
Prácticas encarnadas y espacio

PID_00256501

Judit Vidiella Pagès

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 4 horas



Judit Vidiella Pagès

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por las profesoras: Maria Iñigo Clavo, Aida Sánchez de Serdio (2019)

Primera edición: febrero 2019
© Judit Vidiella Pagès
Todos los derechos reservados
© de esta edición, FUOC, 2019
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona
Diseño: Manel Andreu
Realización editorial: Oberta UOC Publishing, SL



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundación para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción.....	5
Objetivos.....	6
1. El giro teatral en las ciencias sociales y la desmaterialización del arte hacia prácticas de creación encarnadas.....	7
2. La emergencia de los Estudios de Performance en un contexto social y cultural de efervescencia militante y política.....	11
3. Arte minimal e instalaciones: arte y objetualidad, teatralidad y posicionamiento del espectador/a.....	15
4. Fluxus, happening y participación.....	19
4.1. Fluxus.....	19
4.2. Happening.....	23
5. Performance y body art: representación sin reproducción.....	28
5.1. Body art y la desmaterialización del arte	28
5.2. Representación sin reproducción	30
5.3. La tensión entre documentación-acontecimiento: vídeo-performance y foto-performance.....	34
5.4. Recomendaciones para seguir indagando	38
6. Espacio público y derivas.....	40
7. Activismo, performance y arte comunitario.....	44
7.1. Recomendaciones para seguir indagando	49
8. Dilemas e interrogantes.....	52
8.1. La norma liminal y trasgresora del arte de acción	52
8.2. La tensión de participación/colaboración en las prácticas performáticas	53
8.3. Del aura de la obra de arte al aura del performer.....	53
8.4. El registro de la performance: presencia-ausencia, archivo y documentación	54
Bibliografía.....	55

Introducción

Este apartado pretende abordar, de forma introductoria, la genealogía de las prácticas artísticas encarnadas en el arte que sitúan como eje de análisis y creación dimensiones como el cuerpo, el espacio, la presencia y la ausencia, lo efímero, la participación de los espectadores, etc. Será a partir de los años setenta, con los debates filosóficos sobre la desmaterialización del arte y el giro teatral en las ciencias sociales, así como la emergencia de los Estudios de Performance en diálogo con un contexto político de luchas identitarias en torno al sexo, el género, la raza, etc., que empezarán a aparecer una serie de prácticas diversas englobadas bajo el término general *performance* (*body art*, arte de acción, *live art*, *fluxus*, *happening*...). En un primer momento, estas prácticas entrarán en tensión con los discursos hegemónicos del arte en los que la obra artística es el eje central, pues desaparece el aspecto aurático del objeto y se potencia la relación vivencial en el aquí y el ahora, en un diálogo entre *performer*, público, espacio, acción y objetos activados en la *performance*. Este cambio de paradigma, de la representación sin reproducción, abre una serie de dilemas e interrogantes como el registro y la documentación del arte de acción, sobre cómo no caer de nuevo en una fetichización aurática de los objetos y documentos de las acciones ya realizadas; o la sobrevaloración subversiva y política de la *performance* activista, o sobre el margen que tiene el público a la hora de participar en la acción, etc.

Objetivos

Los objetivos que los estudiantes deben alcanzar con el estudio de este material son los siguientes:

- 1.** Estudiar la genealogía de las prácticas artísticas que sitúan como eje de exploración la relación del cuerpo con el espacio.
- 2.** Conocer los principales debates, dilemas e interrogantes que suponen este tipo de prácticas artísticas.
- 3.** Analizar y comprender algunos ejemplos de prácticas artísticas que se inscriben en este tipo de lenguaje artístico.
- 4.** Incorporar, si interesa, algunos de estos dilemas y/o lenguajes plásticos en la propia obra artística.

