

característica por muchos practicantes del arte de acción que, para ellos, una *performance* enfocada a la ficción o a lo espectacular quedara muy probablemente desacreditada como candidata a su campo de acción. Siguen en esto, muchos quizás inadvertidamente, la dogmática doctrina platónica que condena la ficción: *El espectáculo de la verdad (que no permite su reversibilidad: no hay verdad del espectáculo) anula cualquier posibilidad de la ficción y pone en primer plano cuanto hay de sujeto dogmático en la doctrina platónica. Es un espectáculo sin espectadores y, sobre todo, como ya se ha dicho, sin necesidad de ellos; tal vez por eso la hipertrofia del espectáculo en la época contemporánea coincide con la desaparición de la verdad filosófica. El espectáculo de la verdad impide la ilusión del “como si”, de lo posible creíble, y acaso permite la participación de los iluminados conocedores en un espectáculo ininterpretable*¹⁴¹. Sin embargo, otros accionistas admiten la ficción siempre que sea creíble. Siguen estos a Aristóteles que *concede algún valor de verdad a la acción creíble, un modo de veracidad que se llamará verosimilitud*¹⁴².

En este sentido, no sabríamos decir si la *performance* de Pere Noguera realizada en Off Limits en el marco de *Acción!08Mad* era verdad o era verosímil, lo cierto es que no nos pareció ni ficcional ni espectacular. El artista consideró el espacio y el tiempo, estuvo absolutamente presente controlando la escena y atendiendo a la relación con el público. A pesar de la escenografía, el accionista dispuso un escenario dramáticamente iluminado donde diferentes objetos esperaban ser usados, trabajó con estos objetos, cambió las luces, provocó sombras, colocó sillas... y en ningún momento pareció una obra de teatro ni hizo concesiones al espectáculo, nada sobraba ni era realizado de cara a la galería. Aparte de la sabia elaboración de la conexión entre los objetos, la clave fue el desarrollo temporal de la acción, medido y muy pausado, dando tiempo al espectador para pensar en dicha conexión. El paso del tiempo era el tema principal de la obra y el mismo

¹⁴¹ PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op.cit., p. 93.

¹⁴² PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op.cit., p. 96.

tratamiento del tiempo, tiempo real en la *performance* como mostraba la taza de barro sin cocer que se deshacía lentamente y la actitud de espera del accionista mientras esto sucedía, nos dejó la sensación de que el conjunto de lo que estaba pasando allí ocurría en presente y que en ningún momento había ficción.



Pere Noguera, 2008. (Archivo propio).

Al igual que la anterior, la obra *La llamada* de Velvet and Crochet, grupo formado por Rafael Suárez y François Bimberg, realizada para *Acción!08Mad* en Off Limits, también nos pareció una *performance* clásica a pesar, o mejor porque, todos los parámetros de la *performance* fueron cuestionados. Los artistas, tras ingerir alcohol y somníferos se fueron a dormir. Previamente habían anunciado que el público que debía desalojar la sala y volver al cabo de una hora, momento en que sonaría el despertador. La puerta de la sala fue cerrada y el público quedó fuera hasta la hora prevista. El espacio público de la galería se convirtió en espacio privado y la “exhibición” de los artistas, y la propia presencia del público, resultaron puestos en un paréntesis temporal que, en definitiva, es el que articula la obra.



“La llamada” de Velvet and Crochet, 2008. (Archivo propio).

c.3.1. Representación

Si admitimos una concepción lineal del tiempo, nada se repite, todo lo que hay son acontecimientos diferenciados por su mayor o menor duración, de manera que la máxima duración se identificaría con la vida de la cosa. Un cuadro no sería más que un acontecimiento prolongado consecuencia de la acción previa de pintarlo. Se convertiría en un signo (al resto de una acción, a la consecuencia de un acontecimiento, es a lo que llamamos signo), solo gracias a que podemos volver a representarlo y repetirlo y, apoyados en su larga duración, pensarlo como siendo lo mismo.

Según el proceso por el cual los humanos llegamos a conocer, los acontecimientos puros no existen para nosotros y todo sería representación. En la forma-imagen que se nos crea en la mente ante un objeto exterior del cual nuestros sentidos nos dan noticia, existe ya una primera representación pues la percepción, a pesar de estar construida con elementos objetivos, contiene ya elementos subjetivos relacionados con el interés, como la atención, el aprendizaje y las convenciones sociales. Al introducirse en el proceso de construcción de la imagen factores como la forma-patrón, en cuya constitución parece tomar parte el aprendizaje, y la memoria visual, los

factores subjetivos aumentan. Además hemos de tener en cuenta la participación del inconsciente, que modela la memoria o conduce al olvido, distorsionando, asimismo, la percepción objetiva de la realidad. Cuando trasponemos las imágenes al exterior de nuestra mente objetivándolas sobre un soporte, aunque sea de manera efímera, nos encontramos ante una segunda representación.

Si todo lo que conocemos fuera representación, la repetibilidad de las acciones artísticas no sería algo anormal, no constituiría un problema. Y tampoco tendría sentido el debate si todo lo que conocemos como arte de acción fuera acontecimiento y no representación. Pero si admitimos una primera diferencia entre acontecimiento y representación, esa brecha se abriría a unas mayores diferencias entre representación y presencia, como señala Puelles (2011): *...si es inherente al concepto de representación el que esta sea “repetible”, el acontecimiento anulará la esencia misma del signo, su repetibilidad. [...] En contraste con la repetibilidad por la que la representación se constituye en estructura dotada de significado, la singularidad del acontecimiento se afirma en su valor de ocasión irrepetible. De este modo se abren las mayores diferencias entre unas poéticas de la composición narrativa o de trascendencia semántica y una praxis de la acción única. O, diciéndolo de otra manera, entre las poéticas de la representación y las poéticas políticas y productivas, de la “presencia” (de las presencias sin significar)*¹⁴³.

