
Pràctiques encarnades i espai

PID_00256500

Judit Vidiella Pagès

Temps mínim de dedicació recomanat: 4 hores



Judit Vidiella Pagès

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per les professores: Maria Iñigo Clavo, Aida Sánchez de Serdio (2019)

Primera edició: febrer 2019
© Judit Vidiella Pagès
Tots els drets reservats
© d'aquesta edició, FUOC, 2019
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona
Disseny: Manel Andreu
Realització editorial: Oberta UOC Publishing, SL



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
Objectius	6
1. El gir teatral en les ciències socials i la desmaterialització de l'art cap a pràctiques de creació encarnades	7
2. L'emergència dels Estudis de <i>Performance</i> en un context social i cultural d'efervescència militant i política	11
3. Art minimalista i instal·lacions: art i objectualitat, teatralitat i posicionament de l'espectador	15
4. <i>Fluxus</i>, <i>happening</i> i participació	19
4.1. <i>Fluxus</i>	19
4.2. <i>Happening</i>	23
5. <i>Performance</i> i <i>body art</i>: representació sense reproducció	28
5.1. <i>Body art</i> i la desmaterialització de l'art	28
5.2. Representació sense reproducció	30
5.3. La tensió entre documentació i esdeveniment: vídeo- <i>performance</i> i foto- <i>performance</i>	34
5.4. Recomanacions per continuar indagant	38
6. Espai públic i derives	40
7. Activisme, <i>performance</i> i art comunitari	44
7.1. Recomanacions per continuar indagant	49
8. Dilemes i interrogants	52
8.1. La norma liminal i transgressora de l'art d'acció	52
8.2. La tensió de participació o col·laboració en les pràctiques performatives	52
8.3. De l'aura de l'obra d'art a l'aura del <i>performer</i>	53
8.4. El registre de la <i>performance</i> : presència i absència, arxiu i documentació	54
Bibliografia	55

Introducció

Aquest apartat pretén abordar, de manera introductòria, la genealogia de les pràctiques artístiques encarnades en l'art que situen com a eix d'anàlisi i creació dimensions com el cos, l'espai, la presència i l'absència, l'efímer, la participació dels espectadors, etc. A partir dels anys setanta, amb els debats filosòfics sobre la desmaterialització de l'art i el gir teatral en les ciències socials, així com l'emergència dels Estudis de *Performance* en diàleg amb un context polític de lluites identitàries al voltant del sexe, el gènere, la raça, etc., començaran a aparèixer una sèrie de pràctiques diverses englobades sota el terme general *performance* (*body art*, art d'acció, *live art*, *fluxus*, *happening*...). En un primer moment, aquestes pràctiques entraran en tensió amb els discursos hegemònics de l'art en els quals l'obra artística és l'eix central, perquè desapareix l'aspecte auràtic de l'objecte i es potencia la relació vivencial en l'ara i aquí, en un diàleg entre *performer*, públic, espai, acció i objectes activats en la *performance*.

Aquest canvi de paradigma, de la representació sense reproducció, obre una sèrie de dilemes i interrogants, com el registre i la documentació de l'art d'acció, sobre com no caure de nou en una fetitxització auràtica dels objectes i documents de les accions ja realitzades, sobre la sobrevaloració subversiva i política de la *performance* activista, o sobre el marge que té el públic a l'hora de participar en l'acció.

Objectius

Els objectius que els estudiants han d'aconseguir amb l'estudi d'aquest material són els següents:

- 1.** Estudiar la genealogia de les pràctiques artístiques que situen com a eix d'exploració la relació del cos amb l'espai.
- 2.** Conèixer els principals debats, dilemes i interrogants que donen peu a aquest tipus de pràctiques artístiques.
- 3.** Analitzar i comprendre alguns exemples de pràctiques artístiques que s'inscriuen en aquest tipus de llenguatge artístic.
- 4.** Incorporar, si es vol, alguns d'aquests dilemes o llenguatges plàstics en l'obra artística.

1. El gir teatral en les ciències socials i la desmaterialització de l'art cap a pràctiques de creació encarnades

Durant els anys seixanta i setanta sorgeixen una sèrie de propostes artístiques que exploren, des d'una aproximació crítica i rupturista, aspectes relatius a la naturalesa de l'art, els condicionants ideològics, l'anàlisi del llenguatge, el paper de la crítica d'art i les institucions culturals, etc. Si la modernitat havia donat protagonisme a una visió pura de l'art i autonomia respecte al context social, en aquest moment es buscarà una desmaterialització de l'obra en paral·lel a la desaparició del concepte romàntic d'autor i l'aura de l'obra. En aquesta ruptura també trobem motivacions polítiques i no només formals o estètiques, com a oposició a l'art elitista dels museus, a l'*establishment* cultural i a la mercantilització de l'objecte artístic com a signe d'estatus social, com s'aprecia en l'irònic impuls dadaïsta dels *ready-mades* de Marcel Duchamp.

Quan al febrer del 1968 els crítics d'art Lucy R. Lippard i John Chandler van publicar l'article «La desmaterialització de l'art», i especialment des del moment en què Lippard va publicar, cinc anys més tard, «Sis anys: la desmaterialització de l'objecte artístic de 1966 a 1972», es van establir les bases del que arribaria a ser un ús acceptat de l'etiqueta «immaterial» per a referir-se a aquelles manifestacions artístiques en les quals la idea prevalia sobre l'objecte físic. L'argument base de Lippard (2004 [1973]) sostenia que durant la dècada dels seixanta s'havia produït un pas determinant en la producció artística: des d'un art que prioritzava l'objecte i l'obra física i visual fins a un art el motor essencial del qual era la idea i el procés mental o, en paraules del clàssic assaig del teòric de l'art Simón Marchán Fiz, «de l'art objectual a l'art de concepte» (Marchán, 1997).

Lippard i Chandler van considerar que aquest tipus d'art sorgia en dues direccions: l'art com a idea i l'art com a acció. Aquestes dues direccions ens permeten comprendre la diversitat de corrents artístics que sorgiran en aquest moment, unes més basades en la idea, el llenguatge i el conceptualisme (art conceptual, minimalisme), i altres més basades en el moviment, l'acció, la gestualitat i l'equiparació de l'art amb la vida (*happening*, *fluxus*, *performance*, *body art*). Idees com ara la desmaterialització, la presència de la lingüística, el pas a l'acció o el trànsit de l'objecte a la vivència del procés estan vinculades, en el fons, amb la resistència a la primacia del règim visual, tal com va argumentar l'historiador de l'art Martin Jay (1993) amb exemples com el «Dibuix esborrat de Willem de Kooning» (1953) de Robert Rauschenberg, «El buit» (1958) d'Yves Klein i les escultures de vapor de Robert Morris, per citar-ne alguns. Aquests exemples suposen una resistència tant a la supremacia del règim visual com a la idea tradicional d'escultura i obra d'art. En el primer cas, l'artista Robert Rauschenberg demana a l'artista Willem de Kooning que esborri un dels seus

dibuixos com a acte artístic. En el segon exemple, Yves Klein va buidar completament una galeria d'art per posar en relleu que l'art ja no consistia a imitar les coses visibles ni a tractar de fer visible l'invisible, sinó que es pot treballar directament amb l'invisible i el buit. En el tercer cas, Robert Morris feia servir el vapor per a les seves instal·lacions escultòriques, un material efímer que desapareix, de manera que subratllava també aquesta idea de la immaterialitat i invisibilitat de l'art com a element d'exploració i reflexió.

A partir de la crisi de l'objecte artístic tradicional i la necessitat de buscar noves extensions de l'art, les diverses poètiques de les dècades dels seixanta i setanta respondrien davant d'aquestes problemàtiques amb una exhaustiva revisió del material físic. Això conduiria molts artistes cap a un interès per elements com l'esdevenir, l'atzar, el temps, tot allò que es consumeix i s'esvaeix, o la presència, i a un marcat caràcter processual de les obres, condicionat pel temps físic, l'efemeritat, els materials de propietats subjectes al canvi. Un altre aspecte que es qüestionarà serà la idea tradicional d'«obra d'art», com s'aprecia en els escrits de l'artista conceptual Joseph Kosuth, especialment en el seu assaig *Art i filosofia, I i II* del 1969. En oposició a la definició formalista, exclusivament centrada en els aspectes estètics, Kosuth entén que la condició artística rau únicament en el concepte proposat per l'artista, i que la materialitat de l'obra no té valor artístic en si mateix, ja que només serveix com a mer testimoniatge documental del concepte que es pretén transmetre.

Per a la crítica de l'art formalista, el valor artístic d'un objecte es trobava en la qualitat estètica que prové de la forma interna, és a dir, del conjunt de trets formals. En la planimetria (*flatness*) del llenç expressionista abstracte s'aconseguia aquesta plena delimitació, depuració i realització de la qualitat estètica: els trets formals passaven a un primer pla –comptant-hi la condició específicament objectual i tridimensional del llenç mateix–, que era concebut únicament com a mer suport de qualitats formals. En canvi, per als artistes i crítics d'altres corrents, com l'art minimalista, l'exploració formal i estètica se situava en un altre lloc. L'art minimalista és un corrent artístic contemporani que va sorgir als Estats Units durant els anys seixanta. El terme *minimalisme* en l'art va ser emprat per primera vegada el 1965 pel filòsof de l'art Richard Wolheim en un article per a la revista *Art Magazine*. Aquest corrent artístic va transformar la concepció de la relació de l'obra d'art amb l'espai circumdant i va reduir-ne les obres als elements fonamentals i mínims (geometries simples, repetició i serialitat d'un mateix material, estructura o forma, materials industrials que necessiten poca manipulació, etc.), com a crítica a certes manifestacions artístiques del moment que eren molt recarregades, com el *pop art*. Les seves grans escultures no persegueixen la creació de formes significants que les diferenciessin dels objectes quotidians, sinó que la seva especificitat se centrava en aquesta mateixa materialitat i objectualitat amb la qual es produeix l'experiència artística, és a dir, consisteix a experimentar la contundència d'un objecte físic de mida gran com a afirmació de l'escultura i els seus materials, la seva forma i orientació en l'espai.

Els artistes minimalistes reivindicaven el caràcter específic dels objectes, la seva singularitat i identitat material, unívoca i literal. La identitat artística de les obres minimalistes continuarà residint en la **forma** dels objectes exposats, encara que aquesta forma no s'entengui com una qualitat intrínseca, autònoma i permanent continguda en un suport (llenç, pedestal), sinó com el resultat de les interaccions extrínseques i concretes que l'objecte manté amb l'espai circumdant i amb els espectadors i espectadores. A partir de l'interès per la materialitat específica i literal de l'objecte, es donarà pas a una nova inquietud que qüestionarà la necessitat de dur a terme l'execució material i concreta de l'obra, és a dir, la mateixa **construcció** de l'obra, i d'aquesta manera es desplaçarà l'interès cap a l'**experiència** i la **percepció** d'aquesta.

Aquest desplaçament cap al predomini de l'acció i la desmaterialització de l'art, tot i que encara utilitza artefactes, ens acosta a l'interès pel caràcter ordinari dels objectes davant dels «tradicional materials nobles de l'escultura» (bronze, marbre, pedra o fang), la qual cosa suposa un distanciament enfront de la centralitat de la figura de l'artista clàssic (pintor/escultor) i també enfront de la perdurabilitat del seu treball i les seves destreses. L'obra física es converteix en un mer residu documental de la veritable obra d'art, que és l'experiència mateixa, la idea, el concepte que hi ha en l'objecte. Un altre element que cal ressaltar d'aquest gir «immaterial» és que requerirà una implicació més gran per part de l'espectador, no només en la manera de percebre l'obra i relacionar-s'hi, sinó amb l'acció i la participació per a completar-ne el significat. Així, diversos corrents artístics posaran l'accent o bé en la idea, el concepte i el llenguatge (art conceptual), o bé en la implicació social i política (*performance*), o bé en el cos (*body art*) o la natura (*land art* i *arte povera*), etc. Aquestes preocupacions i debats intel·lectuals i artístics es podrien englobar al voltant de tres eixos o «girs culturals» que van ser presents en el context de lluites acadèmiques i nous camps de coneixement que s'hi interessaven i altres pràctiques emergents, i que expliquem a continuació.

1) El **gir lingüístic**: accentuava la importància del llenguatge oposat a la percepció i emfatitzava la textualització de la cultura, la qual cosa produïa un canvi d'èmfasi de la literatura a la cultura popular, la comunicació, les pràctiques de creació de significat, la circulació de discursos, la constitució narrativa de la subjectivitat, els actes de parla i d'escriptura, etc. En el cas específic dels estudis culturals, es va apostar per l'estudi dels mitjans de comunicació com a alfabetitzadors de les classes populars i l'interès per les pràctiques de recepció, consum i construcció de significat. Com hem vist, aquelles pràctiques artístiques basades en la idea i el llenguatge s'inscriuen en aquest gir (*art and language*, art conceptual...).

Aproximacions textualistes

Les aproximacions textualistes insisteixen en la naturalesa construïda dels significats, i posen en relleu els elements polítics implicats en aquests processos d'inscripció dels components socials, culturals i històrics en els textos (tant literaris com visuals). En la postmodernitat s'entén que els discursos socials es perpetuen per mitjà de textualitzacions, ja siguin paraules o imatges, que condensen significats culturals, construccions ideològiques i estètiques, imaginàries i representacions. A *La interpretació de les cultures* (1973), l'antropòleg Clifford Geertz argumentava que la cultura funciona com un conjunt de textos i que, per tant, les societats contenen en si mateixes les seves pròpies interpretacions; l'únic que cal és aprendre la manera de tenir-hi accés. Per mitjà d'aquests textos es podia analitzar la construcció d'autoritat i les formes hegemòniques de veure i comprendre les representacions socials i culturals, així com les ideologies ocultes i naturalitzades. Amb aquestes noves maneres de «llegir» les realitats culturals, s'ha tractat de qüestionar l'aparent caràcter estable dels significats i l'aparent neutralitat de les representacions per donar compte de les codificacions culturals i les ideologies i relacions de poder inscrites en els textos culturals (una pel·lícula, una cançó, una obra d'art, etc.).

2) El **gir visual**: focalitzava les implicacions polítiques de certes pràctiques visuals i se centrava en l'estudi de les imatges en relació amb la circulació i el poder de mediació de les representacions, la incorporació del plaer en les maneres de veure i les pràctiques d'espectatorietat en el «consum» del que és visual, la formació de la identitat, etc. De la mateixa manera, que en els estudis culturals hi va haver un desplaçament en relació amb la literatura, en els estudis de cultura visual se subratllarà la necessitat d'una separació respecte a la història de l'art, que no atenia altres pràctiques emergents que es distanciaven dels cànons d'art tradicionals i no estaven tan atentes a les qüestions del context sociopolític.

3) El **gir teatral**: emfatitzava el rol oblidat del cos i posava en escena la importància de les pràctiques de corporització i l'ús de conceptes «teatral» per comprendre les formes actuals de configuració identitària, així com l'estudi d'aquelles pràctiques vinculades als rituals i la *performance*. Els Estudis de *Performance* s'interessaran per la discussió sobre l'encarnació del discurs, la representació, la identitat i el cos (Jones, 1998), l'anàlisi de les estratègies mitjançant les quals opera el poder, la cerca de tàctiques de resistència i polítiques d'experimentació, l'abandó gradual del teatre i la reivindicació de la *performance* i l'etnografia com a pràctica política, etc.

2. L'emergència dels Estudis de *Performance* en un context social i cultural d'efervescència militant i política

Cal situar l'estreta relació entre *performance* i cultura visual en el context educatiu de l'educació de les arts visuals, quan va aparèixer el primer Departament de Teatre americà a l'Escola de Belles arts i Arts Aplicades Carnegie Mellon's Schools of Fine and Applied Arts el 1914. Uns anys més tard, quan la *performance* es va erigir com una eina provocativa per a la innovació artística en els anys seixanta i setanta, les escoles d'art van creure necessari replantejar els seus programes d'estudi i metodologies pedagògiques amb la finalitat d'incorporar la *performance* en els seus currículums d'art. Definits com una antidisciplina, una interdisciplina o una postdisciplina i, fins i tot, una indisciplina, els Estudis de *Performance* es van anar consolidant a partir dels anys vuitanta. L'emergència d'aquests estudis coincideix amb l'auge de les narratives personals a partir de la Segona Guerra Mundial, quan als Estats Units es produeix un increment de l'escriptura de memòries i autobiografies que, juntament amb els nous moviments identitaris organitzats al voltant dels drets civils, van generar un interès per donar veu a l'experiència dels subjectes mitjançant narratives com l'etnodrama, la biografia dramatitzada, l'autoetnografia, l'*storytelling*, etc., o els processos d'autoconsciència marxistes que les feministes posaran en marxa amb el lema «el que és personal és polític». Aquestes narratives, a vegades materialitzades en *performances* (principalment per les artistes feministes), posaran en primer pla la qüestió de la formació de la subjectivitat en relació amb el gènere, la sexualitat, l'edat, la raça, el trauma, les cultures de la malaltia, la discapacitat, etc. No obstant això, no serà fins al període posterior al 1960 que la performativitat esdevindrà el model dominant per a comprendre l'articulació del subjecte i la identitat en la contemporaneïtat.

