



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, *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*¹²¹.

“Camuflaje (en la bañera de gresite)” de Ángeles Agrela, 1999. (Archivo de la artista).

¹²¹ 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-vacc3ado1.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 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.

Tampoco son documentación, sino forma final, las foto-performances de Jaime Aledo (2012): *Como escuetas foto-performances han acabado mis dos*



“Retención-expansión” de Jaime Aledo, 2009 (Archivo del artista).

*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 de las que antes hablaba, 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 [...]*¹²².

A veces, la naturaleza del proyecto fuerza a una formalización fotográfica. Así, *El hombre perplejo: reflexiones en torno a la condición del artista*



“Equilibrio-desequilibrio” de Roxana Popelka, 2002. (Archivo de la artista).

(1997), fue realizada expresamente por Nieves Correa para la portada de un número especial de la revista *Aire*, o *Equilibrio-Desequilibrio* (2002). serie de acciones 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.

¹²² ALEDO, Jaime, (2012), op. cit., en Anexos.

A veces, la foto-performance no es enteramente “acción para la foto”. Así ocurre en *Artista colidor* de Nelo Vilar donde solo es una de las formas que tomó la maniobra realizada: una serie de postales del artista, primero solo y después con los compañeros de la cuadrilla de recolectores. 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 “colidor” 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 [...]*¹²³.

“Artista colidor”, de Nelo Vilar, 1995. (Archivo del artista).

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

¹²³ VILAR Nelo, (2004), op. cit., pp. 224 a 226.

nos hace pensar en la ausencia: *Desde el día siguiente a cumplir 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 de 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 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 temporal¹²⁴.

“A través del tiempo” de Paco Lara, 1994 (en proceso). (Archivo del artista).

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.

¹²⁴ 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.



“Public-Art, 1960-1992, treinta y dos años en el campo de la comunicación visual” de Nieves Correa, 1992. (Archivo Aire).

c.2.2.2.2. La vídeo-performance

Como nos recuerda Restany (2004), los orígenes del vídeo *son los de la policía del trabajo*¹²⁵ 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 mediación¹²⁶. *Tan importante fue la utilización del video en el registro de*

¹²⁵ RESTANY, Pierre, (2004), *La inflexión del arte en la esfera existencial*, en MARTEL, Richard (ed.), *Arte de acción I*, Valencia, IVAM, 2004, p. 89.

¹²⁶ 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: “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

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 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 fruición¹²⁷.

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.”

¹²⁷ 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.



“Barricada” de Fernando Baena, 2011. (Archivo del artista).

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 *videoacción*. Veamos un ejemplo de lo que no debería ser considerado una *videoacción* sino documentación en formato vídeo. *Dibuja Madrid* organiza eventos semanales en el Centro Autogestionado La Tabacalera de Madrid en los 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*¹²⁸ 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.

¹²⁸ BAENA, Fernando, (2011), (fecha de última consulta 19/03/12), <http://www.fernandobaena.com/performances/barricada.html>.

En el vídeo *Registro de bondad* realizado en 1999 por Antonio Ortega vemos como el artista, tras provocarse el vómito y guardarlo 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 “espectador” presente durante la realización de la acción, que está pensada para ella. En ese sentido



debería considerarse 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” de Antonio Ortega, 1999. (Archivo de la artista).



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 zumbido de un enjambre de abejas que agudiza la

“La Pietat II” de Pep Aymerich, 2011. (Archivo de la artista).

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 redundará en su unidad y coherencia.

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 vídeo de arte [...]*¹²⁹.

“Mamá fuente” de Carmen F. Sigler, 2006. (Archivo de la artista).

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*

¹²⁹ VILAR, Nelo, (2004), op. cit., p. 148.

*garantía de amarre a la realidad manteniendo como límite la conciencia de la ficción?*¹³⁰.

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 restituído 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 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 objeto¹³¹.

¹³⁰ 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.

¹³¹ BESACIER, Hubert, (1981), *Video et performance*, Comunicación leída en el 2.º 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.

