

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 sen-tido de que alguien hace y alguien mira. Con ello no quiero decir que sea un es-pectáculo, simplemente que hay una ligazón de esta con las artes de la represen-tación⁹¹.

“Desnudo contra la violencia” de Andrés Pereiro, 1999. (Archivo del artista).

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,

Eduardo Hurtado, 2010. (Archivo del artista).

⁹¹ PEREIRO, Andrés, (1999), *Desnudo contra la violencia*, en *Acciones*, Madrid, Cruce, p. 69.

el estado físico del accionista, la colocación del público..., con una meticulosidad que busca frecuentemente los mismos resultados que cualquier diseño utilitario: funcionalidad, economía, elegancia, etc. Así ocurría con todos los objetos que utilizó Eduardo Hurtado en su acción realizada en *Off Limits* en 2010. El artista se refería a su acción 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 partida⁹².

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...*⁹³.

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

⁹² 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".

⁹³ AMARO, Nel, (2006), *El arte, un bien social demasiado importante para dejarlo en manos de artistas, críticos y galeristas*, Bilbao, Bidebarrieta Kulturunea, (fecha de última consulta 19/03/12), http://www.kaosart.org/images/nelamaro/ELARTE/el_arte.htm.

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 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" de Jaime Aledo, 1996. (Archivo del artista).

Jaime Aledo nos explica 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 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 secuenciadas⁹⁴.

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, o parte esencial de la misma, con el mismo derecho que cualquier acción discursiva⁹⁵. 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

⁹⁴ ALEDO, Jaime, (2012), *Mis performances y el dibujo*, Comunicación del artista. En Anexos.

⁹⁵ 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”.

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 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*⁹⁶.

c.2.2. Los restos

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

⁹⁶ CASELLAS, Joan, (1999), *Madrid y el cielo*, en CORREA, Nieves (ed.), (1999), *Acciones*, Madrid, Cruce, pp. 26 y ss.

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 vídeos, fotos y de objetos residuales de la propia acción⁹⁷. Un paso hacia ese encuentro lo han dado los propios artistas, lejos ya de los idealismos originales que buscaban un arte no comercial.

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*⁹⁸. 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) colecciona 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

⁹⁷ 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 [...]”.

⁹⁸ OLDEMBURG, Claes, citado por AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 26.

induzca a conservarlo. La estrategia opuesta consiste en confiar el efecto al poder artístico de los restos, huellas, y/o registro, siendo estos, en última instancia, lo que se presenta al público⁹⁹. Hablaríamos en el primer caso de acciones cosificadas de efecto inmediato y en el segundo de acciones cosificadas de efecto diferido.

c.2.2.1. 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 *Suspendida* (2003), obra 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

“Suspendida” de Fernando Baena, 2003. (Archivo del artista).

⁹⁹ 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”.

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.

También pueden ser consideradas acciones de este tipo los envíos postales, las pegadas de carteles, los *stencils*, las intervenciones con pegatinas y las pintadas, aunque en estas últimas el componente de acción quede un poco tapado, y cada vez más, por el objeto final conseguido. 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, las 50.000 pegatinas pegadas en monedas con los colores de la bandera nacional y la inscripción ESTADO



UNIDENSE (una ocupación simbólica del dinero) que Preiswert editó con motivo de la Guerra del Golfo y sus *stencils* pioneros como, por ejemplo, EL SILENCIO DE AMEDO ESTA SOBREVALORADO o HACIENDA SOMOS TONTOS¹⁰⁰.

“Ración de Estado” de Preiswert, 1993. (Archivo de los artistas).

¹⁰⁰ 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 tónica reivindicación política’”.

c.2.2.2. 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, que inintencionadamente están en los orígenes del arte de acción, 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 más adelante hablaremos con detenimiento.

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 acción¹⁰¹. 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 vídeos que hablaban de la crisis de identidad, de la locura y de la soledad en una gran ciudad¹⁰².

¹⁰¹ 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/installe.html>: “Algunas veces a partir de una performance realizo 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”.

¹⁰² 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.



“La tempestad” de Andrés Senra, 2005. (Archivo del artista).

c.2.2.2.1. 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

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”.

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 trasvase de un líquido, por ejemplo, o en la transformación de un trozo de madera por la polilla*¹⁰³.

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 del 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 excelso, genial e inalcanzable, un posicionamiento frente a la sacra institución del Arte*¹⁰⁴.

”Homenaje a Yves” de María Alvarado Aldea, 2007. (Archivo de Acción!Mad).

Otro referente imprescindible es el trabajo procesual con la huella dejada por su cuerpo que realizó la artista cubana Ana Mendieta. Estas huellas ya han desaparecido y conocemos la obra por fotografías. De la misma manera no

¹⁰³ FERRANDO, Bartolomé, (2004), op. cit. p. 239.

¹⁰⁴ ALVARADO ALDEA, María, (2007), (fecha de última consulta 19/03/12), http://www.accionmad.org/2007/maria_aa/maria_aa.htm.

han perdurado las huellas dejadas tras la acción de Carlos Llavata realizada para *eBent 2005* en la que el artista era cañoneado con arcilla. Las huellas dejadas eran un elemento fundamental en esta acción mientras se producían pero tampoco tenían valor fuera de la acción y lo que conservamos es un registro fotográfico.



“Sin título” de Carlos Llavata, 2005. (Archivo eBent).

c.2.2.2.2. 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 Vallaure (1996), *el olvido más profundo y el silencio cómplice se*

cierte 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 certificado¹⁰⁵.