En els anys vuitanta, l'antropòleg Victor Turner i el dramaturg Richard Schechner fundaran l'anomenat *camp dels Estudis de Performance* a la Universitat de Nova York, que es repetirà en molts altres departaments i escoles de teatre i arts (Universitat de Northwestern, Goldsmiths), també en congressos (Institut Hemisfèric de *Performance* [HEMI], *Performance Studies International* [PSI]) i revistes especialitzades (*Hemisfèrica Revista*, etc.). Això ampliarà l'espectre d'interès cap a pràctiques socials, culturals, rituals i artístiques, fins al punt que afirmaran que encara que no tot és *performance*, gairebé tot pot interpretar-se com si fos una *performance*. El terme anglès *performance* no és un mot d'ús exclusiu en el camp de les arts visuals; també es fa servir en ciències socials com l'antropologia o la sociologia, a més d'utilitzar-se habitualment per descriure situacions quotidianes: així, en anglès es parla de la *performance* d'un treballador (pel que fa al rendiment i l'eficàcia); de la *performance* d'una cotització bancària (optimització); de la *performance* d'un ordinador o d'un televisor (operativitat); de la *performance* d'un esportista, etc. També es parla de les *performances*

culturals (Schechner, 2002) o el que Turner (1980) anomena els *ritus i drames socials*. Aquests usos es refereixen a l'habilitat de «performar» (executar) una sèrie de comportaments històricament construïts que són apresos i reproduïts com a protestes, carnestoltes, *performances* artístiques, històries orals, rituals de la vida quotidiana. Els Estudis de *Performance* tenien i tenen el compromís d'estudiar la construcció social de les relacions que s'erigeixen al voltant dels sistemes de creença ideològics que ens constitueixen i que organitzen la nostra experiència mitjançant les representacions i regulacions culturals. Per això distingim tres aproximacions culturals que ens ajuden a comprendre la *performance*:

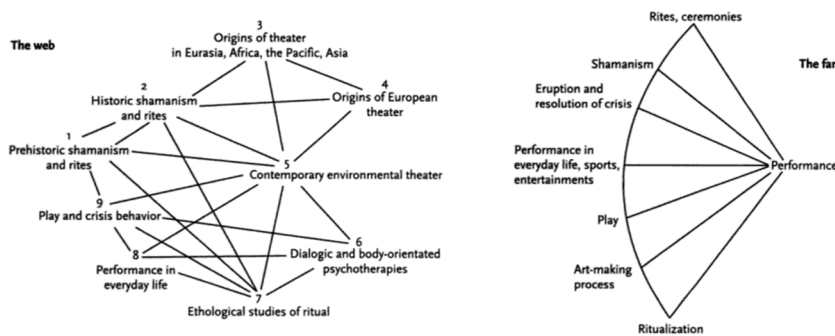
1) **Performance cultural:** l'antropòleg americà Milton Singer va utilitzar per primera vegada el 1959 el terme *performance cultural*. Singer inclou en aquesta categoria tots els esdeveniments estètics, rituals i cerimonials que proporcionen un sentit als valors i les prioritats d'una cultura concreta. Per *performance* cultural s'entén el conjunt d'accions socials repetides i caracteritzades per un lapse de temps limitat, és a dir, amb un principi i un final, i que necessiten un grup de *performers*, una audiència, un lloc, un temps i una ocasió per a construir-se. En general, en aquesta topografia s'engloben les *performances* més tradicionals emmarcades per convencions culturals: òperes, circs, carnavals, festes religioses, poesia, casaments, funerals, graduacions... També podem situar en aquesta categoria tant els *happenings* artístics com els concerts de rock, les manifestacions polítiques dels anys seixanta, els *shows drag*, les *raves* i els rituals de diferents cultures, així com pràctiques com ara la dansa, la música, la comèdia, el teatre, el cinema i l'entreteniment. Aquesta categoria no es distingeix gaire de la tercera, el drama social, que també inclou la conceptualització del ritual com una *performance* cultural.

Les *performances* culturals són ocasions mitjançant les quals ens definim com a cultura o societat i en els quals ens veiem reflectits; hi dramatitzem les nostres històries i mites col·lectius i alhora ens hi presentem mitjançant altres alternatives. Aquestes pràctiques ofereixen oportunitats a la comunitat, tant per a canviar com per a romandre igual. La *performance* cultural s'ha teoritzat com un catalitzador de transformació personal i social. Com veurem més endavant en els apartats 5 i 7, la pràctica artística de l'art *performance* emergeix als Estats Units als anys seixanta des de diferents faccions amb la finalitat de descentrar l'art europeu patriarcal i etnocèntric, i va ser explorat no només de la mà d'artistes, sinó també com a pràctica política activista de visibilitat i denúncia per part de col·lectius minoritaris al voltant del gènere, l'ètnia, la classe social o l'opció sexual.

2) **Performance social:** en aquest tipus de *performance* l'acció, la reflexió i el propòsit no estan tan marcats com en la *performance* cultural. Les *performances* socials són les interaccions ordinàries del dia a dia dels individus, així com les conseqüències d'aquestes interaccions. A les *performances* socials sovint no s'és conscient que els actes estan culturalment regulats. Aquest tipus de *performances* poden ser exemples de pràctiques simbòliques particulars de cultures i

subcultures. Les teories del sociòleg Erving Goffman s'englobarien en aquesta categoria. Goffman va ser un dels teòrics més destacats per fer servir el model dramàtic aplicat a la realitat social. Les seves anàlisis (*Presentació de la persona en la vida quotidiana*, 1956) sobre el comportament en la vida diària es regeixen per la metàfora teatral, és a dir, despleguen els recursos teatrals de la vestimenta, l'aparença personal, els diversos escenaris socials i l'*atrezzo* amb la finalitat de generar la impressió desitjada per a una audiència. Els exemples i el vocabulari que utilitzava Goffman van tenir un ressò particular per als acadèmics de la *performance*, que intentaven veure el que és teatral des d'altres llocs fora de l'escenari. Goffman va parlar de la codependència entre l'escena i tot el que en queda fora, dels espais que desbordaven el teatre com a oficines, escoles i un altre tipus d'espais quotidians. També va fer referència als individus com a «actors socials», els quals representaven «escenes» i «rutines» definides com a «patrons preestablerts d'acció» que estructuraven les trobades situacionals.

Esquemes de Richard Schechner en els quals mostra la xarxa de connexions i relacions de diverses pràctiques que s'engloben sota l'epígraf de *performance*: pràctiques religioses, socials, culturals, artístiques i quotidianes.



Font: <http://www.icosilune.com/category/research/readings/page/6/>

3) Drama social: l'antropòleg Victor Turner va desenvolupar el concepte de *drama social* a *The Ritual Process* (1969) i *From Ritual to Theatre* (1982), basant-se en les aportacions que l'antropòleg Arnold van Gennep va fer a *Rites de passage* el 1908. Gennep va tractar d'aportar un model que permetés analitzar l'organització del ritual en el procés de transició dels individus –o d'una societat sencera– que van d'una situació social a una altra. En un drama social es genera una ruptura de la unitat social per a donar pas a una sèrie de desacords que produeixen un conjunt de canvis temporals, tant a escala personal, com cultural i social. Turner es va concentrar en l'anàlisi de les cerimònies en les quals els individus passaven d'un estatus social al qual pertanyien a un altre de diferent (com el ritual del matrimoni, funerals, els rituals estacionals, la pubertat...). Aquesta transició està associada als «ritus de pas» com, per exemple, els ritus que se centren en el canvi de la infància a l'adulthood, com tradicionalment es feia en les festes de posada de llarg per a les noies que havien tingut la seva primera menstruació. Segons Gennep, els ritus de pas tenen una estructura dividida en tres parts: la separació, la liminalitat i la reintegració. Turner els redefineix en ruptura, crisi, reparació i resolució. Amb aquestes aproximacions s'amplia la noció d'experiència i *performance* a qüestions d'ocupació d'espai, temps, realitat pública, lector, observador, participant, comunitat, audiència

i transformació. Per a Turner la *performance* –sigui cultural, social o artística– sempre té lloc sota el marc d'una estructura o antiestructura. Aquest moment d'antiestructura coincideix amb la fase liminal, que significa 'llindar' o 'espai intermedi' indefinit d'un estat i estatus social a un altre. Molts artistes i teòrics veuran en aquesta situació liminal d'indefinició una oportunitat transgressora i política de la *performance* per a reivindicar-la com una pràctica subversiva a mig camí entre art i vida, presència i absència, norma i canvi; potser en una visió excessivament positiva de les possibilitats polítiques de la *performance*, ja que no es pot garantir per endavant que aquesta ruptura sigui realment «eficaç».

La *performance* es convertirà, doncs, no només en una metodologia i una pràctica artística, sinó també en una eina analítica i un marc conceptual per a comprendre com funcionen les pràctiques socials en la configuració de la subjectivitat. És a dir, representar no només implica indicar una realitat, sinó crear-la, falsejar-la, resignificar-la i recontextualitzar-la. Per als Estudis de *Performance*, el mot anglès *performance* s'estudia des de les seves múltiples accepcions: aconseguir, actuar, representar, jugar, comportar-se, exercir, executar, realitzar, practicar, dur a terme, aparentar, constituir, produir, treballar, ser eficient, esdeveniment, etc. i, com veurem més endavant, la *performance* serà una pràctica política que permet posar el cos i l'experiència subjectiva en el focus central de la pràctica artística i explorar les connexions entre l'art efímer, els rituals, les normes, les convencions, els estereotips de representació, etc.

3. Art minimalista i instal·lacions: art i objectualitat, teatralitat i posicionament de l'espectador

El terme *instal·lació* el va fer servir per primera vegada l'artista Donen Flavin el 1968 per a designar les seves obres espacials amb tubs fluorescents agrupats que donaven un caràcter immaterial a l'espai expositiu. Se sol considerar que les situacions ambientals creades pels artistes minimalistes van ser les primeres experiències d'art d'ambient (*environment*), és a dir, obres pensades i fetes en funció de l'espai i, per tant, amb un marcat caràcter d'experiència única i irrepetible, de *site-specific* i d'espai expandit. Va ser la crítica d'art Rosalind Krauss qui va desenvolupar la idea de l'evolució de l'objecte escultòric en el «camp expandit». D'aquesta manera va obrir les formes tradicionals d'entendre l'escultura. Les instal·lacions artístiques com a formes escultòriques expandides obren un canvi de sensibilitat que va experimentar també l'art minimalista en desfer-se del pedestal i aproximar-se a l'espai de l'espectador. Com van afirmar Oliveira, Petry i Oxeley (1994, pàg. 7):

«La instalación, como disciplina híbrida, está configurada por diversas referencias; incluye arquitectura y *performance* en su parentesco y también contiene diversidad de caminos de las artes visuales contemporáneas. Al cruzar las fronteras entre las distintas disciplinas, la instalación es capaz de cuestionar su autonomía individual, su autoridad y por último su historia y su relevancia en el contexto contemporáneo».

Llavors encara no s'havia institucionalitzat el terme *instal·lació*, per la qual cosa s'utilitzaven altres conceptes com *ambients*, *llocs* i fins i tot *escultures*. El moviment minimalista va introduir elements teòrics crucials per a la pràctica i per a l'anàlisi de les instal·lacions, principalment en relació amb la incorporació de l'espai circumdant i que s'englobava en l'experiència estètica de l'espectador, per comprendre així la relació entre obra i entorn i entre obra i espectador. Per exemple, l'escultor minimalista Robert Morris es va interessar per la manera com l'espectador percebia i interactuava amb l'obra d'art. En paraules de Morris (2000, pàg. 27):

«Se trataba de una confrontación con el cuerpo. Se trataba de la idea de que el objeto retrocede en importancia. De la participación en una experiencia completa que incluye el objeto, tu cuerpo, el espacio y el tiempo de tu experiencia».

Amb el minimalisme es comença a entendre l'obra d'art com a element generador d'espai, allunyant-se de la idea d'escultura autònoma i, a poc a poc, aferant-se a la idea de l'ambient i la presència en relació amb l'espai que conté l'obra i l'espai que l'envolta, mitjançant el qual l'experiència de l'espectador no es limita a un acte de contemplació, sinó que pot traslladar-s'hi i desenvolupar-s'hi. Així i tot, en el seu moment, l'art minimalista com a moviment d'avantguarda va ser qüestionat des de l'inici, especialment pels crítics d'art Clement Greenberg i Michael Fried, per als quals la noció d'*ambiental* va donar pas a la noció de *teatral* com un adjectiu de desqualificació pejorativa. En un text que Fried va publicar el 1967 titulat *Art i objectualitat*, l'autor feia servir

el terme *teatralitat* per referir-se a l'obra de Donald Judd i Robert Morris i a la seva excessiva dependència de l'espai i del temps, és a dir, a la literalitat de la condició matèrica i objectual de l'obra d'art en detriment del que Fried considerava que havien de ser els atributs d'una escultura.

Robert Morris. *Sense títol* (1969). Escultura composta per una serialització de tires de feltre que componen una geometria tova d'un material industrial, tractat amb una sèrie de talls formals paral·lels. L'estructura està penjada a la paret, amb la qual cosa s'aconsegueix un efecte que juga amb la gravetat.



Font: https://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-morris-untitled-1969

Amb el mot *teatral* no es referia únicament a tot allò fictici i artificiós, sinó precisament a la incorporació de l'espai, l'escena, l'entorn i el subjecte receptor, és a dir, a un sentit de literalitat i materialitat dels objectes i els cossos. Tant per a Fried com per a Greenberg la inclusió de la temporalitat suposava allunyar-se de les categories pures de la pintura i de l'escultura, ja que l'obra es convertia en generadora de situacions que introduïen l'espectador en l'experiència del temps i de l'espai. Fried (2004, pàg. 140) afirma:

«Parece que depende del espectador, está incompleta sin él, le ha estado esperando».

Sabem que tota obra d'art exigeix una participació activa de l'espectador, però del que s'acusa el minimalisme és de convertir-se en art només perquè produeix un efecte en l'espectador. No és que es qüestionï que l'experiència de l'objecte escultòric inclogui una dimensió corporal (la de l'objecte artístic i la de l'espectador), sinó que l'espectador es converteixi en un cos conscient de si mateix –que es veu veient en l'obra– i no s'«abandoni» a l'experiència estètica, a aquesta concepció autònoma, pura, descorporitzada i universalista de la visió defensada per tots dos crítics d'art, i exemplificada en l'abstracció pictòrica d'un Jackson Pollock o un Mark Rothko.

Cal assenyalar que, anys abans que Fried formulés el concepte de teatralitat aplicat a l'anàlisi de la pràctica artística, una sèrie de pràctiques rupturistes dels seixanta van plantejar un canvi en el paradigma visual modern amb l'exploració i la reintroducció d'elements narratius que van situar l'espectador com a agent important, en incorporar estratègies d'interpel·lació com un element estructural de l'obra. Ens referim a algunes obres d'art pop que ja havien començat a aproximar-se a la mateixa idea i a convertir-se en tridimensionals

i projectant-se dins de l'espai real de l'espectador. Aquestes obres, no obstant això, prohibien la circulació del visitant, a diferència de les instal·lacions minimalistes. La teatralitat a la qual es refereix Fried no és una teatralitat basada en els canvis de rol, de vestuari o d'actuació, sinó que té relació amb l'escenari, l'audiència, la temporalitat, l'espai i la historicitat.

El rebuig a l'experiència es posa en tensió amb un altre corrent contemporani important en l'art, que bevia de les fonts fenomenològiques del filòsof francès Merleau-Ponty, i que se centrava precisament en l'oposat, és a dir, en l'experiència corporitzada amb objectes relacionals i *performances*. Crítiques d'art com Rosalind Krauss van argumentar que la consciència corporal de l'espectador en el minimalisme indica la superació d'una concepció exclusivament visual de la interpretació artística en valor d'una experiència fenomenològica que supera la tradicional dualitat metafísica entre el subjecte i l'objecte, i dona complexitat al paper del cos en un espai i temps concrets en la percepció de l'obra artística. El lloc serà cada vegada més una constant en l'art dels anys setanta i en molts moviments artístics, que no amagaran el paper determinant de l'espai en la gestació i definició de l'obra d'art i les seves particulars maneres de percebre el món: art natura (*land art*), art pobre (*arte povera*), instal·lacions immersives en les quals es desdibuixen les fronteres entre el percebut i el que percep, el subjecte observador i l'objecte de representació; en definitiva, espais en els quals no només els objectes, sinó també els cossos, són reconfigurats com a obra.