La diferencia entre acontecimiento y representación se nos convierte en un enigma al que solo podemos dar una solución relativa basada en una escala temporal humana y en la “imperfección” de nuestros sentidos y nuestro conocimiento para discernir qué es el presente y cuánto tiempo dura. Este es, para Sontag (1961), el tiempo de los *happenings* desde un punto de vista de lo narrativo: *La imprevisibilidad de duración y de contenido de cada happening diferente es esencial a su eficacia. Ello es así porque el happening no tiene trama ni argumento, y, por ende, ningún elemento de suspense [...]. El*

¹⁴³ PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op.cit., p. 277.

*happening opera mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas, sin culminación ni consumación [...]. Al faltarle una trama y un discurso racional continuado, no tiene pasado. Como su nombre sugiere, los happenings están siempre en el tiempo presente*¹⁴⁴. También Lebel (1966) nos habla de la forma fluida del *happening*: *En contraste con el arte del pasado, los happening no tienen comienzo, medio, ni fin estructurados. Su forma abierta y fluida, nada evidente, se persigue en ellos y por consiguiente nada se gana, salvo la certidumbre de un cierto número de situaciones, de acontecimientos a los cuales se está más atento que de ordinario. Solo existen una vez (o solo algunas veces), y luego desaparecen para siempre y otros los reemplazan*¹⁴⁵.

La ruptura de muchas convenciones del teatro tradicional, puesta en marcha por el teatro experimental, provocó un acercamiento entre arte de acción y teatro: *En los años noventa [...] entre el teatro y el arte de la performance se producía un intercambio muy dinámico que acercó a ambas artes considerablemente. El teatro venía tomando desde hacía tiempo procedimientos desarrollados en el campo del arte de la performance –como las realizaciones escénicas en lugares inusuales y en nuevos espacios, la exhibición de cuerpos enfermos, demacrados u obesos sobre el escenario, o la autoagresión y otras formas de violencia contra el propio cuerpo por parte de los performers. Entre tanto, el arte de la performance había empezado a emplear sin mayores problemas procedimientos antes denostados como, por ejemplo, la narración de historias, la creación de ilusión o la inclusión del recurso al “como si”*¹⁴⁶.

Para Iris Nava, *el teatro experimental, rompe con las convenciones establecidas por el teatro tradicional como lo es la cuarta pared, limitar la acción a recitar un texto y, por el contrario, experimenta más con el lenguaje corporal, reduciendo, así, el uso de la palabra; asimismo, introduce la danza*

¹⁴⁴ SONTAG, Susan, (1961), op. cit., p. 293.

¹⁴⁵ LEBEL, Jean Jacques, (1966), op. cit., p. 38.

¹⁴⁶ FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., p.100.

contemporánea (técnicas desarrolladas por Martha Graham y José Limón) en el escenario. El performance utilizará no solamente estos puntos de ruptura teatral, sino, también, instrumentos tradicionales como el monólogo, la iluminación, la escenografía, el tiempo teatral -efímero e instantáneo-, el público o testigo y la acción humana en un escenario: puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio mientras otro observa y esto es todo lo que necesita para realizar el acto teatral (Brook). Para la autora, la diferencia seguiría estando en no aceptar el “como si”, pues el performer no utiliza la ficción que genera un actor para interpretar su personaje sino que su acción tiende a ser sintética desde un punto de vista subjetivo, en director¹⁴⁷.

También Ferrando (2007b), defiende la no representación como requisito necesario a toda *performance*. Ateniéndose a la definición vulgar de representación, afirma que representar *significa copiar alguna cosa; reproducir algo anteriormente conocido quizá por unos pocos, o tal vez colectivamente, y volverlo a mostrar evocando el acontecimiento anterior, rememorándolo*. Y afirma que *cuando la representación se manifiesta con más fuerza en una situación, se provoca una disminución de la capacidad de imaginar por parte de aquellos que están viviendo esa situación concreta*. Aunque más tarde reconoce que este distanciamiento con respecto a la representación es siempre relativo y acaba conformándose con que dicha acción mantenga un cierto distanciamiento de la trama lógica, del discurso de la narración¹⁴⁸.

¹⁴⁷ NAVA, Iris, *Bocetos para definir lo que hoy llamamos performance*, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://usuarios.multimania.es/fpperformaticas>.