1. El giro teatral en las ciencias sociales y la desmaterialización del arte hacia prácticas de creación encarnadas

Durante los años sesenta y setenta surgen una serie de propuestas artísticas que indagan desde una aproximación crítica y rupturista aspectos relativos a la naturaleza del arte, los condicionantes ideológicos, el análisis del lenguaje, el papel de la crítica de arte y las instituciones culturales, etc. Si la modernidad había dado protagonismo a una visión pura del arte y su autonomía con respecto al contexto social, en este momento se buscará una desmaterialización de la obra en paralelo a la desaparición del concepto romántico de autor y el aura de la obra. En esta ruptura encontramos también motivaciones políticas y no solo formales o estéticas, como oposición al arte elitista de los museos, al *establishment* cultural y a la mercantilización del objeto artístico como signo de estatus social, como se aprecia en el irónico impulso dadaísta de los *ready-mades* de Marcel Duchamp.

Cuando en febrero de 1968 los críticos de arte Lucy R. Lippard y John Chandler publicaron el artículo «La desmaterialización del arte», y en especial a partir de que Lippard publicase, cinco años más tarde, «Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972», se sentaron las bases de lo que llegaría a ser un uso aceptado de la etiqueta «inmaterial» para referirse a aquellas manifestaciones artísticas en las que la idea primaba sobre el objeto físico. El argumento base de Lippard (2004 [1973]) sostenía que durante la década de los sesenta se había producido un paso determinante en la producción artística: desde un arte que priorizaba el objeto y la obra física y visual a un arte cuyo motor esencial era la idea y el proceso mental o, en palabras del clásico ensayo del teórico del arte Simón Marchán Fiz, «del arte objetual al arte de concepto» (Marchán, 1997).

Lippard y Chandler consideraron que este tipo de arte emergía en dos direcciones: el arte como idea y el arte como acción. Estas dos direcciones nos permiten comprender la diversidad de corrientes artísticas que emergerán en ese momento, unas más basadas en la idea, el lenguaje y lo conceptual (arte conceptual, minimalismo); y otras más basadas en el movimiento, la acción, lo gestual y la equiparación del arte con la vida (*happening*, *fluxus*, *performance*, *body art*). Ideas como la desmaterialización, la presencia de lo lingüístico, el paso a la acción o el tránsito del objeto a la vivencia del proceso están vinculadas, en el fondo, con la resistencia a la primacía del régimen visual, tal y como argumentó el historiador del arte Martin Jay (1993) con ejemplos como el «Dibujo borrado de Willem de Kooning» (1953) de Robert Rauschenberg, «El vacío» (1958) de Yves Klein y las esculturas de vapor de Robert Morris, por citar algunas. Estos ejemplos suponen una resistencia tanto a la supremacía del régimen visual como a la idea tradicional de escultura y obra de arte. En

el primero, el artista Robert Rauschenberg pide al artista Willem de Kooning borrar uno de sus dibujos como acto artístico. En el segundo ejemplo, Yves Klein vació por completo una galería de arte poniendo de relieve que el arte ya no consistía en imitar lo visible ni en tratar de hacer visible lo invisible, sino que puede trabajar directamente con lo invisible y el vacío como material. En el tercer caso, Robert Morris usaba el vapor para sus instalaciones escultóricas, un material efímero que se evapora, de manera que subrayaba también esta idea de la inmaterialidad e invisibilidad del arte como elemento de exploración y reflexión.

A partir de la crisis del objeto artístico tradicional y la necesidad de buscar nuevas extensiones del arte, las diversas poéticas de las décadas de los sesenta y setenta responderían frente a tales problemáticas con una exhaustiva revisión del material físico. Esto conduciría a muchos artistas hacia un interés por elementos como el devenir, el azar, el tiempo, lo que se consume y desvanece, o la presencia, y a un marcado carácter procesual de las obras, condicionado por el tiempo físico, lo efímero, materiales cuyas propiedades están sujetas al cambio... Otro cuestionamiento importante será la idea tradicional de «obra de arte», como se aprecia en los escritos del artista conceptual Joseph Kosuth, especialmente en su ensayo «Arte y filosofía, I y II» de 1969. Frente a la definición formalista, exclusivamente centrada en los aspectos estéticos, Kosuth entiende que la condición artística reside únicamente en el concepto propuesto por el artista, y que la materialidad de la obra carece por sí misma de valor artístico y solo sirve como mero testimonio documental del concepto que se pretende transmitir.