Com veurem en els apartats següents, coincideixen en el mateix moment d'aquest debat diverses pràctiques més afins a aquesta línia fenomenològica, que situen d'una manera molt més activa la presencialitat i la participació de l'espectador, així com el desplaçament de l'obra artística al cos del *performer*, i que han inspirat moltes de les pràctiques artístiques contemporànies. És el cas de pràctiques com el *happening*, el *fluxus*, el *body art* o l'art de *performance*. Cal assenyalar que, quan Fried parlava de teatralitat, en cap moment feia al·lusió en el seu text a la connexió que hi havia en aquesta època amb les *performances* activistes dels anys seixanta i setanta, ni a les influències que estaven tenint en una part important de l'art del moment. La seva noció de teatralitat no es connecta amb les *performances* activistes. El mateix any en què Fried publica *Art i Objectualitat*, el filòsof Hans Robert Jauss escriu l'*Estètica de la Recepció*, un text que concep l'espectador-receptor-lector com a agència. Aquesta anàlisi se centra en l'àmbit de la negociació i l'oposició del significat per part de l'audiència, entenent que un text (ja sigui un llibre, una pel·lícula, una escultura o qualsevol altre tipus de treball creatiu) no és acceptat passivament, sinó que l'espectador és capaç d'interpretar-ne els significats sobre la base del seu bagatge cultural i les experiències viscudes. Així doncs, el prejudici teatral quedarà enrere i el gir teatral marcarà moltes pràctiques artístiques que reprendran molts dels elements del camp de les arts escèniques, com la presència,

El concepte d'agència

En l'àmbit de la filosofia i la sociologia, el terme *agència* es refereix a la capacitat que tenen les persones d'actuar en el món en relació i negociació amb les estructures socials dominants. Per als moviments minoritaris, aquest ha estat un concepte clau lligat a la noció d'*identitat*, és a dir, de quina manera ser dona, ser indígena, o negre o de classe obrera en relació amb les estructures socials desiguals i opressores d'aquestes identitats dona un marge d'acció en el món i genera reivindicacions polítiques i crítiques per al canvi social d'aquestes estructures que coarten l'agència.

l'actuació, els gestos, la teatralitat, la intersubjectivitat, el temps dramàtic... Així doncs, aquests elements seran recuperats, reapropiats i resignificats en moltes pràctiques artístiques del nostre temps.

Rosemarie Castoro

Aquesta artista va ser una clara exponent del minimalisme, encara que la seva obra també té punts de contacte amb l'art conceptual, la *performance*, l'abstracció i la poesia concreta. Castoro es va formar com a ballarina i coreògrafa al New Dansi Group de Nova York i va estudiar art al Pratt Institute. El 1970, l'artista va començar a fer instal·lacions compostes de panells de guix ombrejats amb grafit en els quals combina dibuix, pintura i escultura, i que alhora li serveixen d'escenari per a les *performances*. D'entre les seves obres, destaca *Parany de castor*, composta per elements allargats de fusta polida en forma d'estaques que tanquen un espai i simulen un parany. En el títol l'artista fa un joc de paraules amb el seu cognom (castor-castoro) i també planteja una simbologia feminista. L'artista interactuava amb les seves escultures ballant o fent *performances* en diàleg amb les peces.



Font: <http://fondodocumental.villadeainsa.com/blog-fondo-documental-arte-contemporaneo-miguel-marcos/rosemarie-castoro-macba>, <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/33-recomana/rosemarie-castoro-macba-fins-el-15-dabril-2018/video/5709582/>, <https://twitter.com/hashtag/rosemariecastoro>

4. Fluxus, happening i participació

4.1. Fluxus

El moviment *fluxus* va ser concebut per l'escriptor americà, artista de *performances* i compositor George Maciunas (1931-1978) el setembre de 1962. Va organitzar a l'Städtisches Museum de Wiesbaden (Alemanya) un festival centrat en la música experimental que va acollir durant quatre caps de setmana artistes de diverses disciplines. A partir d'aquell esdeveniment es van agrupar sota el terme *fluxus* una sèrie de concerts, manifestos, accions d'art públic, *performances* i edicions que es van dur a terme entre principis dels anys seixanta i mitjan dècada dels noranta del segle passat, tant a Amèrica del Nord com a Europa i el Japó. Entre els artistes relacionats amb aquest corrent trobem La Monte Young, George Brecht, John Cage, Yoko Ono, Wolf Vostell, Dick Higgins, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Josep Beuys... Tots aquests artistes estaven compromesos amb la música experimental, la poesia concreta, les *performances* i el vídeo experimental. Entre les diverses obres d'aquests artistes, destaquem *Peça per a piano número 13* de Nam Jun Paik (1964), en la qual l'intèrpret clava les teclades de piano amb martell i claus, i uneix l'efecte del martell al conjunt de martells del piano. Aquest instrument és un element fetitxe en moltes de les obres d'artistes *fluxus*. En altres ocasions és destruït a cops. Si l'escultura parteix de la noció de construir, *fluxus* destrueix com a metàfora de l'atac a la societat burgesa i a la seva moral, però també a la noció tradicional d'estètica, i reivindica l'obertura a nous sons i maneres de comprendre l'art.

Amb el terme *décollage*, Wolf Vostell es refereix a l'acció d'arrencar cartells al carrer (el verb francès *décoller* es tradueix per 'desenganxar'). Atès que arrencar cartells produeix soroll, aviat va ampliar aquesta idea al que defineix com a música *décollage*. És la que es produeix quan el so s'obté de la destrucció d'un objecte, del seu canvi d'estat. En la seva explicació del terme *décollage*, Vostell al·ludeix a la destrucció, una idea que és sempre present en la seva obra, com una manera de prendre posició davant del món que l'envolta, no des de l'anihilació sinó com a procés de construcció de l'obra d'art.

En la seva dimensió més escultòrica, solien dur a terme el que anomenaven *flux-kit*, unes caixes *fluxus*, de plàstic o de fusta, amb les quals va començar a experimentar George Maciunas. Hi reunien col·leccions de cartes, jocs i objectes organitzats sota una idea o fil conductor. Un exemple n'és l'obra *Robatori*

(*Burglary*) del 1971, una caixa que conté diferents claus, la qual cosa juga amb la ironia del títol i ens recorda obres de poesia visual com les de l'artista català Joan Brossa, molt inspirat pel moviment dadaïsta i *fluxus*.

Com moltes de les pràctiques artístiques del moment, *fluxus* no persegueix la producció d'objectes i artefactes, sinó la posada en marxa de processos i accions que propiciessin una participació activa del públic des d'una concepció de l'art entesa com a «antiart», i en filiació amb impulsos iconoclastes com el dadaïsmo i la utopia que imperava en la dècada dels seixanta, tant a Europa com als Estats Units, de reconciliar la creació artística amb la vida quotidiana.

«Quan John Cage diu que pots escoltar el soroll del carrer i fer-ne una experiència artística, llavors ja no necessites músics per a fer música. Tothom pot ser el seu propi músic i escoltar els sorolls del carrer. Si obtens una experiència artística de la peça de George Brecht en la qual encén i apaga el llum cada nit i cada matí, tothom pot ser-ho [artista]... Pots portar una vida artística completa si treus una experiència de la vida de cada dia, dels *ready-made* quotidians; si pots reemplaçar la vida artística amb això, llavors pots eliminar completament la necessitat d'artistes.»

Entrevista radiofònica amb George Maciunas realitzada per Larry Miller, publicada a *The Fluxus Reader*. Fragment adaptat. Gravació sencera: <https://bit.ly/2WNR7Ba>.

Manifesto on Art / Fluxus Art Amusement de George Maciunas (1965)

ART

Per justificar l'estatus elitista, professional i parasitari de l'artista en la societat, l'art ha de demostrar la indispensabilitat i exclusivitat de l'artista, ha de demostrar que el públic en depèn, ha de demostrar que ningú més que l'artista pot fer art.

Per tant, l'art ha de semblar complex, pretensions, profund, seriós, intel·lectual, inspirat, hàbil, significatiu, teatral. Ha de semblar calculable com una mercaderia, de manera que proporcioni un ingrés a l'artista.

Per elevar el seu valor (l'ingrés de l'artista i el guany dels seus patrocinadors), l'art es fa perquè sembli estrany, de quantitat limitada i, per tant, obtenible i accessible únicament per a l'elit social i les institucions.

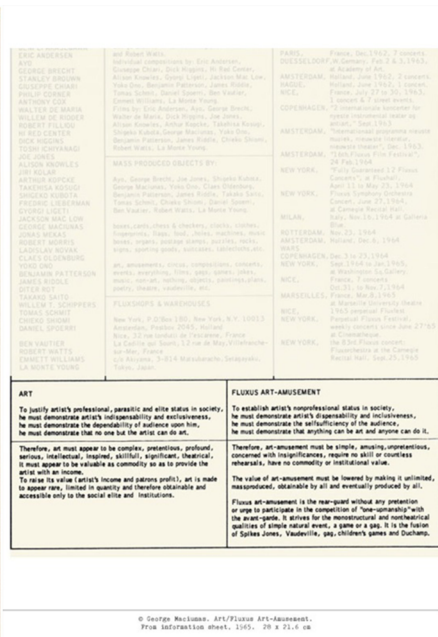
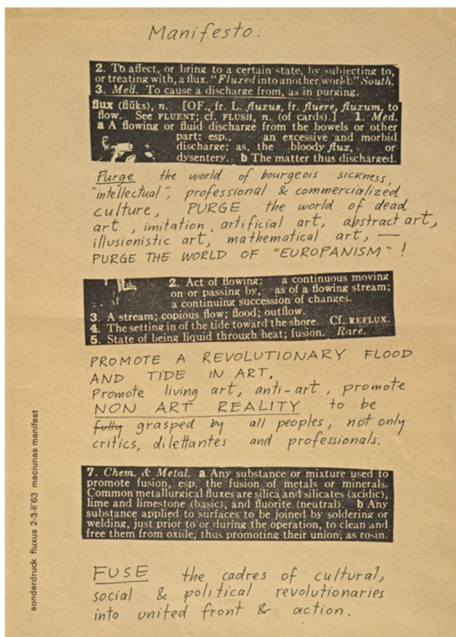
ART-DIVERSIÓ FLUXUS

Per establir l'estatus no professional de l'artista en la societat, l'art ha de demostrar la dispensabilitat i inclusivitat de l'artista, ha de demostrar l'autosuficiència del públic, ha de demostrar que tot pot ser art i que qualsevol pot fer art.

Per tant, l'art-diversió ha de ser simple, divertit, gens pretensions, preocupat per les coses insignificants, no ha de requerir habilitats o assajos interminables, no ha de tenir valor ni institucional ni com a mercaderia. El valor de l'art-diversió ha de reduir-se a ser il·limitat, produït en massa, obtenible per tots i, finalment, produït per tots.

L'art-diversió *fluxus* és la rereguarda sense cap pretensió ni impuls de participar en la competència d'«arribar a un altre nivell» amb l'avantguarda. Apel·la a les qualitats monoestructurals i no teatrals de l'esdeveniment natural simple, un joc o una broma. És la fusió del *vaudeville* de Spike Jones, la broma, els jocs de nens i Duchamp.

A l'esquerra, *Manifesto Fluxus* (1963). A la dreta, *Manifesto on Art / Fluxus Art Amusement* (1965), de George Maciunas.



Font: <http://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/maciunasgeorge/1477.html>

Un concert *fluxus* és una experiència auditiva en la qual qualsevol objecte o cosa es pot convertir en un instrument, partint de la noció que cada individu constitueix una obra d'art en si mateix i que la vida és una composició artística global.

Philip Corner. *Piano Activities*, fotografia realitzada durant el Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, a la Hörsaal des Städtischen Museums, Wiesbaden (Alemanya) de l'1 al 23 de setembre del 1962. *Performers*: Emmett Williams, George Maciunas, Benjamin Patterson, Dick Higgins, Alison Knowles.



Font: <http://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/crux-of-fluxus/>

L'aura d'excentricitat que envoltava els artistes del moviment *fluxus* va anar creant mites que moltes vegades s'alimentaven del desenvolupament del videoart, entre els quals figura l'artista Joseph Beuys, que pretenia posar fi a la idea de l'art com a pràctica aïllada de la vida per a configurar un concepte ampliat de la pràctica artística més enllà del sistema elitista de l'art. Per a això, el 1974 va fundar la Universitat Lliure Internacional juntament amb Heinrich Böll. Es tracta d'una universitat sense seu, on es posen en pràctica les idees pedagògiques de l'artista amb el lema «cada home és un artista», i que reivindica que cada persona té les seves pròpies facultats creatives que han de ser perfeccionades i reconegudes. L'art adquireix així una dimensió social i políticoespiritual, i articula al mateix temps l'ètica, la política i l'art. En els objectes artístics de Beuys no hi ha una «autonomia», sinó que aquests objectes formen part d'un tot comunicatiu que es desplega en les instal·lacions, projectes comunitaris i accions en què són utilitzats. Després d'aquestes accions es converteixen en signes o «documents» (segons l'expressió del propi Beuys), dipositaris de la memòria d'aquestes accions. Moltes d'aquestes accions connecten amb el sagrat, el místic i l'espiritual, com una mena de ritus xamànics de moments liminals entre vida, mort i salvació, però també entre art i vida, art i ciència, cultura i naturalesa. I és que de jove va ser pilot d'un bombardier alemany que el 1943 va patir un accident per culpa d'una tempesta de neu a Crimea, i van ser els tàrtars que el van embolicar en greix i feltre per a mantenir-lo calent i amb vida. A partir d'aquí, matèries com el coure (conductor d'energia), el feltre (abric), la mel (aliment), el greix (font de calor) i la sang (sofriment) es convertiran en elements recurrents en l'obra de l'artista.

A diferència del *happening* i d'altres artistes de *fluxus*, per a Beuys l'acció no és un simple acte de provocació i participació, sinó una experiència catàrtica, un ritu d'iniciació en què –des d'una perspectiva antropològica– art i ritual s'uneixen en dramatitzacions xamàniques d'intensa densitat i abast espiritual, com l'acció realitzada entre els dies 23 i 25 de maig del 1974 titulada *I like America and America likes me*. Beuys és embolicat en feltre a l'aeroport dels Estats Units i traslladat en una ambulància fins a la galeria, on comparteix un recinte tancat, amb un coiote, durant tres dies. Després d'aquest termini va ser retornat a l'aeroport embolicat de nou en feltre. El seu únic contacte amb el país va ser a la galeria i amb l'única i constant relació amb el coiote, així com algunes interaccions amb l'audiència. Amb aquesta *performance*, Beuys pretenia exercir una sanació gràcies a l'energia d'unes ferides que, en aquest cas, eren simultàniament: les de l'Amèrica nativa, invisibilitzada i menyspreada després de la conquesta, i les que separaven a Europa i els Estats Units en aquest moment, després dels traumes de guerra i les lògiques capitalistes dominants. L'enfrontament entre l'artista i el coiote i el seu recíproc amansiment simbolitzen la reconciliació entre cultura i natura.

Enllaç d'interès

Vegeu <https://lalulula.tv/documental-2/sueltos-documental-2/joseph-beuys-to-do-hombre-es-un-artista>.

4.2. *Happening*

En plena expansió de l'expressionisme abstracte, l'artista Allan Kaprow va iniciar la seva pràctica amb «accions-collage» de materials quotidians que aglutinava amb pintura, i a partir de finals de la dècada dels cinquanta es desentén del *collage* com a tècnica i l'eleva a la condició de mètode i, gairebé podríem dir, a principi vital. En paraules de Kaprow (Espinoza, 2013, pàg. 63):

«Un Happening es un montaje de eventos ejecutados o percibidos en más de un momento y lugar. Sus entornos materiales pueden construirse, tomarse de lo que se encuentra disponible o alterarse ligeramente; asimismo, sus actividades pueden ser inventadas o lugares comunes. Un Happening, a diferencia de una representación teatral, puede ocurrir en un supermercado, mientras conduces por la carretera, bajo una pila de trapos y en la cocina de un amigo, ya sea todo a la vez o de manera secuencial. Si es secuencial, el tiempo puede extenderse durante más de un año. El Happening se ejecuta de acuerdo con un plan, pero sin ensayos, repeticiones ni público. Es arte; sin embargo, está más cerca de la vida».

En aquesta cita de l'artista, i en relació amb el que dèiem anteriorment, moltes de les pràctiques artístiques que advoquen per una desmaterialització de l'art tenen punts de contacte amb els rituals i l'erosió dels límits i les fronteres entre art i vida, el món sacre i el profà, l'estètic i el vulgar, la instal·lació i la *performance*. Moltes d'aquestes propostes vinculen els llegats i ensenyaments d'artistes com John Cage, que va influir tota una generació d'artistes, compositors i coreògrafs, la majoria d'ells afins al moviment *fluxus* (Dick Higgins, George Brecht, o el mateix Kaprow), i proposen un qüestionament de l'autor sobre l'obra, la reivindicació de la qualitat efímera i el contingent, l'evocació dels actes quotidians i la participació de l'atzar i dels espectadors en la constitució col·lectiva de l'esdeveniment artístic. D'un altre artista, Jackson Pollock, repren la idea de trencar els límits entre espai pictòric i real, en un trànsit de les accions-collage als *happenings*, passant pels assemblatges (*assemblages*) i els ambients (*environments*), *ready-mades*, que conviden a recórrer-los, alterar-los, habitar-los i viure'ls. Kaprow es va formar en pintura, però a poc a poc va anar abandonant la bidimensionalitat del llenç per a explorar, en primer lloc, els *collages*, ja que per a ell la pintura deixa de ser un ens estàtic per a crear composicions formades per diversos elements (*collages*), i construir nous espais més enllà del llenç, apel·lant als sentits i posant l'accent en aspectes visuals, tàctils, matèrics, escultòrics i de manipulació en els seus *assemblages*. Més endavant s'interessarà pels *environments* (instal·lacions d'objectes en les quals convida a participar als espectadors), on interactuen el cos i els sentits de l'espectador:

«No venimos a ver cosas. Simplemente entramos, somos rodeados, y nos convertimos en parte de lo que nos rodea, pasiva o activamente, según nuestro talento para comprometernos» (<http://www.editorialconcreta.org/Otras-maneras-Apuntes-sobre-la>).