¹⁴⁸ FERRANDO, Bartolomé, (2007b), *La Performance. Su creación. Elementos*, (fecha de última consulta 19/03/12): <http://performanceologia.blogspot.com/2007/01/la-performance-su-creacin-elementos.html>: “*Considero que toda circunstancia o quehacer es siempre necesariamente representativo; conlleva inserto en sí mismo, podríamos decir, un factor de representación. Y no solo eso sino que toda nominación -dirá Julia Kristeva- es una representación. Bastará pues nombrar, y no digamos mostrar alguna cosa, para que el mero enunciado o la simple relación con un objeto evoquen un acontecimiento o una situación concreta. Y así quisiera afirmar, que cuando hablo del alejamiento de la idea de la representación en la creación de una performance, no me refiero a la exclusión del enunciado o a la*

Pedro Ovando en su texto *La presencia en crisis* afirma que la posibilidad de la representación está abierta en la *performance*. Para argumentarlo comenta el texto de Ferrer (2001) en el que esta establece que la relación entre la utopía y la *performance* es una relación de exclusión, que la utopía es *el lugar del abrigo total, donde se está protegido contra todo* y, en contrapartida, la *performance* es el arte de lo que *no tiene abrigo*¹⁴⁹. Dice Ovando que *el pensamiento de Ferrer incita a cuestionar esa relación directa que se ha establecido entre el fenómeno performativo y el concepto de presencia; pues si el performance es lo descubijado, ¿acaso no es esta dimensión corporal, esta inmediatez perceptiva, esta afectación de los sujetos (una presencia incontrovertible y pura), la guarida donde se intenta resguardar al performance del universo de las mediatizaciones culturales, preservando con ello su definición como arte del encuentro, arte de la presencia? [...] El discurso del arte contemporáneo ha pretendido elaborar una definición estable y segura del fenómeno performativo, por medio de su localización en las coordenadas del presente, de lo inmediato y de la proximidad corporal, desplazando así la noción de representación y subordinando otros conceptos asociados como mediatización, derivación, repetición, resquicio, entre otros*¹⁵⁰.

Ovando encuentra también esta nostalgia por la presencia en Nicolas Bourriaud: *Su concepto central será el del “arte como intersticio social”, esto es en sus propias palabras “un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este*

negación obligada de la presencia de algún objeto en la misma, sino más bien al interés en que dicha acción mantenga un cierto distanciamiento de la trama lógica, del discurso de la narración.

¹⁴⁹ FERRER, Esther, (2001), *Utopía y performance*, Seminario del Instituto de Altos Estudios Artísticos de París “L’abri et l’utopie”, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/utopa-y-performance-esther-ferrer.html>.

¹⁵⁰ OVANDO VÁZQUEZ, Pedro, *La presencia en crisis*, (fecha de última consulta 21/03/12), www.interser0.org/texto_pedroovando1.doc.

sistema”¹⁵¹. [...] Para Bourriaud el intersticio tiene como fundamento la presencia. El intersticio emerge dentro de un estado de encuentro que solo es alcanzable mediante el intercambio directo, mediante una proximidad que el “comercio de las representaciones” ha sepultado. [...] El arte provee la forma para generar un dialogo transparente entre presencias, su esencia residirá en la posibilidad de invención de nuevas relaciones entre sujetos - relaciones originales, fuera de los mecanismos de repetición. Y, contrariamente a la opinión del teórico y dramaturgo Jean-Frédéric Chevallier, uno de los portavoces de lo que se ha llamado el teatro del presentar, que identifica el mecanismo de sustitución de la representación con la lógica mercantil capitalista del intercambio y que defiende lo presente, como *aquello único que pareciera tener la capacidad de la diferencia, la posibilidad de generar intensidades diferenciales mediante actos que modifican la percepción*¹⁵², Ovando critica que este autor *no advierte que es precisamente la arbitrariedad del dispositivo representacional el que, al separarse de su referente, está abierto a repetirse infinitamente, a diseminarse, a releerse e inscribirse como cita o delegación de la presencia en múltiples contextos, suscitando la ambigüedad y el desanclaje, instigando la dispersión de significados pretendidamente invariables (normalizados).*

El autor se alinea con teóricos como Richard Schechner o Judith Butler que entienden la *performance* como la realización de actos repetidos de construcción y representación y, con Victor Turner (2002)¹⁵³, opina que *esta particularidad desequilibrante de la performatividad no solo es inherente a los fenómenos culturales sino que también señala la precariedad de los conceptos de presencia, representación y la relación que los dispone como una dicotomía, la cual ha pretendido definir subrepticamente el concepto de performance.*

¹⁵¹ BOURRIAUD, Nicolas, (2006), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, pp. 16 y 17.

¹⁵² CHEVALIER, Jean-Frédéric, (2006) *Teatro del presentar y resistencia al neoliberalismo*, en *Líneas de Fuga. El gesto Teatral contemporáneo*, n.º 20, México, Casa del Refugio Citlaltépetl A.C. p. 9.

¹⁵³ TURNER, Victor, (2002), *La antropología del performance*, en GEIST, Ingrid (comp.), *Antropología del ritual*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, p. 110.

Apoyándose en la relectura de Turner que realiza Diéguez (2007), Ovando nota con esta autora *la existencia de una empatía entre las nociones de liminaridad y relacionalidad, que desestabiliza esta relación binaria presencia/representación al no asignar una primacía de la una sobre la otra*. Lo liminar es visto como un tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, precedera y relacional propiciadora de situaciones imprevisibles, intersticiales y precarias que implican una mirada política porque subvierten las relaciones y desestabilizan, al menos temporalmente, la ley o su aplicación¹⁵⁴. Esta noción de precariedad, de descubijo y de ambigüedad plantearía *la imposibilidad de asignar un sentido único o un juego de presencias desde las cuales determinar el sentido de las acciones; la liminaridad que habita las prácticas performativas pone en juego duplicaciones, parcialidades, sustituciones y también cuerpos abiertos, situaciones dentro de un régimen de fuerzas no sujetas a una presencia plena del cuerpo o la experiencia, sino de presencias incompletas, fracturadas por la inscripción, la representación y la diferencia*. Nos permite pues, como menciona la autora, *pensar en la inconclusividad del performance*¹⁵⁵ y más generalmente en lo inconcluso de los discursos del arte contemporáneo, y precisamente en la imposibilidad de un cierre, de una clausura, abre la posibilidad de réplica (esta en el doble sentido de respuesta y de repetición, es decir, de representación)¹⁵⁶.