Para la crítica del arte formalista, el valor artístico de un objeto residía en la cualidad estética que proviene de su forma interna, es decir, del conjunto de rasgos formales. En la «planimetría» (*flatness*) del lienzo expresionista abstracto se lograba esa plena delimitación, depuración y realización de la cualidad estética: los rasgos formales pasaban a un primer plano, incluida la condición específicamente objetual y tridimensional del lienzo mismo, concebido únicamente como mero soporte de cualidades formales. En cambio, para los artistas y críticos de otras corrientes, como el *minimal art*, la exploración formal y estética se situaba en otro lugar. El arte minimalista es una corriente artística contemporánea surgida en Estados Unidos durante los años sesenta. El término *minimalismo* en el arte fue empleado por primera vez en 1965 por el filósofo del arte Richard Wolheim en un artículo para la revista *Art Magazine*. Esta corriente artística transformó la concepción de la relación de la obra de arte con el espacio circundante, y redujo sus obras a los elementos fundamentales y mínimos (geometrías simples, repetición y serialidad de un mismo material, estructura o forma, materiales industriales que necesitan de poca manipulación, etc.), como crítica a ciertas manifestaciones artísticas del momento muy recargadas, como el *pop art*. Sus esculturas, de gran tamaño, no persiguen la creación de formas significantes que las diferencien de los objetos cotidianos, sino que su especificidad reside en esa misma materialidad y objetualidad

mediante la que se produce la experiencia artística, es decir, consiste en experimentar la contundencia de un objeto físico de gran tamaño como afirmación de la escultura y sus materiales, su forma y orientación en el espacio.

Los artistas minimalistas reivindicaban el carácter específico de los objetos, su singularidad e identidad material, unívoca y literal. La identidad artística de las obras minimalistas seguirá residiendo en la **forma** de los objetos expuestos, aunque dicha forma no se entienda como una cualidad intrínseca, autónoma y permanente contenida en un soporte (lienzo, pedestal), sino como el resultado de las interacciones extrínsecas y concretas que el objeto mantiene con el espacio circundante y con los espectadores y espectadoras. A partir del interés por la materialidad específica y literal del objeto, se dará paso a una nueva inquietud que cuestionará la necesidad de llevar a cabo la ejecución material y concreta de la obra, es decir, la propia **construcción** de la obra, y se desplazará así el interés hacia la **experiencia** y la **percepción** de esta.

Este desplazamiento hacia el predominio de la acción y desmaterialización del arte, aunque todavía usa artefactos, nos acerca al interés por el carácter ordinario de los objetos frente a los «tradicionales materiales nobles de la escultura» (bronce, mármol, piedra o barro), lo que supone un distanciamiento frente a la centralidad de la figura del artista clásico (pintor/escultor) y también frente a la perdurabilidad de su trabajo y sus destrezas. La obra física se convierte en un mero residuo documental de la verdadera obra de arte, que es la experiencia misma, la idea, el concepto que subyace al objeto. Otro elemento que resaltar de este giro «inmaterial» es que requerirá una mayor implicación del espectador o la espectadora, no solo en la forma de percibirlo y relacionarse con la obra, sino con su acción y participación para completar el significado de esta. Así, diversas corrientes artísticas pondrán el acento bien en la idea, el concepto y el lenguaje (arte conceptual), bien en la implicación social y política (*performance*), o bien en el cuerpo (*body art*) o la naturaleza (*land art* y *arte povera*), etc. Estas preocupaciones y debates intelectuales y artísticos se podrían englobar alrededor de tres ejes o «giros culturales» que estuvieron presentes en el contexto de luchas académicas y nuevos campos de conocimiento que se interesaban por estas y otras prácticas emergentes, y que explicamos a continuación.