No obstant això, la seva recerca cristal·litzarà amb la creació d'esdeveniments-*happenings* (*collage* d'accions). Així aquests interessos inicials es porten al seu màxim exponent basant l'eix central de l'obra en l'acció dels espectadors, que esdevenen creadors d'una sèrie d'accions en la peça clau.

Al seu llibre *L'educació del des-artista* (2007 [1993]) Kaprow s'interessa per tot el que no té una motivació artística *per se* però que, no obstant això, pot ser redescobert com una forma d'art, com els consumidors en un supermercat vistos com si fossin coreografies de dansa; el disseny de les sondes espacials com escultures; la pols acumulada sota el llit com una instal·lació; la conversa d'una teleoperadora com si fos poesia... Tal com farà també Joseph Beuys aproximant l'art a la vida, Kaprow arribarà a defensar que escombrar o rentar-se les dents són obres d'art i que poden experimentar-se de manera estètica. En un dels seus escrits (vegeu Espinoza, 2013, pàg. 49-57), Kaprow apunta una sèrie de línies i instruccions a l'hora d'escriure les seves partitures de *happening*:

«1) La línia entre art i vida ha de mantenir-se tan fluida com sigui possible, potser el més indistintament possible.

2) La font de temes, materials, accions, així com les relacions entre aquests, derivaran de qualsevol lloc o època excepte de les arts, els seus derivats i el seu entorn.

3) L'execució d'un *happening* ha d'ocórrer en diversos llocs, àmpliament espaiats i canviants (un sol espai de *performance* tendeix cap a l'estàtic i s'assembla a una pràctica teatral convencional).

4) El temps, que segueix de prop les consideracions al voltant de l'espai, ha de ser variable i discontinu (no té per què haver-hi una coordinació rítmica entre les diferents parts d'un *happening*, tret que l'esdeveniment mateix el suggereixi).

5) Els *happenings* només s'han de realitzar una vegada.

6) D'això es conclou que el públic s'ha d'eliminar per complet (que siguin participants voluntaris i compromesos).»

Per a la creació de les seves partitures, Kaprow sempre proposava un marc d'acció i després una sèrie d'esdeveniments, com es pot llegir a *How to make a Happening* (1966) (vegeu <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>) o a l'àudio de 1966 (vegeu <https://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YIjyHE>).

Més endavant transcriurem una de les seves partitures, titulada *Birds*. Aquesta acció es va dur a terme el febrer del 1964, quan Kaprow va ser convidat per la Universitat de Southern Illinois a Carbondale a presentar un *happening* als voltants del campus. L'artista va compondre una acció senzilla que va marcar un gir respecte als seus *happenings* anteriors, molt més elaborats. Aquest va ser el primer *happening* que no implicava espectadors, sinó que tots participaven en les activitats (en aquest cas, dotze estudiants i els seus professors). La partitura de l'acció es convertia en una espècie de poema de cinc estrofes que transcorrien en un pont de fusta. Els «homes de les parets» feien servir roques per a construir una paret a la riba del pont, al final de la qual destacava una taula de pati amb pans i diversos pots de melmelada, així com un petit para-sol que els feia ombra. A mesura que l'acció avançava es donava una espècie d'intercanvi ritual entre els homes i les «tres dones», assegudes als arbres al costat de diverses peces de mobiliari penjat amb cordes (cadires velles, tocadors...), la qual cosa feia reflexionar sobre les accions i els estereotips de gènere. El pont simbolitzava l'abisme entre sexes: els homes eren els constructors, els enginyers, els que carregaven, mentre que les dones estaven assegudes, encimbellades a

l'arbre, com ocells en els seus nius construïts (en argot, *bird* s'usa per a referir-se a les dones). Els homes es mofen de les dones i copegen els arbres amb pals mentre elles responen deixant anar els mobles des dels arbres, els quals ells apilen sota la vora del pont i deixen caure, de manera que esclaten contra el mur de pedres que tant havia costat de construir, mentre les dones observen en silenci des dels seus nius, ara buits. Mentrestant, l'home del pa i la melmelada fa sonar el seu xiulet de joguina i al final recull els trossos de pa destrossats pels mobles, que semblen flocs de neu al terra, potser com a símbol d'un matrimoni trencat.

El petit pont de fusta, molt comú a l'Oest Mitjà dels Estats Units, ens recorda estranyament aquest pont torturat de la pintura d'Edward Munch del 1983, *El crit*. Els mites i estereotips de gènere són marcs culturals que perpetuen les creences i estructures socials, i *Birds* representava per a Kaprow una manera de desplaçar la grandiositat dels escenaris mítics a una acció concreta sobre els estereotips de gènere que atrapen tant homes com dones en els seus respectius rols: les dones, refugiades en els seus nius, com a harpies, mig dones mig gàrgoles; i els homes, treballant en les seves tasques, eren constructors i destructors, aparentment incapaçs de diferenciar entre totes dues accions. En aquesta partitura, els rols estaven molt definits i els participants coneixien les seves històries, ja que havien estat interioritzats com a estereotips culturals que només requerien unes quantes estrofes per a posar-se en acció. Per a comprendre aquesta acció, és important dir que Kaprow estava en contacte amb les dones artistes feministes i les seves metodologies de treball, com els cercles de conscienciació en els quals la confiança per parlar de temes personal per a definir les experiències d'opressió de les dones permetia generar processos col·lectius de creació artística, com veurem més endavant amb el cas del projecte *Womanhouse*. A Kaprow li va semblar interessant aquest mètode de discussió amb els espectadors sobre les reaccions i respostes als *happenings*, i el va incorporar fins a diluir la frontera entre espectadors i participants. Per això solia dir que una activitat no estava finalitzada quan acabava l'acció, sinó quan els participants posaven en comú les seves experiències.

«Una de las formas que adopté a partir de las prácticas de concienciación feminista fue la forma de un grupo de personas sentadas en círculo que comparten sus experiencias personales sin ser interrumpidas o cuestionadas. Hasta ese momento nunca había proporcionado una forma a los acontecimientos y las actividades anteriores para que la gente compartiera su experiencia toda vez que habían terminado una pieza» (<http://www.editorialconcreta.org/Otras-maneras-Apuntos-sobre-la>).

Partitura de l'obra *Birds* (1964)

Marc: un terreny boscos prop d'un llac al campus.

Un camí que porta a un petit pont de fusta sobre un rierol sec ple de roques. Al pont, una taula plena de paquets de pa blanc barat i mermelada de maduixa, tot cobert amb un lluminós para-sol de platja. Les dones als arbres estan separades a una distància considerable, algunes només poden sentir-se entre elles. Sota cada dona hi ha un cúmulo de mobles vells penjats amb cordes.

Happenings:

1.

Les dones dels arbres bressolen els mobles i fan cops als arbres amb pals.
Els homes de les parets construeixen una paret de roques a la riba del pont.
L'home del pa pregona: «Pa! Pa! Pa!». Fa sonar un xiulet de joguina.

2.

L'home del pa està en silenci.
Els treballadors de les parets van cap a les dones dels arbres, se'n mofen, fan cops als arbres amb pals i roques.
Les dones dels arbres deixen caure els mobles.

3.

Els treballadors de les parets apilen els mobles sota la vora del pont.
Les dones dels arbres fan sonar xiulets de policia.
Els treballadors de les parets bombardegen els mobles amb roques de la paret.
L'home del pa torna a pregonar.

4.

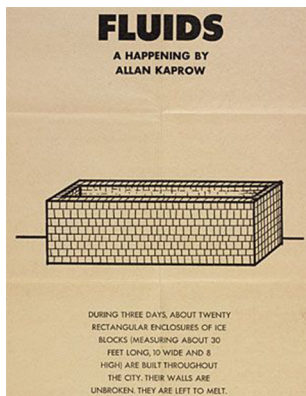
Quan acaben, els treballadors de les parets es retiren en silenci, d'un en un.
L'home del pa continua pregonant.
Les dones dels arbres segueixen en silenci després que el primer treballador se'n vagi.

5.

L'home llença trossos de pa contra la paret i marxa.
Les dones dels arbres criden com corbs rítmicament a l'uníson: «Iaa! Iaa! Iaa!», mentre l'home els tira pa i, quan marxa, guarden silenci.

Allan Kaprow. *Fluids happening* (1967). Creada l'octubre del 1967 per a diversos llocs públics de Califòrnia. Amb l'ajuda de voluntaris, Kaprow va construir diverses estructures de 9 metres de llargada, 3 metres d'amplada i 2,4 m d'altura utilitzant blocs de gel com a únic material. Una vegada construïdes, es va deixar que aquestes estructures de gel es fonguessin. Pel que fa a la

seva temporalitat i materialitat, el treball representa un desafiament a la comprensió tradicional de l'art a l'espai públic.



Font: <https://imageobjecttext.com/tag/fluids-a-happening-by-allan-kaprow/> i <https://www.artslant.com/global/artists/show/8545-allan-kaprow?page=1&tab=ARTWORKS>

Alguns artistes actuals s'han inspirat en les propostes de *happening* i *fluxus*, com en el cas de la peça videogràfica *Accions a casa* (2005) dels artistes David Bestué i Marc Vives que, en 33 minuts, reuneixen un centenar de microaccions realitzades a una casa de Barcelona. Amb un agut sentit de l'humor unit a la intranscendència de les accions quotidianes, *Accions a casa* utilitza referències del surrealisme, el dadà i els seus *assemblages*, *happenings*, *fluxus*, art conceptual, així com d'elements de la cultura pop, com gags de Martes y Trece, o mencions a l'obra de Georges Méliès. En aquesta mirada irònica de l'objecte i de l'espai, com van fer els surrealistes exagerant la funcionalitat i forçant els objectes a l'absurd de la seva funció a la recerca d'una irrealitat poètica, Vives i Bestué proposen una peça de videoart en la qual els objectes i les accions a casa generen una mena de «patafísica», l'art de les solucions imaginàries emparentat amb enginys rocambolescos.

Frames de la peça videogràfica *Accions a casa* (2005) dels artistes David Bestué i Marc Vives.



Font: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/acciones-casa> i <http://musac.es/#coleccion/obra/?id=993?l=B>

Enllaç d'interès

El vídeo es troba disponible a <https://www.youtube.com/watch?v=sB4JN0Z3ib8>.

5. Performance i body art: representació sense reproducció

5.1. Body art i la desmaterialització de l'art

Dins de l'esperit de desmaterialització de l'art que va caracteritzar els anys seixanta i el desig d'integrar la creació artística amb la vida, molts artistes van dur a terme accions efímeres el sentit primordial de les quals era explotar al màxim el flux d'experiències que eren capaces de provocar en els espectadors, per a intentar depassar així les tradicionals barreres art-vida i artista-espectador. El cos actuava com un valor d'intercanvi comunicatiu i ideològic i com a vehicle de codis socioculturals, buscant la interacció social i convidant a la reflexió de l'espectador (participant, en molts casos). Com vam veure a l'apartat 2, aquest tipus de treballs partien d'una reflexió sobre el paper que exerceix el cos en la nostra societat i com interactua en l'espai que l'envolta. Per a aquest grup d'artistes, tant la vida quotidiana com les estructures ideològiques, tot allò públic i el privat, estan íntimament relacionats.

El *body art* emergeix gairebé simultàniament als Estats Units i a Europa durant els anys seixanta (Jones, 1998). Aquest llenguatge, derivat de l'art conceptual i precursor de l'art de la *performance*, considera el cos com un lloc i un mitjà d'expressió artístic, és a dir, un nou material i suport amb el qual pot exterioritzar i representar experiències, sentiments, preocupacions i reivindicacions. Tot i que gairebé no hi va haver diferències notables en les produccions realitzades per artistes europeus i estatunidencs, els primers es van decantar per fer servir el cos objectualment i plasmar les seves obres en documents estàtics com ara fotografies i dibuixos, mentre que els segons van atorgar més rellevància a l'acció, la temporalitat de l'obra i la reacció dels espectadors, recollint les seves creacions en films i vídeos. Aquest moviment es va emmarcar en el procés de desmaterialització de l'obra d'art, que va sorgir com una violenta reacció al que s'estableix, a l'estètica formalista que imperava a Nova York, i va haver-hi una gran quantitat d'artistes que van trobar en el cos infinites possibilitats d'expressió, utilitzant-lo per a finalitats diverses i temàtiques variades.

A la dècada del 1970, quan en l'art conceptual imperava la idea per sobre de l'objecte produït, l'art de *performance* es va convertir en el mitjà amb el qual aquestes idees van ser exposades. Es tractava d'irrompre en la vida real amb la provocació i l'escàndol, explorar l'efímer, subversiu, abjecte, temporal, lúdic, participatiu, eliminar fronteres entre públic i privat i art i vida, i convertir el cos en suport, matèria i signe alhora. Posteriorment, durant els inicis de la dècada dels noranta, la denúncia social i política de les obres es va fer més palesa i aguda, i es va deixar enrere la idea del cos com a suport, endinsant-se en el cos com a imatge per abordar una pluralitat d'experiències i temàtiques

molt diverses, com la manipulació genètica, la sexualitat, la malaltia, el plaer, la mort, l'artificialitat, el posthumanisme... Ja no era important la realitat del cos, sinó les seves aparences, tot allò extern i la seva capacitat de ser objecte real alhora que simbòlic. El cos deixa d'identificar-se amb l'autenticitat pròpia dels inicis del moviment per reflexionar sobre la falsedat, l'artificialitat, els actes simulats i la vida virtuals com a reflex dels aspectes dominants en la societat del moment, que es troba presa de la indústria de les imatges, la modificació genètica i la realitat virtual. Entre els exemples més destacats podem esmentar l'artista cibernètic Sterlac o l'artista francesa Orlan, que descriu la seva obra com a *carnal art*. Entre el 1990 i el 1995, Orlan va sotmetre el seu cos a nou operacions de cirurgia estètica, sovint retransmeses des del quiròfan en directe en galeries d'art de diferents parts del món, amb la voluntat de qüestionar l'imaginari femení occidental al llarg de la història de l'art: la boca del quadre de François Boucher *El rapte d'Europa*, les celles de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, la barbata de la *Venus* de Botticelli, etc. Actualment la seva obra explora les creacions d'art digital amb instal·lacions de realitat virtual.

Dins de la categoria de *body art* podem trobar diverses tradicions o eixos conductors de la pràctica artística: aquells que posen l'accent en el cos i els límits del dolor (Ron Athey, Gina Pane, Chris Burden, Sterlac...); en el cos i la resistència (Marina Abramovic, Orlan, Bob Flanagan...); en el cos i l'abjecció (Carolee Schneeman, Paul McCarthy, o l'accionisme vienès de Günther Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch...); en el cos i l'erotisme (Vito Acconci, Yoko Ono, Annie Sprinkle...); en el cos i la malaltia (Hannah Wilke, Jo Spence...), i en el cos i la mort (Ana Mendieta, Andrés Serrano...). Per desenvolupar alguns d'aquests exemples, podríem comentar la *performance*-instal·lació *Seedbed* (llit llavor) del 1972 de l'artista Vito Acconci, que va fer de l'escultura la pedra angular de la seva obra i va ampliar el mitjà amb muntatges escultòrics activats per llenguatges escrits i parlats, pel·lícules, vídeos, foto-*performances*, dansa, etc. En concret, en aquesta acció realitzada a la Sonnabend Gallery de Nova York, Acconci munta una plataforma de fusta que tapa totalment el terra, en una espècie d'estructura minimalista en la qual l'artista es cobreix o s'amaga. El visitant, en entrar, només percep la presència de l'artista pels sons, amplificats per un altaveu, emesos sota terra, des del qual crida durant vuit hores al dia fantasies sexuals als qui passen per la galeria mentre es masturba. Amb aquesta acció Acconci pretén establir una connexió i un intercanvi entre el públic i ell.

Un altre exemple és el de l'artista Ree Morton als Estats Units a principis dels setanta, en una escena artística caracteritzada per una reacció contra l'expressionisme abstracte i que es va reflectir de diferents maneres: en el minimalisme, l'art conceptual i l'art pop. El treball de Morton partia de l'ús de materials efímers oposats i materials quotidians, en sintonia amb l'art processual, per confeccionar instal·lacions poètiques que investigaven amb els materials i l'espai. El 2015 el Museu Reina Sofia li va dedicar una exposició titulada «Sé un lloc, situa una imatge, imagina un poema». Al full de premsa de l'exposició es descriu la seva obra d'aquesta manera:

«Sus primeros pasos artísticos se caracterizaron por una práctica vinculada al minimalismo y al posminimalismo que combinaban la seriedad con la crítica. Pero Morton contrarrestaba los dogmas minimalistas (la no composición, la serialidad y los materiales industriales) con el tono personal de su arte, que consistía en “tratar los temas serios con ligereza e ironía, pero sin caer en la frivolidad”. Así fue como logró distanciarse de las visiones del arte que a su modo de ver se encontraban estancadas para emprender una serie de estudios fenomenológicos y cartográficos del espacio que desarrollaría hasta 1974. De esta época son las instalaciones en las que utiliza sobre todo ramas y objetos de madera encontrados y pintados, o delicados dibujos en los que representa evocadoras cartografías mentales, sistemas de signos y elementos lingüísticos. En el universo artístico de Morton la relación con la arquitectura y la escenografía es fundamental para entender su trabajo. Los escenarios teatrales con motivos como plantas, lazos, guirnaldas; o conceptos como el amor, la amistad o el ritual del regalo, forman parte de su teatro alegórico, donde el lenguaje se vuelve pictórico y la escultura roza la performance. Su interés por la semiótica y la expresividad, por las cuestiones de la puesta en escena y lo “falso” también debe ser entendido en el contexto de las discusiones contemporáneas sobre el “ilusionismo” de la pintura y la “teatralidad” del minimalismo» (http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/dossier_ree_morton_para_web.pdf).