c.3.2. Repetibilidad

Sontag (1961) nos cuenta que los primeros *happenings* eran *cuidadosamente ensayados [...], aún cuando el guión o apunte sea mínimo (...)* Gran parte de lo que ocurre en la representación ha sido elaborado y coreografiado en ensayo por los mismos actores; y si el *happening* es representado durante varias tardes consecutivas, es probable que varíe considerablemente de una

¹⁵⁴ DIEGUEZ CABALLERO, Ileana, (2007), *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel, p. 60.

¹⁵⁵ DIEGUEZ CABALLERO, Ileana, (2007), op. cit., p. 54.

¹⁵⁶ OVANDO VAZQUEZ, Pedro, op.cit., (fecha de última consulta 20/03/12).

*representación a otra, mucho más que en el teatro. Pero el que el mismo happening se pueda ofrecer varias noches no significa que pase a formar parte de un repertorio repetible*¹⁵⁷. Así es en casi todos los casos: en contraposición al teatro tradicional, la *performance* no suele estar concebida para su reposición. Esto ocurre, quizás, porque tal reposición de la *performance* puede poner en entredicho su pretendida esencia, el trabajo con el tiempo presente y la no representación, o porque el mismo proceso en su desarrollo temporal y sus resultados lo impide. O, tal vez, porque no se suelen dar las circunstancias económicas para ello¹⁵⁸.

Sin embargo, es necesario relativizar la afirmación de que el arte de acción no se suela reponer y esto pueda diferenciarlo del teatro, cuyas obras sí se reponen. Para Fischer-Lichte (2011), desde el punto de vista las artes escénicas y del teatro, *en cada una de las llamadas repeticiones surgen desviaciones más o menos importantes [...] que no se producen únicamente por el estado de ánimo o por el ambiente en cada caso, sino que su motivo hay que buscarlo en el bucle de retroalimentación autopoiético. Él es el responsable de que la realización escénica se produzca cada vez de manera distinta, de que, en este sentido, cada una de ellas sea única e irrepetible*¹⁵⁹. Y desde el punto de vista de la *performance*, Esther Ferrer (2010) dice: *yo cambio las performances continuamente y aunque guarde la idea porque me gusta, hago versiones diferentes, una idea se puede declinar de muchas formas*¹⁶⁰; J. M. Calleja confiesa repetir a veces sus acciones cuando un nuevo contexto puede aportar una nueva lectura¹⁶¹; el *performer* Abel

¹⁵⁷ SONTAG, Susan, (1961) op. cit., p. 294.

¹⁵⁸ VALLAURE, Jaime, (1996), *Reflexiones en torno a un intento cronológico*, en VALLAURE, Jaime y POL, Marta (ed.), *Sin número*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, p. 29: “Discusiones aparte sobre lo ortodoxo o no del procedimiento, resulta evidente que la repetición disminuye la importancia del contexto específico priorizando otros aspectos del trabajo. La repetición de acciones propicia, en muchos casos, el poder estar presente en todas y cada una de las convocatorias públicas, así como rentabilizar un trabajo que goza del beneplácito del espectador”.

¹⁵⁹ FISCHER LIGHTE, Erika, (2011), op. cit., p. 104.

¹⁶⁰ FERRER, Esther, (2010), op. cit., p. 13.

¹⁶¹ Entrevista realizada el 17-3-2012. En Anexos.

Loureda (1998), con sentido práctico, opina que *puesto que la acción es una buena manera de contar las cosas, ¿porqué contarlas una sola vez?*¹⁶²; Los Torreznos repiten las acciones con alguna improvisación pero sin diferencias importantes y no podemos decir que esa repetibilidad, por sí misma, desemboque en una espectacularización ya que la forma contenida y desnuda de sus acciones huye de lo espectacular.

Otros autores nos ofrecen argumentos contrarios a la repetición de las acciones artísticas. Así, Phelan (1993), que reivindica el presente como el único tiempo posible para la *performance*, afirma que *en el punto en que la performance intenta entrar en la economía de la reproducción, ella traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. El ser de Performance, como la ontología de subjetividad propuesta aquí, se hace a sí mismo a través de su desaparición*¹⁶³. Aznar (2000) discute esta afirmación: *El momento temporal*

¹⁶² LOUREDA, Abel, (1998), *Espacio de Arte Excéntrico*, en *Acciones*, CORREA, Nieves (ed.), (1999), Madrid, Cruce, p. 12: “Repito parte de mis acciones. No veo razón para no hacerlo. Imaginaos un disco que se escuchara una sola vez por unos pocos. Creo que es un derroche de creatividad. Como he dicho antes, creo que la acción es una buena manera de contar las cosas, ¿porqué contarlas una sola vez?”.