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. Esa misma novedad del medio explicaría la consideración como arte de acción del trabajo de lo que hoy sería un *vj*. Por otro lado, Besacier no contempla la posibilidad de que el propio *performer* sea el 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 el que la artista modifica la percepción del espacio con tres elementos indi-sociables, el movimiento de la cámara, el decorado y el



cuerpo de las tres bailarinas. Claro, que en estos casos no estaríamos hablando propiamente de vídeo-acción, sino de una acción en la que el vídeo sería solo un elemento más.

*“Llámame Mariachi” de La Ribot, 2010.
(Archivo de la artista)*

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 *vídeo-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, la música y el montaje posterior.



“Duende, muerte y geometría” de Fernando Baena y Marianela León, 2010. (Archivo del artista).

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 los mismas, realizando traducciones de momentos de *performance*. Registran los procesos en vídeo y usan el material en tanto que *performance para la cámara*¹³².

“El valor de un gallo negro” de Discoteca Flaming Star, 2010. (Archivo de los artistas).

¹³² <http://www.valparaisointervenciones.com/scs/artistas/discoteca.html>, (fecha de última consulta 22/03/12).

c.2.2.2.3. 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 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*¹³³.

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 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 letristes* (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 1959¹³⁴.

Una acción que utilizaba el registro como acción fue la realizada por Fernando Baena en 1992 con motivo del 2º *FIARP (Festival Internacional de*

¹³³ VIDIELLA, Judit, (2010), op. cit., p. 110.

¹³⁴ 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.es/2012/09/interview-avec-les-letristes-raoul_4.html, (fecha de última consulta 30-11-2012).



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



“Minuesa” de Fernando Baena, 1992. (Archivo del artista).

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 Social con la, quizás ingénuo, 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.



“Eventos: Performances para vídeo e intervenciones sobre vídeo-performances” de LHFA, 2007. (Archivo de los artistas).

Y la obra *Eventos: Performances para vídeo e Intervenciones sobre vídeo-performances*¹³⁵ 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 manipulación posterior

¹³⁵ <http://www.fernandobaena.com/instalaciones/intervenciones-sobre-videoperformances.html>, (fecha de última consulta 13-5-2012).

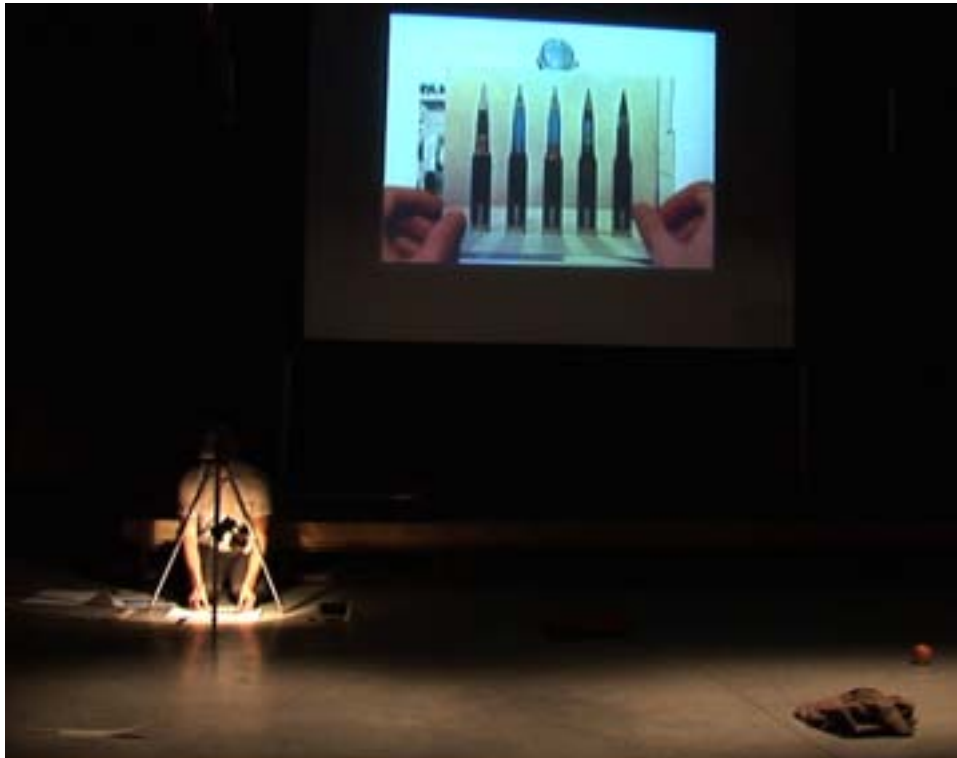
autoría de las diferentes piezas y del total. En tres sesiones, se realizaron un total de 24 *performances* pensadas expresamente para su grabación en vídeo. Posteriormente las grabaciones fueron entregadas a 24 vídeo-artistas para que éstos las manipularan a su gusto. Se produjeron dos DVD, uno documental con las acciones originales y otro con los resultados 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 reproductivos¹³⁶.