Chris Burden. *Shoot* (1971). En aquesta *performance* l'ajudant de l'artista li dispara al braç amb un rifle. Es tracta d'una acció que va més enllà d'experimentar fins on arriben els límits del cos, el dolor i la voluntat humana. Alhora vol cridar l'atenció sobre la cultura americana de les armes de foc, la guerra del Vietnam i la presència de la violència en la nostra societat, acceptada i normalitzada.



Font: <http://www.openculture.com/2015/05/watch-chris-burden-get-shot-for-the-sake-of-art-1971.html>

5.2. Representació sense reproducció

La teòrica d'Estudis de *Performance* Peggy Phelan (1993) dedica tot un extens capítol («The Ontology of Performance») a la qüestió paradoxal de rastrejar una ontologia de la *performance*, que és presència i absència alhora, pur present i contínua desaparició. Segons aquesta idea, la *performance* evita la repetició, per tant, sempre hi ha un substrat irrepresentable en tota representació, és a dir, alguna cosa que s'escapa i que és irrepresentable i intraduïble. Hi afegeix també que la pràctica d'escriptura (especialment la que reflexiona sobre la *performance*) no té la finalitat de preservar, fixar, immortalitzar i descriure alguna cosa, sinó precisament de produir-la de nou. Així doncs, l'acte d'escriptura tendeix també cap a la desaparició. Phelan (1993, pàg. 146) ho descriu així :

«La vida de la *performance* està en el present. 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».

Phelan destaca el que considera la no reproductibilitat de les *performances* en directe com una característica ontològica que dona prioritat a tot allò presencial per sobre d'altres registres mediatitzats. Segons aquesta definició de *performance*, es caracteritza per la resistència a la mercantilització i a l'apropiació capitalista i fetitxista. Per Phelan, el caràcter directe, no mediat i viu de la *performance* constitueix la temporalitat de la desaparició: és el temps de l'ara i aquí. Alguns teòrics com Philip Auslander (1999) han denominat aquesta qualitat de les accions amb el terme intraduïble de *liveness* per a referir-se a una sèrie de pràctiques en directe que es caracteritzen per la immediatesa. Però Auslander s'oposa a la visió ontològica de Phelan en considerar que els límits entre la mediació i la no mediació no són tan rígids, i menys en una societat digital i virtual en la qual és complicat diferenciar entre la realitat, la mediació i la immediatesa.

Segons aquest autor, la insistència de Phelan sobre la seguretat ontològica d'aquesta oposició li sembla un revisionisme nostàlgic i conclou que la *performance* no garanteix la resistència a la mercantilització i a l'acció dels mitjans de comunicació de massa, i qüestiona la noció sobre la desaparició física de la *performance* com a garantia de resistència a les forces de control gràcies a la supervivència única en la memòria de l'espectador. No obstant això, les aportacions de Phelan han inspirat molts teòrics d'Estudis de *Performance* i artistes *performers*, que han examinat les complicades connexions conceptuals i pragmàtiques entre la *performance*, la repetició i la representació, i que han vist en aquesta reformulació de la presentació sense reproducció una esperança transgressora i política de l'art de *performance* com a acte de resistència al tradicional paper de l'art, ancorat en la fetitxització de la mercaderia, la reproducció, les regles de representació visual...

En el cas de les artistes feministes, per exemple, aquest tipus de pràctiques efímeres van tenir un gran potencial experimental a l'hora de visibilitzar les experiències subjugades de les dones, i no només en el context artístic. La recuperació del panorama artístic dels anys seixanta i setanta des d'aquest punt de vista va posar en relleu no només el paper clau de les dones artistes en un moment en el qual la seva presència pública era encara molt minoritària en les institucions d'art (escoles, galeries, museus, crítica, historiografia, etc.), sinó també per les seves aportacions significatives en l'experimentació d'un altre tipus de pràctiques artístiques, en les quals les accions performatives van tenir

Enllaç d'interès

Per saber-ne més sobre aquest art feminista podeu veure l'enllaç següent: <http://www.womanhouse.net/>.

un paper rellevant en la reivindicació de les polítiques del cos i en el fet de repensar els mitjans i materials artístics, com recuperar les *arts and crafts* com el brodat, la ceràmica, o les instal·lacions artístiques i la relació amb el cos. Un dels exemples més significatius va ser l'experiència educativa de Judy Chicago en els anys setanta en la «Womanhouse».

«Womanhouse» va ser la primera exposició pública d'art feminista. Va tenir lloc el 1972 fruit del treball previ de dues professores, Miriam Schapiro i Judy Chicago, amb les seves alumnes del California Institute of the Arts (CalArts). Durant uns mesos van conuiu en una mansió abandonada que van condicionar perquè pogués ser habitable al mateix temps que transformaven cadascuna de les habitacions en instal·lacions artístiques, escultures *site-specific* i *performances* que dialogaven amb els temes feministes del moment: avortament, maternitat, matrimoni, violència de gènere, menstruació, invisibilitat de gènere en l'art, objectualització del cos de les dones, apoderament, etc.

En relació amb el que dèiem sobre les lògiques de representació en el pensament de Peggy Phelan, moltes de les pràctiques artístiques en aquest moment de col·lectius minoritaris –dones, comunitats LGTBI, xicanos i negres– es van preocupar per explorar els mitjans artístics des d'una mirada política que explorés la relació entre identitat i representació, això és, revisar les maneres en què aquestes minories eren representades des del llenguatge hegemònic (en l'art, el cinema, la publicitat...) i donar resposta aportant altres representacions lluny d'objectualitzar, sexualitzar i exotitzar aquestes identitats. Dels diversos llenguatges artístics que es van fer servir, el *body art*, l'art de *performance* i el videoart permetien explorar en profunditat les qüestions que emergien en l'eix de visibilitat-invisibilitat en aquest tipus de pràctiques polítiques. La *performance* en directe existeix únicament en el moment de (re)presentació, i això és el que garanteix un distanciament respecte de les polítiques fetitxistes del registre i dels mecanismes de congelació de les categories identitàries basades en pràctiques de representació fixes. Per a aquesta autora, la *performance* desapareix i es resisteix a l'economia política de la producció, reproducció i circulació de representacions. Per això encunya el concepte d'*invisibilitat activa*, per denunciar l'excessiva confiança que les polítiques identitàries han dipositat en pràctiques de visibilitat (com moltes *performances* activistes a l'espai públic i pràctiques artístiques de fotografia i vídeo-*performance*), atès que també hi ha poder en el fet de romandre invisible.

Phelan emfatitza les possibilitats alliberadores de ser no marcat (*unmarked*), no mencionat (*unspoken*) i no vist (*unseen*), la qual cosa ens porta al cos polític, és a dir, a les formes de control que es manifesten sobre els nostres cossos; a les relacions de poder que ens afecten i es projecten sobre els nostres cossos; als discursos ideològics, econòmics, tecnològics mitjançant imposicions formals que ens construeixen constrenyent-nos i que seran elements clau de reflexió-acció en el *body art* i l'art de *performance*, especialment en la crítica de la *performance* feminista i l'art postcolonial (Fusco, 1999), que ha estat fonamental en la contribució al debat i creixement de la pràctica de la *performance*

i de les teories sobre la constitució de la subjectivitat. Per exemple, el 1974 l'artista d'origen jueu Hannah Wilke va realitzar una sèrie de foto-*performances* titulades *S.O.S Starification Object Series*, en les quals l'artista reflexionava sobre la representació de la dona en l'art canònic i en la cultura popular, per exemple, en representacions escultòriques i pictòriques en les quals és representada com a objecte eròtic, en tensió amb les representacions que ella com a dona artista activa en aquesta sèrie. En les imatges veiem l'artista sense roba de cintura en amunt amb posicions glamuroses seguint l'estil *pin-up* amb la finalitat de parodiar les representacions tradicionals de feminitat i pertorbar-les mitjançant unes escultures en forma de vulva fetes d'un xiclet que s'enganxava per tot el cos. El títol, *Starification*, és un neologisme que al·ludeix a la idea de *star* (estrella o celebritat) i alhora a la pràctica de l'escarificació, un ritual de tatuatge d'algunes cultures no occidentals o als tatuatges de les víctimes de l'Holocaust, i suggereix una relació entre els cossos de les dones ferides i vulnerables. En juxtaposar idees com les de fama i cicatrització, Wilke desplega les idees que hem comentat, sobre la sobreexposició i l'objectualització de determinades identitats i cossos, i el repte de passar de ser l'objecte de la mirada al subjecte agent de la representació. A part d'aquestes fotos, Wilke també va fer escultures independents amb xiclets, perquè li interessaven les propietats d'aquest material comú que encarnava la metàfora perfecta de la dona americana: mastegada, utilitzada i llençada.

Així i tot, la sèrie de fotografies i altres treballs de l'artista van rebre dures crítiques, fins i tot per part del col·lectiu feminista, que l'acusava de ser narcisista per les seves poses, en les quals en potenciava la bellesa i continuava perpetuant la mirada masculina convencional. No obstant això, interpretacions posteriors com les d'Amelia Jones (1998) rescaten aquesta «retòrica de la posa» com una estratègia paròdica que qüestiona la representació hegemònica de la dona, i hi veuen una estratègia encarnada en la qual l'artista es representa com una dona ferida per una cultura que subordina les dones.

Moltes de les accions de l'art de *performance*, malgrat reivindicar la idea d'allò que és efímer, presencial i únic, s'han servit del vídeo com a forma de registre i documentació, la qual cosa obre un nou dilema: el vídeo com a registre i documentació o com a peça artística i esdeveniment en si. Els projectes de vídeo-*performance* reflexionen amb el cos sobre la tecnològització i el simulacre del jo, la fragmentació de la identitat, els condicionants de gènere i sexisme, el pas del temps, les relacions espacials entre la gent i les coses, entre un mateix i el món, l'exploració dels estats psicològics, físics i emocionals més bàsics, la interacció i a participació, en què el públic també participa de l'acció en el moment present i «en diferit» en el moment de recepció de la vídeo-acció. Aquest art corporal en viu, més enllà de perdurar en la consciència de l'espectador mitjançant estratègies d'enfocament terapèutic, tàctiques de xoc i conductes espontànies, va precisar d'un document que testimoniés l'esdeveniment artístic i les seves accions, que van ser documentades en vídeo, la qual cosa va generar el subgènere del vídeo-*performance* i la foto-*performance*.

5.3. La tensió entre documentació i esdeveniment: *vídeo-performance i foto-performance*

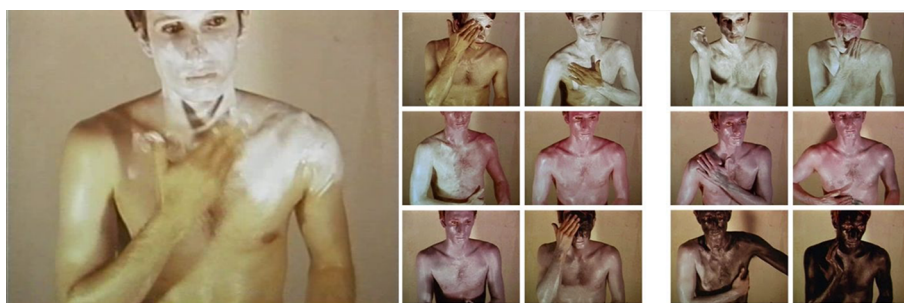
El reconeixement de la tecnològització del jo, unit a la producció del simulacre del jo en les dècades de 1980 i 1990, té relació amb una llarga llista d'artistes que van treballar els efectes de les tecnologies de l'era industrial. El vídeo, en el desenvolupament de l'art de *performance* (també anomenat *art d'acció*), i el teatre experimental dels anys seixanta i setanta modificaran l'acció artística i l'escena per un nou plantejament artístic i teatral que renovarà les seves estructures i que qüestionarà la mirada, el punt de vista i la posició en l'acte creador i de l'espectador. Després dels anys seixanta, un nou producte multimèdia es consolidaria potenciant no només el caràcter escenogràfic de l'obra, sinó que consideraria la tecnologia com una part intrínseca. En aquest sentit, la instal·lació d'un vídeo és una de les pràctiques que més s'ha aproximat al concepte d'*obra d'art total*: espai i temps, imatge (fotografia/cinema/vídeo), so o música, objecte o escultura, il·luminació, recorregut, participació, fins i tot poesia, pintura, text, acció i representació. A fi d'arribar a un públic més nombrós, alguns artistes van començar a registrar les seves accions en formats cinematogràfics no comercials (super-8 i excepcionalment 16 mm), i en el recentment disponible suport electrònic del vídeo. Inicialment, els primers registres tenien l'objectiu de documentar i arxivar les obres, però a poc a poc van començar a interactuar amb les propostes performatives i a articular les seves possibilitats expressives. La imatge tècnica era l'evidència de la realització de l'esdeveniment, dipositada en la mirada d'un testimoni que observava objectivament des d'un punt de vista privilegiat.

Enfront d'una comprensió de la imatge com a document de l'acció, s'estableix un desplaçament en el qual la imatge i el vídeo es converteixen en un element portador i significatiu de l'acció en si. La utilització del vídeo va permetre realitzar les peces de *body art* sense tenir en consideració el temps, el lloc o fins i tot el públic. La concepció d'accions plàstiques destinades únicament a la cambra va marcar l'obra de certs artistes que, com Bruce Nauman o Klaus Rinke, o més recentment María Ruido, es van dedicar a explorar els processos cos-espai. A causa de la flexibilitat del vídeo com a mitjà, va oferir a un nombrós grup de dones artistes com Ana Mendieta, Adrian Piper, Hannah Wilke, etc. la possibilitat de desenvolupar un llenguatge propi sobre la seva identitat i els condicionants de gènere i sexisme. Artistes com Pipilotti Rist, Rebecca Horn, Amy Jenkins, Adrian Piper, Shirin Neshat, Cindy Sherman o Yasumasa Morimura han continuat, en aquest sentit, explorant els estereotips, els temes de sexe i raça per mitjà del *vídeo-performance* i la *foto-performance*. En altres sentits i registres molt diferents, Matthew Barney, Dan Graham, Gilbert & George, Gary Hill, Bill Viola, etc. van generar grans obres en els límits de la creació audiovisual.

Concretament, podem esmentar el nord-americà Bruce Nauman. Després de finalitzar els seus estudis universitaris de pintura i escultura a la Universitat de Califòrnia va començar a crear fotografies, escultures i pel·lícules amb el seu

propi cos com a element central. L'explorava en relació amb el joc de mitjans (cos-acció, cos-matèria, cos-espai, cos-imatge...). En aquestes peces l'artista esdevé un element que ocupa un espai amb voluntat de crear formes geomètriques o accions que al·ludeixen a les preocupacions del moment en els debats sobre l'estatut de l'obra d'art: objecte, matèria, gest, acció, espai, etc. La seva consciència del cos el va portar a utilitzar-lo en un sentit escènic i com a mesura del seu entorn. Nauman va aprofundir en les categories històriques associades a la psicomotricitat del cos en relació amb el lloc que aquest ocupa i com l'ocupa: les lleis físiques relacionades amb la posició, la llei de gravetat i la d'equilibri... També cal destacar les diverses accions de Vito Acconci, com *Command Performance* (1974), en què crea un bucle de representació entre públic, artista i obra d'art, que consisteix en una sèrie de monitors que mostren representacions constantment canviant de l'artista i el públic. Una càmera filma el visitant sense que aquest se n'adoni mentre observa Acconci per la pantalla; a continuació, l'espectador apareix al monitor, amb la qual cosa es converteix alhora en subjecte i objecte de l'obra.

Art make-up [registre audiovisual] (1967-1968). Bruce Nauman. Pel·lícula 16 mm transferida a vídeo, color, so (40 min) (Col·lecció MACBA. Fundació MACBA 2218).



Font: <https://www.macba.cat/es/art-make-up-2218> i https://www.huffingtonpost.com/mutualart/mutualarts-top-10-art-boo_b_6403060.html

En aquesta obra Nauman potencia el gest immaterial de l'acció amb la materialitat de l'argila amb la qual emmascara el seu cos, en un diàleg amb la relació de mitjans (l'argila del llenguatge escultòric més tradicional amb el mitjà audiovisual i el performatiu). En una altra acció molt coneguda, *Autoretrat com a font* (1966), Nauman parodia l'escultura tradicional en la qual es representen busts nus masculins en poses heroiques, una clara referència a la coneguda obra de Marcel Duchamp *Font*, un urinari exposat al revés. En aquesta acció, Nauman apareix aixecant el cap com un sortidor d'aigua i l'escup, com si el seu cos fos l'orinal o la font i el seu gest d'escopir indica la irreverència i contestació a la tradició canònica de l'art que el precedeix.