¹⁶³ PHELAN, Peggy, (1993), op. cit.: “La vida de la Performance está en el presente. La performance no puede guardarse, grabarse, documentarse, o de alguna forma participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se vuelve otra cosa distinta de performance. En el punto en que la performance intenta entrar en la economía de la reproducción, ella traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. El ser de Performance, como la ontología de subjetividad propuesta aquí, se hace a sí mismo a través de su desaparición. Las presiones sobre la performance para que sucumba a las leyes de la economía reproductiva son enormes. Ya que solo raramente en esta cultura es valorado *el ahora* al que la performance dirige sus preguntas más profundas. (Esta es la razón por la cual *el ahora* se complementa con la documentación de la cámara, y el archivo de video). La Performance ocurre durante un tiempo que no se repetirá. Puede realizarse de nuevo, pero esta repetición en sí la marca como *diferente*. El documento de una performance es entonces solo un gatillo a la memoria, un estímulo a la memoria para que se haga presente. [...] La performance en un estricto sentido ontológico es no-reproductiva. Es esta cualidad la que hace que Performance sea el *hermano menor* del arte contemporáneo. La Performance perturba la maquinaria suave de representación reproductiva necesaria a la circulación del capital. [...] En el público del arte de performance hay un elemento de consumo: no hay sobras, el espectador mirando fijamente debe intentar consumirlo todo. Sin una copia, la performance viva se zambulle en la visibilidad -en un presente cargado maníacamente- y desaparece en la memoria, en el reino de la invisibilidad y el inconsciente donde elude regulación y control. La performance resiste la circulación

*del acto desaparece, pero los objetos que fueron parte de la acción permanecen. Por tanto, son susceptibles de ser comercializados. Aunque lo cierto es que la documentación que se salva no es solo para el coleccionista o para el museo. Es también muy significativa en otros muchos sentidos porque esos objetos pueden contener lo elemental de la acción desde el pasado hasta el presente y hacia el futuro*¹⁶⁴.

Entroncamos aquí la discusión sobre la repetibilidad con el tema del registro, ya tratado anteriormente. Así, también Fischer-Lichte (2011) cuestiona la afirmación de Phelan al mantener que la documentación de las realizaciones escénicas *es la condición de posibilidad para que se pueda hablar de ellas. Es justamente la tensión entre su fugacidad y las constantes tentativas de documentarlas en vídeo, películas, fotografía o descripciones la que pone de relieve su inequívoco carácter efímero y único*¹⁶⁵. Y retomando el texto de Vidiella (2010), leemos sobre el *desplazamiento que se genera en el registro de la performance, al descentrar la presencia aurática de los cuerpos de los y las performers, así como la experiencia única en la presencia-testimonio de las y los espectadores respecto a la acción que sucede en ese mismo momento. De este modo la importancia de la acción no reside únicamente en la simultaneidad y presencia de los cuerpos presentes, sino también en el carácter histórico y potencial para otros sujetos (póstumos) que puedan generar otro tipo de encuentros espectatoriales con este material. Es lo que se ha denominado “performance prostética” o “escritura performativa”, según la cual la práctica de escritura de la performance no tiene la finalidad única de preservar, fijar y describir algo, sino, precisamente, de producirlo*

equilibrada de las finanzas. No ahorra nada; solo gasta. Mientras la fotografía es vulnerable a los cargos de falsificación y la copia, el arte de performance es vulnerable a los cargos de falta de valor y vacío. La performance indica la posibilidad de reevaluar ese vacío; esta reevaluación potencial le da al arte de performance su distintivo empuje radical. Por supuesto no todo el arte de performance tiene tal empuje radical. Las exigencias ontológicas del arte de performance es a lo que yo estoy dirigiéndome aquí, y no a las políticas de la ambición.”

¹⁶⁴ AZNAR, Sagrario, (2000), op. cit., p. 9.

¹⁶⁵ FISCHER-LICHTE, Erika, (2011), op. cit., p. 156.

*de nuevo. Como consecuencia, el acto de escritura tiende también hacia la desaparición o hacia la producción de otro tipo de acontecimientos, en lugar de una representación de la representación*¹⁶⁶.

Con respecto a la recreación de las *performances* “a petición” de las instituciones museísticas, De Gracia (2010) comenta: *Lo discutible es que para el museo adquirir piezas de performances supone cada vez más la posibilidad de que las mismas puedan ser recreadas, al estilo de las obras teatrales que pueden ser representadas indefinidamente. Este recurso de la recreación de las piezas, apuntalado por la ideología de la obra y el consumo, podría introducirse entonces en el lenguaje como un violentísimo elemento distorsionador: es posible que la discriminación entre actor y personaje, que es convencional y aceptable en el teatro, se transfiera a la performance provocando una disociación entre el artista y el performer; como también se corre el riesgo de que la naturaleza representacional de lo teatral irrumpa en lo performativo y lo contamine, imponiéndole una ortodoxia de la representación, la retórica sumisa del libreto predeterminado y del repertorio oficializado. Ante este avance teatralizador, no hace falta recordar que la performance es presentación antes que representación y que, desde una concepción clásica o purista, no podemos siquiera imaginarla ejecutada por un cuerpo otro, un cuerpo mercenario o interpretativo, distinto al del propio artista*¹⁶⁷.

La repetición de las acciones artísticas provoca, por otro lado, una posible línea de discusión con respecto a un mayor o menor grado de representación o presentización, en el caso de las *performances* que son recreadas o reapropiadas. Para Roux (2010) -en su texto se refiere a la danza pero lo hacemos extensivo a todo el arte de acción-, las prácticas de reapropiación pueden ser clasificadas en tres grandes categorías: 1. la recuperación como apuesta por la memoria colectiva; 2. el archivo como objeto del propio

¹⁶⁶ VIDIELLA, Judit, (2010), op. cit., p. 110.