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 performance¹⁰⁶.* No sabemos si la intención del autor era resaltar el poder 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

¹⁰⁵ VALLAURE, Jaime (1996): *No hay performance sin documento certificado*, en *Arte. Proyectos e ideas 4*, vol. I. Valencia, Universidad Politécnica, pp. 85 a 88.

¹⁰⁶ AUSLANDER, Philip, (2006), *The Performativity of Performance Documentation*, p. 5., citado en ALBARRÁN, Juan, *La fotografía ante el arte de acción*, (2012), Madrid, Efimera, n.º 3, p. 24.

documentada, toda acción privada no publicada posteriormente y, por supuesto, toda acción de pensamiento.

En el evento *Sin registro* (1993), Isidoro Valcárcel Medina, Jaime Vallauré, 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 una historia oral¹⁰⁷ 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*

¹⁰⁷ 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”.

*retrospectivamente, reagrupando el pasado en una imagen asimilable*¹⁰⁸.

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*¹⁰⁹. 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 transmitir 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 ser reemplazados?*¹¹⁰. 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*

¹⁰⁸ 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,

¹⁰⁹ 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>.

¹¹⁰ 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.

*yo ya no esté aquí. Eso es algo que me tiene muy ocupada; de verdad*¹¹¹.

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 obra¹¹².

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 un entorno ideal que permite la foto-acción y la vídeo-acción*¹¹³. 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; 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-reconstrucción¹¹⁴.

El registro fotográfico y el vídeo fueron utilizados ya por los primeros artistas conceptuales para documentar la ejecución de obras y eventos de carácter

¹¹¹ MAIER, Tobi, (2009), *Entrevista con Marina Abramovic. Más allá del cuerpo*, Exit-Express, n.º 47, p. 11.

¹¹² ALONSO, Rodrigo, (1979), op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12), http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php.

¹¹³ CASELLAS, Joan, (2010), *¿Cómo editar una acción?*, Zehar, n.º 65, p. 85.

¹¹⁴ 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/comunicacin-del-arte-de-accin-travs-de.html>.

efímero como prueba fehaciente de la intervención de su autor en la ejecución. Más tarde 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 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. 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"*¹¹⁵. Aparentemente es la misma cadena de experiencias que enlazaba al sujeto barroco 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 transmisión 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 Klein¹¹⁶, que contó con un equipo de personas preparadas para recibirle 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.

¹¹⁵ O'DELL, K, citado por DELPAUX, Sophie, (2010), traducción propia, op. cit., p. 30.

¹¹⁶ 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.

c.2.2.2.2.1. 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 ilustración¹¹⁷.



“Sin título” de Isidoro Valcárcel Medina, 1987. (Archivo del artista).

¹¹⁷ Entrevista realizada el 11-03-2012. En Anexos.



MADRID, 1981
"MARATÓN"

"Maratón"¹¹⁸ de *Isidoro Valcárcel Medina, 2011. (Archivo del artista).*

¹¹⁸ Para esta acción, en 1981, Valcárcel Medina sacó el siguiente comunicado: "Este próximo domingo un artista profesional correrá en la carrera del Maratón Popular de Madrid (MAPOMA).

Para los posibles espectadores, he aquí una serie de lugares y horas (aproximadas) por las que pasará el improvisado e imprevisible plusmarquista.

- 8'30 horas Parque del Retiro (Rosaleda) (salida)
- 8'45 " Plaza de España
- 9'15 " Avenida Complutense (revuelta)
- 10'15 " Casa de Campo (Parque de Atracciones)
- 11'30 " Paseo de Extremadura/ M-30
- 12'30 " Glorieta de Atocha (scaletric)
- 13'00 " Plaza de Cataluña
- 13'30 " Retiro (Paseo de Coches) (llegada)

(Para darle más importancia y tamaño a su obra, el artista ha calculado usar las cinco horas que permite la empresa)

(Los lugares en los que el corredor ha efectuado sus entrenamientos han sido: Estación de Hortaleza, Parque de Santa María y calles López de Hoyos y Arturo Soria, en Madrid, Parque de María Luisa y Alameda de Hércules en Sevilla, Paseo del Malecón en Murcia.

Madrid y Mayo, 1981."

Sí considera su autor *foto-performances* la serie de 18 fotografías¹¹⁹ realizadas en 2011 en las que repite para la cámara antiguas acciones propias¹²⁰. Es importante para el artista que en la presentación que hace de ellas 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). De esta manera, 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.

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

¹¹⁹ Los títulos de las acciones son: “Peón de rey”, Murcia, 1965; “El hombre de la capa”, Nueva York, 1969; “Campaña 1969”, Madrid y Murcia, 1969; “El cuadro”, Madrid, 1969; “S/T” (conocida por “Paso de peatones”), Varias ciudades, 1971; “12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba” (ejercicio J), Córdoba, 1974; “La visita”, Varias ciudades, 1974; “Retratos callejeros”, Barcelona, 1975; “El Sena por París”, París, 1975; “El diccionario de la gente”, Sao Paulo, 1976; “Hombres anuncio”, Madrid, 1976; “Etiquetas adhesivas”, Buenos Aires, 1976; “136 manzanas de Asunción”, Asunción, 1976; “El pintor en la calle”, Madrid, 1978; Encuesta en la cola del besamanos de Jesús de Medinaceli”, Madrid, 1978; “Maratón”, Madrid, 1981; S/T (conocida por “Herramientas de precisión”), Milán, 1987; “El discurso sigue... su curso”, Granada, 1993.

¹²⁰ 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.