També destaquen les col·laboracions de Nam June Paik i Charlotte Moorman, que van fusionar la música, l'art i la tecnologia amb el cos. *TV Bra* és un objecte de Paik utilitzat per a la *performance Living Sculpture*¹ (1969). La peça consistia en un parell de pantalles de televisió muntades en galledes de plexiglàs lligades als pits de la violoncelista. Les televisions mostraven les oscil·lacions creades a partir dels senyals del violoncel i s'encenien de tant en tant per intentar transmetre algun canal. Per mitjà d'un circuit tancat de televisió, els espectadors veien reflectida la seva pròpia imatge mentre que les notes del

⁽¹⁾ Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=3G3XomkkTPY>.

violoncel s'amplificaven i es transformaven en senyals òptics que distorsionaven les imatges de les pantalles. Amb aquesta obra, Paik va volert humanitzar l'electrònica i la tecnologia.

Nam June Paik i Charlotte Moorman. *Living Sculpture* (1969).



Font: <https://www.pinterest.es/pin/184788390936739020/?lp=true>

Un altre exemple és la instal·lació de l'artista sèrbia Marina Abramovic, *Imponderabilia*², creada el 1977, en col·laboració amb el seu company sentimental en aquell moment, Ulay. L'acció va consistir a ocupar l'entrada principal de la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bolonya sense roba, l'un davant de l'altre, de manera que el públic visitant havia de triar amb quin cos encarar-se en passar per l'espai reduït que separava tots dos artistes. Aquesta arquitectura corporal com a porta vivent d'accés a la galeria creada pels artistes obligava el públic a enfrontar-se amb les seves actituds i sentiments respecte al gènere i la sexualitat. Es tractava de travessar la porta com a acte simbòlic relacionat amb els canvis, en aquest cas mentals, que els artistes intentaven induir en els visitants. La porta (escultura humana) funcionava com a llindar (*limen*), símbol de l'espai intermedi de delimitació entre dos mons, l'interior i el sagrat, el femení i el masculí, l'interior i l'exterior. Al seu torn, en creuar l'espai el públic creava l'obra, perquè una càmera oculta els filmava i projectava en una sèrie de monitors prop de l'entrada, de manera que les persones que es trobaven dins del recinte contemplaven l'obra pels monitors.

⁽²⁾ Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=UDM7WjxbXNY>

Abramovic i Ulay. *Imponderabilia* (1977).



Font: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/56067/Marina-Abramovic-Ulay-Imponderabilia>

L'acció *Interior Scroll* (1975) de l'artista Carolee Schneeman va formar part de l'exposició de pintura i *performance* titulada «Women Artists: Here and Now» a Ashawagh Hall (East Hampton, Nova York). L'artista es va acostar a una taula, vestida i amb dos llençols a les mans; a continuació es va despullar i es va embolicar amb un dels llençols; va estendre l'altre sobre la taula i va anunciar al públic que llegiria un text seu: *Cézanne, She was a Great Painter*. En el text l'artista reflexionava sobre la situació de la dona artista en la història. Posteriorment, va llançar el llençol amb què s'estava tapant i es va posar només un davantal. Tot seguit, dempeus, va començar a dibuixar-se amb fang els contorns de la cara i del cos. Després va llegir el text en veu alta mentre posava a la manera dels estudis de la figura humana i, en acabar, es va treure el davantal. L'acció va culminar amb la lectura d'un origami amb un text que Schneemann es va treure de la vagina. L'artista va presentar la *performance* com un ritual en el qual la vagina simbolitzava la font de coneixement interior que unifica l'esperit i la carn en el culte de la deessa:

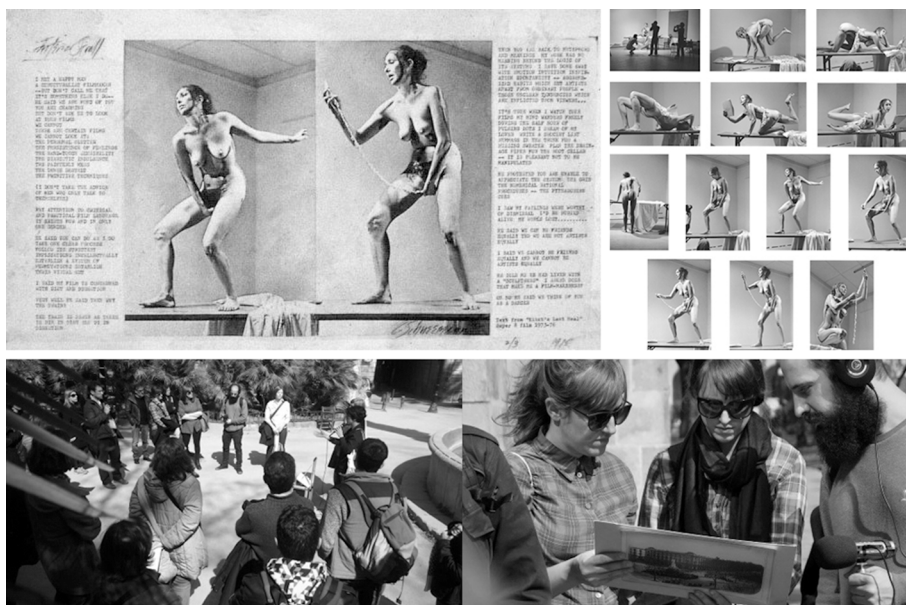
«Vaig pensar en la vagina de moltes maneres: físicament, conceptualment, com una forma escultòrica, una referència arquitectònica, com la font de coneixement sagrat, l'èxtasi, el llindar del naixement, la transformació. Vaig veure la vagina com una càmera translúcida de la qual la serp era un model extern, animat pel seu pas del visible a l'invisible, un rotlle mogut en espiral envoltat d'un anell amb la forma del desig i els misteris generatius, atributs tant del poder sexual femení com del masculí».

Descripció de la peça *Interior Scroll* a la pàgina web de l'artista: <http://www.caroleeschneemann.com/index.html>.

Els textos que Schneemann va treure's de la vagina es divideixen en dos missatges. D'una banda, una afirmació clarament política amb la transcripció del lema *Be prepared*, text emblemàtic del moviment feminista durant els setanta que fa referència a l'actitud que havien d'assumir les dones artistes feministes amb el propòsit d'estar preparades perquè el seu treball fos malentès i denigrat. El segon missatge era de caràcter personal i al·ludia a la relació de l'artista amb una reconeguda historiadora de cinema. Schneeman era conscient que la seva obra generava controvèrsia per la presència de temes tabús com la sexualitat i l'erotisme femení. De fet, va generar una reacció violenta de certa part del públic, que la va acusar de jugar amb velles fantasies masculines en llegir el text de l'origami. La *performance Interior Scroll* ha estat valorada com una de les accions fundacionals de l'art feminista, que qüestiona la forma en què ha estat objectualitzat el cos de la dona al llarg de la història. Cal dir que aquesta

no va ser la primera acció d'aquest tipus que va dur a terme, perquè el 1965 es va presentar, també a Nova York i com a part del Perpetual Fluxus Festival, la *performance Vagina Painting* de l'artista japonesa Shigeko Kubota, integrant del grup *fluxus*. L'artista feia un dibuix en un paper col·locat sobre l'escenari amb un pinzell que duia subjecte a la faldilla curta. L'artista executava el dibuix a la gatzoneta i semblava que agafava el pinzell amb la vagina. Aquest gest provocador anava dirigit a qüestionar el paper hegemònic dels pintors de l'expressionisme abstracte i va ser censurat per part dels seus companys de grup.

Carolee Schneemann. *Interior Scroll* (1975) (Foto d'Anthony McCall).



Font: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/53501/Carolee-Schneemann-Interior-Scroll>

5.4. Recomanacions per continuar indagant

Finalment, en aquest subapartat s'inclouen algunes recomanacions per saber-ne més sobre *performances* i *body art*:

- **Documental *Not for sale* (1998)** de Laura Cottingham, que documenta amb material *footage* les protestes activistes, les sessions d'autoconsciència, les pràctiques de *body art* i *performance*, vídeos, escultures i pintures en la dècada dels setanta que evidencien l'enorme impuls creador en el moviment feminista dels EUA. El sistema artístic va influir enormement a l'hora de repensar no només el que es considerava com a obra d'art, sinó també els circuits i mecanismes de legitimació de l'art (galeries, crítics d'art, museus...). El documental està disponible en línia a: <https://www.youtube.com/watch?v=t8jfp3xMyuU> (part 1) i <https://www.youtube.com/watch?v=uApLQXfjSDY> (part 2).
- **Programa de TVE *Metrópolis* sobre cultura i art contemporani.** Festival d'acció Acción!MAD, dedicat al festival de *performance* artístic que se celebra anualment. Acción!MAD és una plataforma independent que treballa

en el suport a la creació, difusió i promoció de l'art d'acció i la *performance*. Promou l'organització de trobades, festivals i mostres tant a escala nacional com internacional. Està disponible en línia a: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-accion-mad/2257048/>.

- **Programa de TVE *Metrópolis*** sobre l'artista *performer* espanyola Esther Ferrer i la *performance* *L'art de la performance: teoria i pràctica* (Sant Sebastià, 1937), repetida a Es Baluard el 26 de gener de 2012, en la qual Ferrer realitza en clau paròdica una *performance* a tall de conferència acadèmica sobre l'art de *performance* i les seves variants i tipologies.
- **Documental *Marina Abramovic, L'artista està present* (2012), dirigida per Matthew Akers i Jeff Dupre.** Documental sobre l'artista sèrbia Marina Abramovic mentre es prepara per a la gran retrospectiva de la seva obra al Museu d'Art Modern de Nova York (MoMA), en el qual va realitzar una «versió» de la seva antiga *performance* amb Ulay titulada *Nightsee Crossing* i va convidar als espectadors a asseure's davant seu durant el temps que consideressin oportú des de l'obertura del museu fins al tancament, i des del principi fins al final de l'exposició.

6. Espai públic i derives

Un altre enclavament interessant des del qual repensar les pràctiques encarnades en relació amb elements expandits com l'espai, la temporalitat i el processual és l'espai públic i, més concretament, la ciutat. Concebuda com un organisme viu constantment reconfigurat amb els seus trànsits quotidians, fluxos urbans, moviments dinàmics, espais i agents actius en la construcció d'identitats i comunitats, la ciutat esdevé un espai per accionar experiències, esdeveniments i pràctiques estètiques efímeres, plaents, experiencials, simbòliques, polítiques i crítiques. El creixement urbà a les ciutats occidentals arran de la industrialització va fer necessària una aproximació diversa a la ciutat i les seves problemàtiques. Des de llavors, i paral·lelament a l'actuació de l'urbanisme, diverses reaccions han tendit a buscar estratègies per explicar i facilitar la vida a la ciutat: des de consideracions utòpiques fins a moviments de tipus artístic i cultural, que generaran múltiples reaccions durant els últims anys del segle XIX. S'hi inclouen des de la figura contemplativa del passejant *flâneur*, per al qual la ciutat es converteix en una necessitat vital per ser artista, a la mirada dadaïsta de la ciutat que s'interessa per espais banals i oblidats, o les derives situacionistes amb l'experimentació d'un mètode per conèixer la ciutat.

Precisament en aquest apartat ens fixarem en la deriva situacionista. El grup Internacional Situacionista sorgeix arran d'una trobada amb grups d'avantguarda de principis de segle XX a Alba (Itàlia) com a revulsiu al consumisme. Vuit artistes procedents de diferents avantguardes (la Internacional Lletrista, la Bauhaus Imaginista i el grup Cobra, entre altres) es van fusionar i es van difondre en molt poc temps en ciutats com París, Milà, Brussel·les, Los Angeles i Londres. Van formar-ne part arquitectes, pintors, escriptors i cineastes units per una actitud crítica cap al capitalisme tardà de postguerra (en el període de la «societat de l'espectacle», en paraules d'un dels seus màxims exponents, Guy Debord). Aquest tindria com a centre la creació de «situacions» (la confrontació de l'art amb la vida), i la possibilitat de produir un art polític a partir de referents ideològics i culturals que els inspiraven (Marx, Lefebvre) i les avantguardes artístiques (dadaïsmes, surrealisme, futurisme...). La seva preocupació sobre la ciutat s'articulava en quatre nivells:

1) **La crítica a l'urbanisme.**

2) **Les noves proposicions arquitectòniques** des d'una perspectiva de ciutat mòbil, fragmentària, visual i a la deriva.

3) **Els debats entre escultura pública i escultura en l'espai públic** (Aznar i Iñigo, 2007).

4) **La proposta d'experiències «psicogeogràfiques»**, trajectes i recorreguts lliures per la ciutat que es troben en el límit de la *performance* i la intervenció urbana.

Per als situacionistes, la ciutat es defineix com un espai lúdic, d'intercanvis que ha de ser recorregut com a crítica a la situació del moment. La nova metodologia d'aproximació a la ciutat serà a la deriva o el fet d'errar-hi, de nou entenent la pràctica artística des de la desmaterialització: prima el concepte crític i polític, l'acció del cos que deriva en la creació de l'esdeveniment artístic i la importància de l'espai públic com a element articulador d'aquesta acció. Partint de les pràctiques surrealistes i neodadaïstes, la deriva atén als objectes quotidians, així com aquells espais en desús. Debord vol establir una reflexió sobre les maneres de veure i experimentar la vida urbana de manera que, en comptes de ser presoners d'una rutina diària, planteja seguir les emocions i mirar les situacions urbanes des d'un punt de vista nou i radical (la psicogeografia). La deriva és una eina que combina la ciència i la percepció, la raó i la intuïció, i lliga el joc amb l'academicisme com a condició indispensable per aprehendre.

També és part d'un mètode, ja que, prèviament i mitjançant el dibuix de cartografies, s'estableixen i s'analitzen les rutes i les diverses incursions que es faran, la magnitud de l'espai, el temps dedicat i el nombre d'integrants del grup, així com el seu estat de consciència. Aquestes condicions prèvies garanteixen que l'observació serà tan objectiva com sigui possible. L'atzar i la incertesa que tracen els recorreguts urbans seran claus per al coneixement de la ciutat. A continuació, els mapes psicogeogràfics són els primers registres d'aquest tipus d'acció sobre la ciutat. Hi apareix la ciutat desplegada en unitats d'ambients i amb fletxes que simbolitzen relacions més o menys intenses entre aquestes unitats d'ambients. La deriva tracta de reemplaçar aquestes fletxes i fa que aquest fragment de ciutat sorgeixi com un lloc per investigar a partir d'aquest joc. En el registre de l'acció es transforma la representació racional de la ciutat en experiències de recorreguts viscuts, la qual cosa revela que la ciutat no es coneix enterament, sinó que en els diferents recorreguts emergeixen diverses dimensions, per exemple, al voltant del gènere, la gentrificació, la precarietat, la turisticació, la colonialitat, etc. Diversos col·lectius d'artistes contemporanis parteixen de la deriva situacionista com a mètode de treball i posicionament polític. A vegades, en aquests recorreguts, es poden recollir objectes oposats que no adquireixen un estatus estètic i d'obra artística, sinó que contribueixen a complementar la cartografia crítica. Vegem-ne alguns:

a) **Ruta d'autor**: des d'un punt de vista postcolonial, el col·lectiu de Lorena Bou i Aymara Arreaza realitza cartografies amb les quals torna a donar significat a històries oblidades i nexes entre el passat i el present. Gràcies a l'experiència del trànsit i el recorregut a peu, d'itinerar, compartint temps i espai en moviment, descobreixen els escenaris en què s'aviven les percepcions i troballes pròpies del desplaçament, com per exemple les seves rutes sobre Barcelona i els indians, un itinerari que aborda la vida de les famílies que van fer grans

fortunes «fent les Amèriques» (Güell, Samà) i revela el pes de les seves inversions en la **transformació de Barcelona**, amb els seus negocis en sectors com el ferroviari, el navilier, el financer i l'immobiliari. D'aquesta manera se superposen diverses lectures d'un mateix espai, per exemple, l'espai turísticat de la ruta del modernisme i la mirada crítica i política de l'explotació racial i obrera gràcies a la qual es va construir aquest patrimoni.

Ruta d'autor. Deriva *Ruta per les indians* feta el dimecres 11 de març de 2015.



Font: fotografia de l'autora.

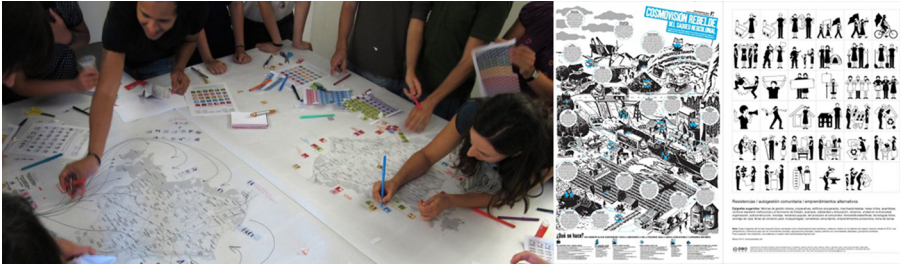
b) Turisme tàctic: un projecte d'intervenció en espais públics creat el 2001, però actualment inactiu, que s'articulava a partir de la creació d'un col·lectiu d'artistes que fan intervencions en àmbits urbans i rurals –*tours*, instal·lacions i altres tipus d'accions– partint de la noció turística del *tour*, amb els seus codis i protocols, però des d'una mirada crítica i paròdica. El col·lectiu estava format per Mariano Maturana, Maite Ninou, Xavier Manubens i Consol Rodríguez, a més d'un extens nombre de col·laboradors. Entre les seves rutes destacaven *Art Tools* (2011), *Ruta anarquista* (2011), *Guia secreta de Barcelona* (2007), etc. Partien de la idea d'arxiu encarnat a partir de derives, *performances* o rutes orals per l'espai públic que reconstruïen altres narratives crítiques dels espais més turístics de Barcelona, o recuperaven espais poc atractius per al turisme amb la finalitat de crear rutes de recuperació de la memòria passada (ruta anarquista); aplicacions per al mòbil amb les quals es podia descarregar la informació; publicacions en línia en forma de textos i guies, etc.

c) Precàries a la deriva³: una recerca i acció militant sobre la precarització de l'existència, a la casa odupada de dones la Eskalera Karakola, sobre la vivència de la relació entre precarietat, mobilitat i flexibilitat laboral i vital i el paper crucial del continu sexe-atenció-cures per comprendre l'actual transformació (i crisi) de l'estructura social. La recerca es va publicar en dos formats: un llibre que reconstruïa els estudis de cas i un documental que partia de les derives per Madrid per rastrejar com travessa la precarietat laboral de les dones i les maneres de subvertir el control i la regulació corporal a la feina (to de veu, manera de vestir, etc.).