¹⁶⁷ DE GRACIA, Silvio, op. cit., p. 15.

proyecto artístico; 3. el archivo como sujeto del proyecto artístico¹⁶⁸. De los casos segundo y tercero ya hemos visto ejemplos anteriormente. En el primer caso, el caso del archivo como apuesta por la memoria colectiva, no se suelen dar a ver los materiales a partir de los cuales se recrea la acción sino que se recontextualiza y reapropian en diferentes grados.



“Die Ursonate” de Nieves Correa, 2009. (Archivo de la artista).

Así, los prestamos y homenajes no está mal vistos en el arte de acción¹⁶⁹. Hay acciones clásicas como *Ursonate*¹⁷⁰ de Kurt Schwitters, de 1932, que han sido

¹⁶⁸ ROUX, Celine, (2010), *Entre devoir de mémoire(s) et besoin de paternité(s)*, traducción propia, en BÉGOC, Janig, BOULOCH, Nathalie y ZABUNYAN, Elvan, *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires, 2010, p. 97.

¹⁶⁹ AMARO, Nel, (1998), *Espacio de Arte Excéntrico*, en *Acciones*, CORREA, Nieves (ed.), (1999), Madrid, Cruce, p. 8: “...yo no tenía, o tenía muy poca información sobre el apropiacionismo y creo que me habría liado a bofetadas con quien se atreviese a sugerir, siquiera, un cierto atisbo de apropiación en mis trabajos. Actualmente, cuando me encuentro en una fase de febril, y concienzudo, apropiacionismo (obras de Abril Ascaso, Loureda, Hilario Álvarez o Esther Ferrer, entre otros, figuran en mi repertorio habitual) lo habría tomado como el mayor de los piropos”.

¹⁷⁰ De la cual han sido presentadas/representadas varias versiones como las de Pere Sousa, la coral realizada bajo la coordinación de Hilario Álvarez, con las voces de Isidoro Valcárcel Medina, Llorens Barber, Nacho Criado, Nieves Correa, Hilario Álvarez, M. A. Ramos y Pere Sousa, grabada y editada por M. A. Ramos y retransmitida por el programa de radio Ars Sonora que dirige Pepe Iges, las

reinterpretadas fuera y dentro de España con múltiples variaciones como cualquier partitura musical. ¿Qué las diferenciaría entonces de una representación?

Una forma de homenaje es la *meta-performance*, es decir la *performance* que habla de otra *performance* recreándola con más o menos variaciones. En la exposición *Homatge a Arthur Cravan* realizada, en 1992 en el Palacio de la Virreina de Barcelona, diferentes *performers* trabajaron sobre el tema del famoso combate de boxeo de este artista pero, a pesar del escenario convertido en *ring*, las acciones estaban suficientemente alejadas formalmente, como en la *performance* realizada por J. M. Calleja, que jugó en solitario una partida de dominó mientras leía un relato sobre la relación de compañeros de juego entre Cravan y Trostky durante el viaje en barco desde Barcelona hasta México en el que ambos coincidieron; o en la de Xavier Canals, que apareció vestido de época y se fue quitando ropa hasta quedar vestido de boxeador mientras iba restando letras a la pronunciación del nombre “Arthur Cravan” dejando la palabra “ART”.

En *Cabeza proyectora*, realizada por Hilario Álvarez en *Chamalle X*, 2005, el artista ofreció una particular lectura de diferentes propuestas ZAJ acompañadas con imágenes proyectadas a las que hacían referencia. También es una *meta-performance*, pero esta vez crítica con el original, la obra *Cómo acabar de una vez para siempre con la performance* de Lluís Alabern, 1993, en la que el artista finge estar asustado mientras se le derrite un helado. Un colaborador se ponía un cojín en la cabeza e imitaba la famosa *Acción-Reacción* de Jordi Benito. Estas acciones recurren al archivo y a la memoria colectiva con la intención de realizar comentarios o reactualizar otras anteriores, pero, muchas veces en los homenajes y fuera de ellos, las acciones recreadas se parecen excesivamente a su original y las diferencias aportadas, inevitables, no acaban de justificar el que podamos calificarlas de obra nueva.

realizadas con las voces de Joan Casellas, Manuel Morales, Ángel Pastor, Carlos Pina, María Cosmes, Joan Simó y Pere Sousa, la de Oriol Ponsatí-Murla o la de Nieves Correa en 2009.



“Reinterpretación Music Call” de Lucía Antonini, 2010. (Archivo Reformances).

El problema de la proximidad entre reapropiación y plagio se resuelve fácilmente cuando se hace saber al espectador que la acción que se va a desarrollar es una recreación. Así se hizo, por ejemplo, en el evento *Reformance*¹⁷¹ organizado por Claudia Repilado y Christian Fernández Mirón en 2010. Fiacha O’Donell, por ejemplo, reprodujo la famosa acción de Valie Export *Tapp und Tast-Kino* rebautizándola como *Se toca pero no se ve*. Lucía Antonini recreó las *Conversaciones telefónicas* (1973) de Valcárcel Medina en las que este llamó a números de la guía telefónica escogidos al azar y, tras presentarse brevemente, pidió a sus interlocutores que tomaran nota de su nuevo número de teléfono. La obra original se realizó en la intimidad de la casa del artista, quien la documentó a través de grabaciones sonoras. Estas grabaciones sirvieron como documento y muestra del proyecto *Reinterpretación Music Call* de Lucía Antonini. En presencia del público asistente (incluyendo al propio Valcárcel Medina), la artista realizó una serie de llamadas telefónicas a números elegidos al azar. Les ofreció interpretar

¹⁷¹ <http://www.fernandezmiron.com/reformance/>, (fecha de última consulta 19-5-2012).

una canción improvisada en directo como reflexión sobre la industria musical actual y las nuevas formas de hacer y compartir música. El acercamiento, tono de voz y palabras empleadas por la artista jugaban con la cercanía al formato del tele-marketing, siendo su oferta gratuita y extremadamente personal.