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 vídeos, de la misma manera que algunos momentos o lógicas presentes en vídeos 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 imágenes. Reviso y colecciono imágenes provenientes de diferentes fuentes: libros, publicidad, revistas y de foto álbumes privados. Imágenes que desvelan nuestro imaginario colectivo y la imaginaria que nos forma las maneras del imaginar. Me apropio de ellas, las recontextualizo y les doy otro juego, abriendo relaciones insospechadas.*

¹³⁶ ROYSDON, Emily, (2010), *La respuesta*, Zehar, n.º 65, p. 68.

*Son citas que despliegan el campo semántico en el que me muevo*¹³⁷. En *Winged Tale n° 2*, realizada en Matadero Madrid para *Acción!11Mad*, 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*.



“Winged Tale n° 2” de Andrés Galeano, 2011. (Archivo propio).

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*¹³⁸. 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:

¹³⁷ Comunicación del autor, (20/03/12).

¹³⁸ <http://www.lamasbella.org/>.

...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 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 coleccionar revistas es performativo. Y encuadernarlas y exponerlas [...]. Pero si hablamos de revistas-objeto o revistas-ensamblaje lo preformativo se amplía. [...] Pegar, coser, juntar, ensobrar, encajar, embolsar, enfilas, 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 co-laboraciones 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” de Pepe Murciego y Diego Ortiz, 2011. (Archivo de los artistas).

c.3. Los límites con las artes escénicas

Dado que parecen existir diferencias en la concepción que de la performance se tiene dependiendo de si el artista y/o teórico proviene de las proximidades de las artes plásticas (*performances* artísticas) o del teatro (*performances* escénicas), procuraremos en principio aclarar este tema.

La *performance* artística se puede relacionar con determinados aspectos de una situación teatral, reivindicando, sin embargo, una transgresión de las formas tradicionales del arte para ahondar en el cuerpo, los datos sensoriales, la palabra, el gesto y los comportamientos sociales. Pero, además, la *performance* pretende no ser representación. Así, para Feral (1988), *uno de los sentidos de la performance es su alejamiento respecto de todo teatro de representación. La performance se representa a ella misma. No tiene ningún contenido, o, más exactamente, su contenido no tiene un significado explícito. Tiene que ser construido; forma parte de la comprensión del proceso. Esta es la razón por la cual podemos decir que la performance no tiene sentido. La performance no tiene un sentido pero crea sentido. Es por esto que rechaza inscribirse en una metafísica de la representación, y rechaza el signo como portador de sentido*¹³⁹.

David Rodríguez afirma que la *performance* es un lenguaje, mientras que las artes escénicas no. Para este artista, activista y programador de teatro la *performace* propia de las artes escénicas es solo un híbrido y, en el caso español, un híbrido nacido en los 90 al albur de los políticos para rellenar un aparente hueco en las artes españolas¹⁴⁰. Admitiendo que no exista un lenguaje propio de las artes escénicas, diremos que la *performance* artística pretende diferenciarse del teatro, de la danza y de otras artes escénicas, como ya hemos mencionado refiriéndonos a todo arte de acción, en su carácter anti-espectacular y anti-ficcional. Tanta importancia es atribuida a esta

¹³⁹ FÉRAL, Josette, (1988); *La performance y els mèdia: la utilització de la imatge*, Traducción de Laura Conesa, en PICAZO, Glòria (ed.), *Estudis escènics*. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, n.º 29, p. 171.

¹⁴⁰ Entrevista realizada el 12-3-2012. En Anexos.