⁽³⁾Textos publicats a https://sindominio.net/karakola/antigua_casa/precarias.htm i documental a <http://vimeo.com/3766139>.

d) Iconoclassistes: duen a terme tallers de mapatge col·lectiu, recerca col·laborativa i recursos gràfics en codi obert per crear cartografies que desafien els relats dominants sobre els territoris a partir dels coneixements i les experiències quotidianes dels participants.

Iconoclassistes



Font: <http://www.iconoclasistas.net/>

7. Activisme, *performance* i art comunitari

Nina Felshin, a la introducció del seu llibre *Però això és Art? L'esperit de l'art com a activisme* (1995), defineix el terme *art activista* com un híbrid entre el món de l'art i de l'activisme polític al costat de l'organització comunitària, l'objectiu de la qual és incitar o efectuar un determinat canvi social. L'art activista és més un procés que no pas un objecte o un producte, perquè els artistes activistes no s'haurien de limitar a adoptar estratègies estètiques democràtiques, d'inclusió, o de simple crítica de la representació, sinó d'actuació i transformació des del potencial polític que l'art i els projectes culturals poden aportar en col·laboració amb organitzacions comunitàries. Això s'ha posat de manifest mitjançant tot tipus de propostes de col·laboració o comunitàries, que mostren una preocupació pels drets civils (les polítiques de gènere, la homosexualitat o la identitat ètnica i racial), abordant temes com la crisi de la sida, la violència contra les dones, el sexisme, el racisme, la preocupació pel medi ambient, l'habitatge, els sensesostre i la gentrificació, la tercera edat, la immigració il·legal o els drets dels sindicats.

Gradualment anirem veient que molts artistes s'autodenominen *artista activista*, *artista educador*, *artista mediador*... Per Felshin, l'activisme artístic parteix de l'impuls democràtic de «donar veu i visibilitat» a qui no té dret i connectar l'art amb una audiència més àmplia, però, com hem vist anteriorment amb les aportacions de la teòrica Phelan, la visibilitat és una qüestió problemàtica en un sistema consumista que fetitxitzava i mercantilitza les diversitats identitàries. D'altra banda, pretendre apoderar i donar veu a col·lectius que no la tenen ha estat molt qüestionat per pensadors i pensadores postcolonials i feministes, perquè es pot caure en un paternalisme eurocèntric i patriarcal.

La pràctica activista s'apropia dels emplaçaments urbans i de les tècniques de publicitat urbana, com hem vist en les derives situacionistes o també les tàctiques de guerrilla de la comunicació⁴. És inevitable fer servir espais del carrer si l'artista busca aproximar-se al gran públic, incloent-hi els mitjans de comunicació i la cultura de masses. Les maneres d'actuar més corrents són les que fomenten la participació de la comunitat i del públic, com les accions temporals al carrer, els tallers d'apoderament o les activitats basades en *performances*, esdeveniments dels mitjans de comunicació de massa, exposicions i instal·lacions. Moltes de les accions, *performances* i derives parteixen d'una simbolització per denunciar temes diversos en les societats normatives actuals: els drets de la dona, de les comunitats LGTBIQ, les denúncies polítiques, els desapareguts en guerres i dictadures...

La *performance* ha estat una estratègia política de visibilitat en l'espai públic que ha acompanyat moltes de les lluites i reivindicacions en moments de canvi social, polític i cultural: els fets del maig del 1968, les lluites polítiques femi-

⁽⁴⁾Vegeu <https://cabezasdetormenta.noblogs.org/files/2013/02/Luther-Blisset-Manual-Guerrilla-Comunicaci%C3%B3n.pdf>.

nistes, els canvis de l'esquerra intel·lectual en l'acadèmia, les reivindicacions dels drets civils, l'activisme de les polítiques identitàries dels homosexuals, la lluita de les comunitats negres i xicanes, etc. Aquests col·lectius van fer de la *performance* una eina de lluita civil per visibilitzar les seves reivindicacions polítiques en l'espai públic. L'art activista va sorgir de la unió de l'activisme polític amb les tendències estètiques democratitzants originades en l'art conceptual de finals dels anys seixanta i principis dels setanta, i partien de projectes i iniciatives independents respecte als circuits artístics convencionals. Més endavant, en la dècada dels vuitanta, va tenir una forta expansió cap a la crítica dels sistemes de representació i de les representacions hegemòniques en els mitjans de comunicació mitjançant les anomenades *guerrilles de la comunicació*. Cal recordar les accions en els anys vuitanta i noranta pels carrers de col·lectius com ACT UP, WAC o Guerrilla Girls com a resposta davant els atacs polítics conservadors cap a les minories ètniques, de dones i homosexuals.

Guerrilla Girls és un grup d'artistes feministes que va néixer a Nova York el 1985 i que s'ha anat expandint en diferents parts del món. El seu nom ja indica el seu activisme d'intervenció a partir de tàctiques de guerrilla de la comunicació per denunciar, en un inici, la discriminació de les dones en l'art, però posteriorment també en la indústria del cinema, els estereotips de gènere en els mitjans de comunicació de massa, etc. La seva primera intervenció va ser el 1985 per protestar contra l'exposició del MoMA i denunciar la invisibilitat de les dones artistes. A partir de llavors la seva obra es va desplegar en forma de pòsters que penjaven amb una imatge gràfica impactant, una dona nua amb màscara de goril·la acompanyada amb dades didàctiques i reveladores i amb una estètica publicitària, com per exemple: «Les dones només entren al museu si van nues?». La seva primera activitat va ser col·locar cartells i fer aparicions públiques en museus i galeries de Nova York per denunciar que alguns grups de persones eren discriminats per motius de gènere i raça, principalment. Tot això ho van fer anònimament tapant-se la cara amb màscares de goril·la (jugant amb la pronunciació anglesa de *gorilla*, que és molt semblant a la de *guerrilla*), perquè volien posar el focus en la causa i la denúncia, i desplaçar l'atenció sobre la identitat d'artista o sobre les obres d'art que cadascuna feia.

Cartells realitzats el 1989 per les Guerrilla Girls per a les accions de denúncia sobre el sexisme i el racisme en el sistema artístic.

Do women have to be naked to get into the Met. Museum?

Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female.

WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of a few white males forever. For the 17.7 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artists of color.

Bernice Abbot Zora Arkus-Dupin Sofonisba Anguissola Clara Peeters Judith Leyster Artemisia Gentileschi Rosa Bonheur Elizabeth Bagenal Margaret Blythe White Emma Kinder Julia Margaret Cameron Emily Carr Rosalba Carriera Dorothea Lange Constance Markievicz Sophie Delaunay	Elaine de Kooning Lucille Kunkler Meta Winchell Fuller Antonia Contino Nanako Goodwin Kate Greenaway Barbara Hepworth Eva Hesse Hannah Höch Anna Hamilton Amy Horowitz Frida Kahlo Angela Robinson Helen of Troy Kathie Kuhlert Len Kravitz	Dorthea Lange Maria Lasswell Edmunda Lewis Judith Leyser Barbara Morgan Diane Noonan Lee Miller Lucille Modell Ruth Sandbrook-Becker Ima Hildebrand Berthe Morisot Conchita Rivera Gabriele Stroller Alice Neel Georgea O'Keefe Janet Owen Sarah Peale Sabine Ramon Olga Rozanova Judith Ross Kay Starr Angela Savage Yvonne Spangola Patricia Steinhilber Sophie Taeuber-Arp Alma Thomas Marlene Vogel Suzanne Woodson Rosalind Wiseman Elizabeth Taylor Laura Whaling Waring
---	--	--

Please send \$ and comments to:
 Box 1056 Cooper St. NY, NY 10271

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Font: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/54869/THE-GUERRILLA-GIRLS-When-Racism-Sexism-Are-No-Longer-Fashionable-What-Will-Your-Art-Collection-Be-Worth>

Cal fer una al·lusió especial a l'activisme generat per la malaltia de la sida. Des de la segona meitat dels anys vuitanta, van sorgir manifestacions artístiques activistes visibles i confrontadores en ciutats dels Estats Units que havien estat durament tocades per la sida. Entre els diferents grups i projectes activistes destaquen:

Names AIDS Memorial Quilt Project, un projecte en memòria dels morts per sida format per panells de teixit brodat com si fossin vànoves (els anomenats, en anglès, *quilt*), en record de cada persona morta per sida. Iniciat a San Francisco per l'activista gai Cleve Jonesen el 1987, actualment ja hi ha 35.000 panells.

ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) va néixer bàsicament com una associació de membres gais el 1987, arran d'un conjunt de fets que es van considerar amenaçadors per a aquesta comunitat: la llei promulgada en aquest any pel senador Jesse Helms amb la qual es rebutjava la provisió de fons per a qualsevol material educatiu que informés sobre l'homosexualitat o la permetés; la ràpida propagació de la sida i la seva falta de reconeixement per part de l'Estat; l'aprofitament de la situació per part de les indústries de les farmacèutiques; les representacions, concepcions i eufemismes utilitzats sobre la malaltia... El conegut eslògan «Silence = Death» ('Silenci = Mort') va ser un dels seus primers treballs d'activisme sobre la sida. Realitzat el 1986 com a campanya per a la resistència gai, va condensar qualitats activistes, publicitàries, artístiques i reivindicatives davant la inacció individual i governamental. El logotip consistia en un triangle rosa, fent referència al que s'utilitzava per identificar els homosexuals en els camps de concentració nazi, i va passar a ser símbol de la lluita conjunta del col·lectiu homosexual contra l'epidèmia.

A l'esquerra, *Names AIDS Memorial Quilt* i a la dreta, l'eslògan d'ACT UP.



Font: <https://newsdesk.si.edu/photos/aids-memorial-quilt-names-project-foundation-displayed-national-mall-1987> i https://www.huffingtonpost.com/entry/silence-death_us_59b29961e4b0d0c16bb52be3

Gran Fury va sorgir del col·lectiu ACT UP el 1987 com un grup d'artistes després de la instal·lació de l'aparador *Let the Record Showen* al New Museum of Contemporary Art de Nova York. Comissariada per Bill Olander, va consistir en la intervenció d'una de les finestres d'aquest museu. En el centre superior hi van situar el seu lema, «Silence = Death» juntament amb el triangle rosa en llums de neó, una foto mural dels judicis de Núremberg i, davant d'aquesta, sis fotografies de mida natural dels que anomenaven «criminals de la sida».

També és conegut per altres accions com *Kissing doesn't kill* al transport públic de Chicago; *Read my lips*, campanya publicitària en cartells i samarretes; *Men use condoms or beat it* a la Biennal de Venècia...

Queer Nation va ser una organització de lluita a favor dels drets LGBT i contra l'homofòbia fundada el març del 1990 a Nova York per activistes d'ACT UP indignats amb l'escalada de violència homofòbica als carrers i els prejudicis dels mitjans de comunicació i la cultura. El grup es va fer famós pels seus lemes i per les seves tàctiques de confrontació en l'espai públic com el *kissing* (petons col·lectius de gais, lesbianes i trans en espais públics en els quals l'imperatiu heterosexual resulta invisible, com en centres comercials o al cinema), *outings* (sortides de l'armari), o el *dying* (teatralització de la mort en manifestacions, o com a reacció a la intervenció policial).

Un altre exemple clau de lluita en l'espai públic és el cas de **Les Madres de la Plaza de Mayo**, una associació argentina formada durant la dictadura de Jorge Rafael Videla a l'Argentina, inicialment amb la finalitat de recuperar amb vida els detinguts desapareguts, i posteriorment amb la finalitat d'establir qui van ser els responsables de les múltiples desaparicions i tortures durant la dictadura, amb la condició de promoure'n l'enjudiciament. Les Madres de la Plaza de Mayo van començar a reunir-se en una plaça de la ciutat de Buenos Aires el dissabte 30 d'abril de 1977. L'utilitzaven com a punt de trobada per organitzar-se i demanar comptes públicament a les autoritats sobre els seus fills desapareguts. Al principi es quedaven assegudes enmig de la plaça, però en declarar-se l'estat de setge la policia les va expulsar d'allà, així que per identificar-se com a grup quan sortien en les marxes pel carrer cada dijous a les 15.30 h van decidir posar-se un mocador blanc al cap. Malgrat l'arribada de la democràcia al país el 1983, van continuar amb les marxes i els actes demanant condemna per als militars que van participar en el govern de la dictadura. A part de les marxes que fan pels carrers, tenen la seva pròpia ràdio, el centre d'estudi Institut Universitari Nacional de Drets Humans Madres de la Plaza de Mayo (UPMPM), un programa de televisió, un cafè literari, un pla d'habitatges socials i una guarderia.

A la dècada dels noranta i al nou mil·lenni, la inclusió de múltiples veus procedents de les cultures marginades i la diversitat de la quotidianitat han unit, sovint, activisme amb art, amb la qual cosa s'ha convertit algunes vegades en «una etiqueta estilística», la d'art activista que dona cert toc d'estatus radical i a contra corrent (alguna cosa que sempre ha dominat l'imaginari del món artístic), però que corre el perill de neutralitzar tota subversió i reivindicació, perquè el sistema artístic tendeix a reabsorbir-ho tot. En l'actual societat postfordista, la cultura es converteix en un recurs especulatiu, tal com apunta el teòric George Yúdice (2002). Aquesta idea de la cultura com a recurs es refereix a com en la societat del coneixement i la desmaterialització industrial (de produir béns a serveis), la cultura s'ha convertit en un recurs d'explotació econòmica en les societats globals. En aquest context, la cultura és un mitjà

Enllaç d'interès

Beatriz Preciado. *Blog de Richard Angelo Leonardo Loayza* [en línia]. [Data de consulta: 11 de maig de 2018]. <<http://blog.pucp.edu.pe/blog/latravesia-delfantasma/2009/01/29/ready-made-politicos-beatriz-preciado-una-genealogia-de-lo-queer/>>.

de desenvolupament urbà: indústries culturals (cinema, festivals de música...); turisme cultural (museus i edificis emblemàtics); ocupació (artesanies, producció de continguts...); resolució de conflictes (multiculturalisme), etc.

A aquesta crítica se sumen molts moviments socials i activistes, bastant crítics amb la manera en què els museus instrumentalitzen els seus processos sota la coartada de la col·laboració i, especialment, per les maneres d'exposar, que acaben fetitxitzant els pamflets exposats en vitrines. Com a exemples polèmics podríem destacar diversos projectes del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), com el del 2001 arran del seminari «De l'acció directa considerada una de les belles arts» neix el col·lectiu Les Agències, emmarcat en l'exposició «Antagonismes», una mirada retrospectiva a l'art polític i crític realitzat en els últims quaranta anys (Ribalta, 2004), o més endavant el 2003 a *Com volem ser governats?*, un model expositiu d'estructura descentralitzada i de col·laboració en xarxa amb el qual es pretenia crear dinàmiques d'intervenció en l'espai públic a escala estatal. O, amb voluntat historiogràfica, destaca *Desacords. Sobre art, polítiques i esfera pública a l'Estat espanyol*, un projecte de recerca que es va iniciar des de diverses institucions culturals i en col·laboració amb diversos col·lectius (feministes, *queer*, cultura popular, educació). Els resultats d'aquest procés de recerca es van materialitzar en diferents formats: les exposicions del MACBA i del Centre José Guerrero de Granada; un extens programa d'activitats, debats públics, trobades i seminaris; una pàgina web, i una col·lecció de publicacions⁵.

⁽⁵⁾Vegeu <https://www.macba.cat/es/expo-desacuerdos>.

Els artistes activistes empren metodologies i estratègies formals comunes amb l'objectiu d'augmentar la consciència pública davant de situacions insostenibles, involucrar el públic, fer-lo partícip de les idees i demandes defensades mitjançant informació i educació, etc. Per exemple, d'entre aquestes maneres comunes de treballar, podem esmentar la importància de generar una extensa recerca inicial, de mapatge del terreny, detectant-ne col·lectius afins actius ja en el context amb la finalitat de generar xarxes de col·laboració, així com una part important d'activitat d'organització i activació de les persones participants que les accions activistes requereixen. Un altre aspecte important és la dissolució de l'autoria en favor d'una pràctica col·lectiva, la qual cosa desestima el culte a l'artista i la seva individualitat, tot i que moltes vegades aquesta qüestió és problemàtica, com veurem més endavant quan es plantegin els dilemes de les pràctiques comunitàries i col·laboratives.