Para finalizar diremos que no hemos encontrado casos en el arte de acción español de la época en que la apropiación sea realizada para poner en duda el contenido de verdad de la representación y suponga una crítica significativa de esta última, tal y como en otros campos practicaron artistas de la apropiación y el simulacro como Sherry Levine o Barbara Kruger.

c.3.3. Espectacularidad

Si bien no dejan de explorarse sus límites, lo espectacular y el arte como espectáculo son comúnmente rechazados entre los accionistas españoles de estos 20 años últimos. A la voluntad de no espectacularización se suma, a la hora de diferenciarse del teatro tradicional, la habitual utilización en el arte de acción de las cosas y procesos de la vida diaria. Lo cotidiano es tema frecuente en la *performance* y también una constante en las maneras de los *performers*. No está bien vista la impostación y nadie espera que un *performer* ponga de manifiesto habilidades especiales en su actuación. Como auguraba Kaprow (1958), el artista descubrirá *lo que es ser corriente a través de las cosas corrientes. No intentará convertirlas en algo extraordinario*¹⁷².

¹⁷² KAPROW, Allan, *El legado de Jackson Pollock*, (1958), en *Art News*, LVII, n.º 6, pp. 56 y 57, en AZNAR, Sagrario, op. cit., p. 81: “Los materiales del nuevo arte pueden ser materiales de cualquier clase: pintura, sillas, comida, luces eléctricas y de neón, humo, agua, calcetines viejos, perros, películas y miles de cosas que serán descubiertas por la presente generación de artistas. Estos atrevidos creadores no solo nos enseñarán, como si se tratase de la primera vez, el mundo que siempre nos ha rodeado, pero que hemos ignorado, sino que revelarán sucesos y acontecimientos sin precedente alguno, extraídos de los cubos de basura, archivos de policía, salones de hoteles, vistos en los escaparates de las tiendas y en las calles, experimentados en sueños y horribles accidentes. El olor de fresas aplastadas, una carta de un amigo o un cartel que anuncia ‘Draino’; tres toques en la puerta de la casa, un arañazo, un suspiro o una voz en un discurso interminable, ensordecedor stacatto, una gorra de

Coincidente con esta idea, Ferrando (2006) postula que la fusión-confusión de arte y vida y la utilización de lo cotidiano en el arte de acción permite y facilita la intervención participativa, mental y/o corporal del otro¹⁷³. Así, en su obra para Internet *La casa del performer*, Lluís Alabern nos invita a su casa poniendo a prueba su propia capacidad de mostrarse y mostrar su cotidianidad a un público desconocido: *Los secretos expuestos en la andadura por la casa convierten un espacio generado en 3D en un contenedor de experiencias emotivas, que desconocemos pero intuimos. Por*



*esta razón solo se nos ofrecen imágenes fijas, retazos para que, como espectadores imaginemos posibles experiencias*¹⁷⁴.

“La casa del Performer” de Lluís Alabern, (Archivo del artista).

Claramonte (2011), por el contrario, para apoyar la importancia de guardar las formas, menciona la obra *Contrarrevolución y revuelta* del último Marcuse en la que el filósofo dice que la “revolución cultural” del arte-vida, revolución que ha preconizado buena parte de las vanguardias ha tenido sentido mientras ha estado vigente la cultura burguesa clásica. Claramonte se pregunta: *¿no serán los esfuerzos por desarrollar un antiarte, o un “arte vivo” apoyado en lo cotidiano?, como rechazo de la forma estética, pioneros en la configuración de una nueva esfera pública específica del capitalismo*

jugador de bolos..., todas estas cosas se convertirán en materiales para este arte nuevo y concreto. Al artista joven de hoy en día no le hace falta decir ‘soy un pintor’ o ‘un poeta’ o ‘un bailarín’. Es simplemente artista. La vida entera se abre ante él. Descubrirá lo que es ser corriente a través de las cosas corrientes. No intentará convertirlas en algo extraordinario...”

¹⁷³ FERRANDO, Bartolomé, (2009a), op. cit., (fecha de última consulta 19/03/12).

¹⁷⁴ CUESTA, Mery, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://www.igar.org>.

cultural, caracterizada por la diversidad de opciones de consumo y entretenimiento? Para el autor, Marcuse sienta en este texto las bases para la recuperación de prácticas artísticas habitualmente menospreciadas en su cualidad de arte popular o incluso folclore. Para Marcuse, continúa, las manifestaciones del arte-vida (menciona el teatro de guerrilla, el rock, la poesía de la prensa libre) pierden su poder de denuncia precisamente por ser inmanentes, habiendo renunciado a esa distancia y ese extrañamiento que caracterizaba a la forma estética, y este diagnóstico es tanto más radical cuanto más se clarifique el estatuto del capitalismo cultural: al moverse dentro de la “vida real” pierde la transcendencia que todo arte podía oponer. [...] Marcuse ataca el Living Theatre en tanto que “la falsedad es el destino de la representación no sublimada, directa. Aquí el carácter ilusorio del arte no está abolido, sino doblado”. Y concluye Claramonte que la consigna arte-vida no va a ninguna parte si, como sucede en el capitalismo tardío, eso que llamamos vida está ya constituido desde las representaciones tonales del capital¹⁷⁵.

