza en hablar de una acción efímera, la de la cultura que está, que ya está siendo, que se va, que se va yendo... Por otro lado, ¿qué si no una acción es el manifiesto futurista? ¿Qué si no*

*un texto editado por Le Figaro? ¿Edición o acción? Edición y acción. Futurismo.* (María Salgado).

*Las revistas-objeto, ensambladas o articuladas son, en el terreno editorial una versión performática, en la que la utilización de la tecnología permite extender en el tiempo su recorrido, y alcanzar espacios no previsibles en las performances típicas. A cambio la unidad de tiempo y lugar queda abolida.* (Fernando Millán).

*La “Boîte en Valise” de Marcel Duchamp es un claro ejemplo de deconstrucción de una exposición. La Más Bella es una performance reconstruida que rompe todos los esquemas, también los comerciales.* (Luan Mart).

En su número de 2011, *La Más Bella Revista*, sus editores convirtieron el montaje de la revista en un evento público y con taquilla en el teatro Pradillo de manera que el público, que a la vez era comprador de la

revista, debía montársela el mismo. Algunas de las colaboraciones fueron *performances* que no solo pudieron ser incluidas en el evento en directo sino también en el montaje final gracias a que esta revista tuvo también la particularidad de realizarse en tres entregas.



*La Más Bella Revista, 2011.*





## Bibliografía

- AZNAR, Sagrario, (2000), *El arte de acción*, Hondarribia, Nerea.
- BARROSO, Rubén (ed.), (2010), *Casos de estudio*, Sevilla.
- BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires, 2010.
- CORREA, Nieves (ed.), (1999), *Acciones*, Madrid, Cruce.
- GOLDBERG, Roselee (1979), *Performance Art*, Barcelona, Destino, 1996.
- GONZÁLEZ, Antonio Manuel, (1989), *Las claves del arte. Últimas tendencias*, Barcelona.
- MARTEL, Richard (ed.), (2004), *Arte de acción*, Valencia, IVAM.
- PARFREY, Adam, *Cultura del Apocalipsis*, ed. Valdemar.
- PUELLES ROMERO, Luis, (2011), *Mirar al que mira*, Madrid, Abada Editores.
- SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), (2006), *Artes de la escena y de la acción en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- SONTAG, Susan, (1984), *Contra la interpretación*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
- VALLAURE, Jaime (1996): *No hay performance sin documento certificado*, en *Arte. Proyectos e ideas 4*, vol. I. Valencia, Universidad Politécnica.
- VILAR, Nelo, (2004), *El arte paralelo desde el enfoque crítico de la acción colectiva en el Estado español de los años 90*, Valencia, Universidad Politécnica

### **Artículos en revistas**

ALBARRÁN, Juan, *La fotografía ante el arte de acción*, (2012), Madrid, Efímera, n.º 3.

CASELLAS, Joan, (2010), *¿Cómo editar una acción?*, Zehar, n.º 65.

HUBAUT, Joël, (1996), *Entrevista con Joël Hubaut*, Fuera de Banda, n.º 3, editado por Nelo Vilar y Domingo Mestre.

*Isidoro Valcárcel Medina* (Entrevista), 2010, Efímera, n.º 1.

MAIER, Tobi, (2009), *Entrevista con Marina Abramovic. Más allá del cuerpo*, Exit-Express, n.º 47.

ROYSDON, Emily, (2010), *La respuesta*, Zehar, n.º 65.

SÁNCHEZ-ARGILÉS, Mónica, (2010), *De la instalación, la acción y el objeto in between*”, Madrid, Efímera n.º 1.

VIDIELLA, Judit, (2010), *Escenarios y acciones para una teoría de la performance*, Zehar, n.º 65.

### **Artículos en Internet y páginas web**

ALONSO, Rodrigo, (1979), *Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, (fecha de última consulta 19/03/12), [http://www.roalonso.net/es/arte\\_y\\_tec/dialectica.php](http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php).

ALONSO, Rodrigo, (1998), *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, MNBA, (fecha de última consulta 19/03/12), [http://www.roalonso.net/es/pdf/curaduria/delito\\_texto.pdf](http://www.roalonso.net/es/pdf/curaduria/delito_texto.pdf).

ALVARADO ALDEA, María, (2007), (fecha de última consulta 19/03/12), [http://www.accionmad.org/2007/maria\\_aa/maria\\_aa.htm](http://www.accionmad.org/2007/maria_aa/maria_aa.htm).

AMARO, Nel, (2006), *El arte, un bien social demasiado importante para dejarlo en manos de artistas, críticos y galeristas*, Bilbao, Bidebarrieta Kulturgunea, (fecha de última consulta 19/03/12), [http://www.kaosart.org/images/nelamaro/ELARTE/el\\_arte.htm](http://www.kaosart.org/images/nelamaro/ELARTE/el_arte.htm).

BAENA, Fernando, (2011), (fecha de última consulta 19/03/12), <http://www.fernandobaena.com>

BERNÁRDEZ, Carmen, (2011), *Todo tiene lugar entre el espacio y la*

*segunda piel*, en *Salto al vacío*, Sevilla, Ed. Junta de Andalucía, (fecha de última consulta 19/03/12), <http://angelesagrela.files.wordpress.com/2011/05/salto-al-vacio3.pdf>.

CASELLAS, Joan, (2002), *Comunicación del arte a través de la fotografía*, conferencia en *Encuentro Perfo-Puerto*, Valparaíso, (fecha de última consulta 19/03/12), <http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/comunicacion-del-arte-de-la-accion-traves-de.html>.

DEMOCRACIA, (fecha de última consulta 19/03/12), <http://www.contraindicaciones.net/2010/08/los-stencils-de-preiswert.html>.

DISCOTECA FLAMING STAR, (fecha de última consulta 22/03/12), <http://www.valparaisointervenciones.com/sccs/artistas/discoteca.html>.

FERRANDO, Bartolomé, (2007a), *La performance como lenguaje*, (fecha de última consulta 19/03/12), <http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/la-performance-como-lenguaje-bartolom.html>.

FERRER, Esther, (1999) *Install-acción*, Québec, Inter Art Actuel, n.º 74, (fecha de última consulta 19/03/12), <http://www.arteleku.net/estherferrer/Textos/installc.html>.

GLUSBERG, Jorge, (1986), La *realidad del deseo*, en: *El Arte de la Performance*, Buenos Aires, Editorial de Arte Gaglianone, (fecha de última consulta 19/03/12). <http://performancelogia.blogspot.com/2006/12/la-realidad-del-deseo-jorge-glusberg.html>.

GALILEA, Ignacio. (fecha de última consulta 13-6-2012), <http://www.ignaciogalileaperformance.blogspot.com.es>,

HURTADO, Eduardo, (2010), (fecha de última consulta 12/03/12), <http://www.accionmad.org/2010/accion/accion.htm>.

LA MÁS BELLA, (fecha de última consulta 12/03/12), <http://www.lamasbella.org/>.

LARA, Paco, (fecha de última consulta 19/03/12), [http://www.pacolara.es/pacolara/index.php?option=com\\_content&task=view&id=45&Itemid=43](http://www.pacolara.es/pacolara/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=43).

PEREIRO, Andrés, (fecha de última consulta 13-6-2012). <http://www.pereiro.org/>.

PHELAN, Peggy, (1993), *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, 1993, traducción de Alexander Del Re, (fecha de última

consulta 5-5-2012), <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-ontologa-de-performance.html>.

TAYLOR, Diane, *Hacia una definición de la performance*, (fecha de última consulta 12/03/12), <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>.