Les accions se solen dur a terme sota una causa col·lectiva i són incisives, puntuals i directes, amb formats fàcilment reproduïbles i virals (tanques publicitàries, pòsters, publicitat en els transports públics, vídeos, xarxes socials, etc.), i moltes vegades amb missatges irònics, didàctics, interpel·ladors i de confrontació que deconstrueixen les conviccions hegemòniques i visibilitzen preocupacions socials. No és d'estranyar que la *performance* hagi estat molt emprada a causa de l'obertura, la immediatesa i la invitació a la participació en l'espai públic, ja que poden actuar com un reclam per als mitjans de comunicació de massa, àvids d'imatges polèmiques i contundents. Moltes d'aquestes acci-

ons són difícils de desenvolupar durant un ampli període de temps perquè les condicions econòmiques i polítiques canvien a gran velocitat, i perquè l'acció dels col·lectius artístics es desgasta molt ràpidament. Un factor clau és la participació pública, perquè les accions activistes incentiven la col·laboració amb l'audiència o la comunitat per distribuir un missatge al públic. Quan l'artista estén la seva manera de treballar en col·laboració amb una audiència o comunitat, el procés es configura al voltant d'una activitat d'inclusió mitjançant la participació pública. Es duen a terme quan els artistes involucren les organitzacions comunitàries, sindicats, etc.

7.1. Recomanacions per continuar indagant

Finalment, en aquest subapartat s'inclouen algunes recomanacions per saber-ne més sobre art comunitari i activisme:

- **Llibre:** P. Blanco; J. Carrillo; J. Claramonte; M. Expósito (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. El llibre tracta un ampli espectre de pràctiques artístiques i polítiques que abasten des de l'art públic i l'art crític fins a la intervenció i l'acció directa. Ho fa en quatre parts: la primera, a tall d'introducció, incorpora escrits que ofereixen perspectives generals a partir de punts de vista específics i diversos; les restants s'articulen al voltant de tres punts clau: l'espacialitat, la política i la quotidianitat. Aquest llibre contribueix a entendre la complexitat de la noció d'espacialitat en les pràctiques artístiques des d'una mirada crítica i miliant de l'espai públic.
- **Programa de TVE:** *Metrópolis* sobre art i activisme. S'hi mostren projectes col·lectius que entenen l'art com a relació social; intervencions artístiques en el consum, guerrilla de la comunicació, formes creatives de mobilització i protesta; propostes crítiques carregades d'humor i desobediència, noves narratives capaces d'alterar els signes i codis establerts, i imaginaris que provoquen l'aparició de comunitats i subjectivitats inesperades. A arreu podem llegir avui dia que l'art s'ha integrat per complet en l'economia, que és l'art qui estimula el desig de consumir, que la creació ha quedat totalment atrapada en el mercat, que les pràctiques artístiques són ara el model hegemònic de la producció de riquesa capitalista, etc. Sense menysprear aquestes afirmacions (molt encertades, en termes generals), es presenten una sèrie d'experiències que, situades a mig camí entre l'art i l'activisme social, se les enginyen per resistir davant d'aquella realitat. D'aquesta resistència sorgeix una nova estètica socialment compromesa. Un tipus de creació amb una nova responsabilitat política, la d'establir imaginaris possibles i inventar dispositius crítics que ens serveixin per socialitzar-nos, per crear comunitat, per adquirir subjectivitats diferents a les ofertes per la publicitat. Moltes de les pràctiques artístiques que s'autodenominen *activistes* exploren l'impuls de desmaterialització de l'art per evitar que l'obra es converteixi en mercaderia, i posen sobre la taula altres elements amb els

quals es pot explorar: concepte, missatge, cos, acció, intervenció en l'espai públic...

- En la mateixa línia, el **documental** *The yes men al ataque!*. Andy Bichlbaum i Mike Bonanno formen el col·lectiu Yes men. Són dos activistes que practiquen el que anomenen *correcció d'identitat*, que consisteix a suplantar la identitat corporativa fent-se passar per portaveus d'empreses importants perquè les seves reivindicacions tinguin cobertura en els mitjans de comunicació. L'autoritat impostada els permet expressar amb cert to paròdic les pràctiques i discursos deshumanitzants i sense ètica de multinacionals i organitzacions governamentals que sovint actuen sense escrúpols, com l'OMC, McDonalds, Dow Chemical... Així, les seves declaracions posen en evidència tant les grans multinacionals com el poc rigor dels mitjans de comunicació a l'hora de documentar-se i contrastar la informació. En el documental s'inclouen algunes de les seves missions més memorables, que en alguns casos van fer prendre decisions a grans corporacions.
- **Documental i projecte:** *Maquilapolis* (2002), dirigit per Vicky Funari i Sergio de la Torre. És un projecte de vídeo-acció juntament amb dones treballadores de les maquiles situades a Ciudad Juárez. En primera persona, reconstrueixen les seves vides per mitjà de vídeo-diaris que reflecteixen com treballen a la maquila i viuen el dia a dia enmig de les polítiques postfordistes de globalització. Per a la realització d'aquest material prèviament es va fer tota una feina de contacte amb grups locals de suport a les dones, així com cursos de formació en nocions de vídeo perquè poguessin autorepresentar-se (www.maquilapolis.com). Els diners recaptats per la compra o per la reproducció del documental en festivals, televisions públiques, universitats, centres urbans i comunitaris, etc. es destinen a organitzacions i ONG locals per desenvolupar campanyes comunitàries de conscienciació local i promoure el canvi social en les àrees de globalització, justícia social i ambiental, comerç just... A l'apartat del web de recursos s'inclou una guia de discussió del visionat de la pel·lícula amb informació sobre les maquiles, la globalització, la feminització de la precarietat laboral, així com reflexions i preguntes de les dones que van participar en el vídeo, etc. En una de les escenes del documental es veu a les treballadores vestides amb la seva roba de treball enmig del desert fent els gestos que realitzen en els seus llocs de treball de manera descontextualitzada. D'aquesta manera, mitjançant un desplaçament de l'espai-temps de treball a l'espai del desert, i només amb els seus cossos, s'aconsegueix realitzar una acció performativa crítica sobre les condicions de treball repetitives.
- **Entrevista** a Guillermo Gómez-Peña: *Performance sin fronteras*. Entrevista a l'artista xicano de *performance* i instal·lació Guillermo Gómez-Peña en la qual parla sobre el seu treball des de la perspectiva de la frontera responent a preguntes com: com es representa la frontera des de l'art de *performance*? Què és la xicanonització de la cultura mexicana? Com es van crear processos de resistència intercultural als Estats Units? Quan comença a gene-

rar-se l'interès per l'art de frontera? Gómez-Peña és un exemple d'artista que barreja en els seus projectes artístics l'art d'acció i les instal·lacions amb la finalitat de fer una crítica política als colonialismes. Per això se serveix de la creació d'artefactes, objectes, escultures i instal·lacions que barregen tant objectes tradicionals mexicans com artefactes contemporanis (arnesos, màscares de pell, etc.) per crear els seus personatges a les *performances*.

8. Dilemes i interrogants

Per acabar, aquest apartat sintetitza algunes de les qüestions i debats que s'han anat desenvolupant en els apartats anteriors a partir d'una sèrie d'interrogants.

8.1. La norma liminal i transgressora de l'art d'acció

Tota pràctica intencionalment crítica i activista implica *per se* una transgressió? Com hem vist a l'apartat 2 d'aquest material, la condició liminal de la *performance* que diversos teòrics dels Estudis de *Performance* han analitzat (Turner, Schechner) prové de les teories antropològiques del ritual. La fase liminal del ritual és aquella que trenca amb les estructures socials per generar un espai d'indeterminació, i d'aquí que s'hagi associat la condició liminal gairebé exclusivament com una transgressió i subversió. Però després de la fase liminal hi ha en tot ritual un retorn a l'estructura i a les convencions socials i, per tant, implica també una condició perpetuadora, institucionalitzadora i repetitiva. Per tant, no n'hi ha prou amb la «intenció» de generar una pràctica transgressora, sinó que depèn del context en el qual aquesta acció es desplega i d'una sèrie de factors que realment impliquin un canvi, una mutació i una crisi o, per contra, es reforcin les normes, o fins i tot es produeixi una estetització de la dissidència política que no impliqui cap canvi o transformació real. Peraixò podem considerar un exemple molt significatiu: quan el col·lectiu de *performance* Post Op va fer el 2004 a les Rambles de Barcelona una acció que pretenia deconstruir els imaginaris i estereotips de gènere i sexualitat a la pornografia, es va trobar que les persones que van presenciar l'acció es van preguntar si allò era un comiat de solter. Efectivament, l'espai de les Rambles està tan carregat d'heterosexualitat normativa i de codis de turisme sexual, que per molta intencionalitat subversiva que hi hagués, res garantia l'«eficàcia» política de la *performance*. Per tant, podem concloure que hi ha una tensió irresoluble i molt productiva en la conducta performativa: implica el compliment i la repetició dels rols socials al mateix temps que pot suposar també la subversió de la norma, la suspensió de rols reguladors i l'execució d'accions lúdiques que inverteixin les conductes socials establertes. La influència dels rituals en les pràctiques efímeres de la *performance* obre nous dilemes en la conceptualització de l'obra d'art: desmaterialització del gest artístic, importància del cos i l'acció o ruptura temporal (temps sagrat-atemporal en tensió amb l'acció present en l'ara i aquí i l'acció efímera que ja és passat).

8.2. La tensió de participació o col·laboració en les pràctiques performatives

Què fa que puguem distingir determinats projectes com a art i no com a treball social o activisme comunitari? Els projectes artístics operen en una esfera tant metafòrica com pràctica, però cada vegada més les fronteres estan molt diluï-

des. Entre els perills cal esmentar l'aïllament del món de l'art, que pot provocar que la definició política d'aquests treballs procedent del món artístic estigui al marge del seu marc social, per la qual cosa sovint pequen d'ingenuïtat i desconeixement de les complexitats reals del context. D'igual manera, la tendència a romantitzar la comunitat pot impedir als artistes conèixer les tensions i conflictes reals que es troben en qualsevol interacció de grup, de manera que cauen en una visió paternalista perquè comprenen de manera superficial les necessitats de la comunitat i de la seva història. Així doncs, no és fàcil que puguin proporcionar eines conceptuals per resoldre els seus problemes. Moltes accions i projectes artístics fan servir indistintament els termes *participar* i *col·laborar*, però és important establir una diferència: en la participació els marcs d'acció estan definits i restringits per endavant, mentre que la paraula *col·laboració*, que conté l'arrel llatina en *labor*, implica un treball conjunt i una manera d'emfatitzar els diferents agents que fan tasques i feina, encara que a vegades només uns quants reben remuneració per aquests projectes artístics, la qual cosa acaba generant contradiccions en els mecanismes d'autoria, reconeixement i aportació de capital simbòlic i material. Yúdice (2002, pàg. 340-341) comenta que sovint són les comunitats desfavorides les que, en col·laborar en projectes comunitaris i programes culturals, reben la menor part compensatòria justificada en discursos d'apoderament, capital experiencial, participatiu i espiritual:

«Dado que el capital cultural se traduce en términos de valor estético, social, político y hasta comercial, existe pues “un retorno” de la inversión de capital y trabajo. Pero ¿cuál es el “retorno” para la población local?»

En el cas de moltes obres d'art d'instal·lació, escultures interactives o *performances* participatives, que busquen la interacció i relació de l'obra amb l'espectador, hi ha certa ingenuïtat en la manera de concebre la noció de *participació*, entesa com la inclusió del cos i la presència de l'espectador en temps present, la realització d'accions i gestos dirigits per l'artista per completar el significat o execució de l'obra, etc.; així i tot, és important preguntar-se per les condicions materials de producció de l'obra (qui rep els diners, qui posa el seu temps i saber), les relacions de poder, etc.

8.3. De l'aura de l'obra d'art a l'aura del *performer*

Moltes de les propostes artístiques (*happening*, *fluxus*, *performance*, *assemblages*...) que fugen de la repetició, l'aura material de l'obra d'art i el tancament o museificació de l'obra en una peanya o vitrina han acabat absorbides pel sistema artístic. Quantes vegades hem vist en les exposicions retrospectives o en les col·leccions dels museus objectes quotidians (a vegades rèpliques) que van formar part d'aquestes *performances* i actes efímers participatius, i que són elevats ara a la categoria d'objectes artístics, sagrats i intocables. Si bé en l'emergència de l'art d'acció es fugia explícitament de l'aura de l'obra d'art i per això es feien servir objectes quotidians que formaven part de les *performances*, el sistema artístic va acabar reinscrivint-ne l'aura no només en els objectes sinó també en la figura del *performer*, especialment en el cas d'artistes com Joseph Beuys i fins

i tot Marina Abramovich. Una cosa similar passa amb moltes pràctiques escultòriques i d'art d'instal·lació contemporànies, que han qüestionat la noció tradicional d'escultura molt ancorada a la objectualitat de l'obra i als materials nobles (marbre, bronze, etc.), i han proposat altres solucions com ara treballar amb materials i objectes quotidians, pobres o fins i tot amb la no matèria (espai, temps, buit, silenci, ressò...). Així i tot, res els prevé dels mecanismes auràtics, fetitxistes i especuladors del sistema de l'art, dels dispositius tradicionals d'exhibició de molts centres d'art, així com del problema de conservació que impliquen moltes d'aquestes obres, que es deterioren ràpidament.

8.4. El registre de la *performance*: presència i absència, arxiu i documentació

El vídeo és una tecnologia que només ha de ser utilitzada amb l'únic propòsit de registrar un esdeveniment artístic, o també pot ser utilitzada per a reformular i crear noves obres de *performance art* creades específicament per ser performades davant d'una cambra? La tensió entre la immediatesa de l'acte i la mediació del registre audiovisual obre múltiples solucions creatives entre la reformulació de l'acció «original» i el seu registre i reproducció. Si la recepció mediada és diferent a la copresència en l'instant de l'acció, aquesta nova situació es pot posar de manifest cridant l'atenció sobre l'acte mateix de la recepció, les seves condicions i la seva distància respecte a l'esdeveniment original. Així i tot, en altres casos aquesta distància pot potenciar el vincle buscat per a la relació de l'espectador amb l'obra, principalment en aquelles propostes dissenyades en funció d'espais inaccessibles al públic, o en situacions que impliquen àmbits de gran intimitat. En pràctiques escultòriques efímeres com el *land art*, l'*environment art*, el *site-specific* i certes instal·lacions, la documentació obre aquest mateix debat sobre el paper del registre com a mer arxiu o com una oportunitat d'obrir noves exploracions transmèdia que juguin amb les temporalitats, els espais i els contextos de producció i recepció, etc.

Bibliografia

- Auslander, P.** (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres / Nova York: Routledge.
- Aznar, Y.; Íñigo, M.** (2007). «Arte, política y activismo». *Concinnitas* (vol. 8, núm. 1(10), pàg. 65-77).
- Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J.; Expósito, M.** (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Carlson, M.** (2004 [1996]). *Performance: a Critical Introduction*. Londres / Nova York: Routledge.
- Espinosa, A.** (2013). *Allan Kaprow. Ensayo sin título y otros happenings*. Mèxic: Tumbona Ediciones.
- Felshin, N.** (1995). *But is it Art? Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press.
- Fried, M.** (1967). «Arte y objetualidad». *Escáner cultural* (núm. 147, maig 2012) [en línia]. [Data de consulta: 10 de juliol de 2018]. <<http://revista.escaner.cl/node/6187>>
- Fusco, C.** (1999). *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. Londres / Nova York: Routledge.
- Gómez-Peña, G.** (2005). *Ethno-techno: writings on performance, activism and pedagogy*. Londres / Nova York: Routledge.
- Jones, A.** (1998). *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis / Londres: Minnesota University Press.
- Kaye, N.** (2000). *Site-specific art. Performance, place and documentation*. Londres: Routledge.
- Kaprow, A.** (2007 [1993]). *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Lippard, L.** (2004 [1973]). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Madrid: Editorial Akal.
- Marchán Fiz, S.** (1986 [1972]). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Editorial Akal.
- Museu Reina Sofia** (2015). *Ree Morton. Sé un lugar, sitúa una imagen, imagina un poema* [nota de premsa en línia]. [Data de consulta: 10 de juliol de 2018]. <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/dossier_ree_morton_para_web.pdf>
- Oliveira, N. de; Petry, M.; Oxeley, N.** (1994). *The installation art*. Londres: Thames and Hudson.
- Phelan, P.** (1993). «The ontology of performance: representation without reproduction». A: Peggy Phelan. *Unmarked: the politics of performance* (pàg.146-166). Londres / Nova York: Routledge.
- Ribalta, J.** (2004). «Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos». A: *Republicart.net* [Data de consulta: 10 de maig de 2018].
- Sacco, V.** (2014). «Otras maneras. Apuntes sobre la exposición de Allan Kaprow en la Fundación Antoni Tàpies». *Concreta* [en línia]. [Data de consulta: 10 de juliol de 2018]. <<http://www.editorialconcreta.org/Otras-maneras-Apuntes-sobre-la>>
- Schechner, R.** (2013). *Performance Studies: An Introduction*. Nova York: Routledge.
- Taylor, D.; Fuentes, M.** (ed.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- Vidiella, J.** (2009). «Escenarios y acciones para una teoría de la performance». *Revista Zehar* (núm. 65, pàg. 106-115).
- Yúdice, G.** (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