Para Puelles (2011), *Nietzsche nos descubre el objetivo que persigue el espectáculo: todos los medios artísticos obedecen al esfuerzo por “objetualizar” al espectador, centrando en él los poderes hipnóticos del efecto inmanente y clausurante. Se busca que el espectador no tenga salida: que la obra consiga atraparlo del todo. No es otra la voluntad totalitaria del espectáculo: la de atraer fascinando. [...] Querer parecer fenómeno absoluto requiere que se impida la evidencia de su funcionamiento (el acceso a su organicidad), de su tramoya productiva de efectos cegadores¹⁷⁶.* Ante esa objetualización del espectador y ocultación del sistema de producción se revelan muchos practicantes del arte de acción cuando se niegan a admitir la espectacularización dentro de su campo. Así, para Nieves Correa, con la oposición a la espectacularidad, la vida se ofrece como obra, se valoriza el tiempo real. La autora defiende lo cotidiano y la transparencia de los

¹⁷⁵ CLARAMONTE, Jordi, (2011), *Arte de contexto*, Donostia, Nerea, pp. 41 y ss.

¹⁷⁶ PUELLES ROMERO, Luis, (2011), op. cit., pp. 252 y 255.

“fragmentos de vida” con los que se hace el arte pues *el tiempo de estos “fragmentos” es el tiempo de la vida porque transcurren según su necesidad de completarse; y es este “tiempo necesario” el que los hace “reales”, el que los diferencia del espectáculo y en esta diferencia es donde radica su particularidad y su belleza*¹⁷⁷.

Durante la celebración de *Arco-acción* en 1999 y promovido por Joan Casellas, Xavier Moreno y Merz Mail, se presentó el *Manifiesto Minimedia*¹⁷⁸

¹⁷⁷ CORREA, Nieves, (fecha de última consulta 20/03/12), <http://performancelogia.blogspot.com/2007/02/un-fragmento-de-vida-nieves-correa.html>: “Se puede aducir que la vida siempre ha sido la *materia del arte* y nada puedo objetar a esta afirmación puesto que detrás de cada obra están todos los miedos, las esperanzas, las creencias, los valores, el dolor y la alegría no solo de su autor sino de toda la sociedad que lo arroja. Pero ojo, estamos hablando de la vida que se esconde *detrás de cada obra*, no de la *vida que se ofrece como obra*. Los *fragmentos de vida* a los que me refiero no necesitan *desenmascararse*, son claros y transparentes en su forma, porque es de su *forma*, que abarca el tiempo, el espacio, el proceso y la presencia de lo que estoy hablando; aunque por supuesto, estas obras esconden también, como cualquier producción de la sensibilidad humana, significados secretos. El tiempo de estos *fragmentos* es el tiempo de la vida porque transcurren según su necesidad de completarse; y es este *tiempo necesario* el que los hace *reales*, el que los diferencia del espectáculo y en esta diferencia es donde radica su particularidad y su belleza. Cada día tengo mas clara la impresión de que se ha apoderado de nosotros el horror a vivir el tiempo de la vida. Todos los artefactos y servicios que nos ofrece nuestra sociedad están, según nos cuentan, especialmente diseñados para *ahorrarnos tiempo*, un ahorro a mi modo de ver inútil porque ¿qué podemos hacer con ese tiempo no gastado? ¿Existen acaso los Bancos de Tiempo donde poder rentabilizar nuestros ahorros? [...] El *tiempo real* es una de las muchas especies en peligro de extinción, una rareza que habría que proteger con especial cuidado para en el futuro poder disponer al menos de un pequeño ejemplo del tiempo *de la vida*, poder volver a tener la experiencia de paladear unas migajas de aburrimiento. La *vida que se ofrece como obra* antepone la experiencia activa de *el que hace* a la experiencia pasiva de *el que mira*; no quiero decir con esto que se adopte una postura ensimismada y se ignore a *el otro*, sino muy al contrario que *unos y otros nos incorporamos al proceso de la misma manera que todo lo que sucede se incorpora a la vida*. El *protagonista* es pues, si existe, una figura variable que depende de la actitud que cada uno en particular ejerce y el punto de vista que adopta en cada momento. De esta manera, las figuras de *el que hace* y *el que mira* que en el espectáculo casi adquieren una dimensión antagónica se confunden y se mezclan en estos *fragmentos* formando parte de la misma corriente que no necesariamente arrastra a ambos a excitantes experiencias, no se trata de pedir un voluntario al que cortar por la mitad con un serrucho, pero que iguala la experiencia de ambos que varía en función únicamente de la voluntad de implicación de cada uno [...].

¹⁷⁸ MANIFIESTO MINIMEDIA: “En el último año de un siglo lleno de complejos y miedos donde, incluso por un momento, murió la historia y sus artistas aterrorizados por el ridículo se indefinen e hiperindividualizan como estrategia de mercado,