1) El **giro lingüístico**: acentuaba la importancia del lenguaje opuesto a la percepción y enfatizaba la textualización de la cultura, lo que producía un cambio de énfasis de la literatura a la cultura popular, la comunicación, las prácticas de creación de significado, la circulación de discursos, la constitución narrativa de la subjetividad, los actos de habla y de escritura, etc. En el caso específico de los estudios culturales, se apostó por el estudio de los medios de comunicación como alfabetizadores de las clases populares y el interés por las

prácticas de recepción, consumo y construcción de significado. Como hemos visto, aquellas prácticas artísticas basadas en la idea y el lenguaje se inscriben en este giro (*art and language*, arte conceptual...).

Aproximaciones textualistas

Las aproximaciones textualistas insisten en la naturaleza construida de los significados, y ponen de relieve los elementos políticos implicados en tales procesos de inscripción de lo social, lo cultural y lo histórico en los textos (tanto literarios como visuales). En la posmodernidad se entiende que los discursos sociales se perpetúan por medio de textualizaciones, ya sean palabras o imágenes, que condesan significados culturales, construcciones ideológicas y estéticas, imaginarios y representaciones. En *La interpretación de las culturas* (1973), el antropólogo Clifford Geertz argumentaba que la cultura funciona como un conjunto de textos y que, por tanto, las sociedades contienen en sí mismas sus propias interpretaciones; lo único que se necesita es aprender la manera de tener acceso a ellas. Por medio de estos textos se podía analizar la construcción de autoridad y las formas hegemónicas de ver y comprender las representaciones sociales y culturales, así como las ideologías ocultas y naturalizadas. Por medio de estas nuevas formas de «leer» las realidades culturales, se ha tratado de cuestionar el aparente carácter estable de los significados y la aparente neutralidad de las representaciones para dar cuenta de las codificaciones culturales y las ideologías y relaciones de poder inscritas en los textos culturales (una película, una canción, una obra de arte, etc.).

2) El **giro visual**: focalizaba las implicaciones políticas de ciertas prácticas visuales, y se centró en el estudio de las imágenes en relación con la circulación y el poder de mediación de las representaciones, la incorporación del placer en los modos de ver y las prácticas de espectadoriedad en el «consumo» de lo visual, la formación de la identidad, etc. Del mismo modo en que hubo en los estudios culturales un desplazamiento en relación con la literatura, en los estudios de cultura visual se subrayará la necesidad de una separación respecto a la historia del arte, que no atendía otras prácticas emergentes que se distanciaban de los cánones de arte tradicionales y no estaban tan atentas a las cuestiones del contexto sociopolítico.

3) El **giro teatral**: enfatizaba el rol olvidado del cuerpo, y pondría en escena la importancia de las prácticas de corporización y el uso de conceptos «teatrales» para comprender las formas actuales de configuración identitaria, así como el estudio de aquellas prácticas vinculadas a los rituales y la *performance*. Los Estudios de Performance se interesarán por la discusión sobre la encarnación del discurso, la representación, la identidad y el cuerpo (Jones, 1998), el análisis de las estrategias mediante las que opera el poder, la búsqueda de tácticas de resistencia y políticas de experimentación, el abandono paulatino del teatro y la reivindicación de la *performance* y la etnografía como una práctica política, etc.

2. La emergencia de los Estudios de Performance en un contexto social y cultural de efervescencia militante y política

Hay que situar la estrecha relación entre *performance* y cultura visual en el contexto educativo de la educación de las artes visuales, cuando el primer Departamento de Teatro americano apareció en la Escuela de Bellas Artes y Artes Aplicadas Carnegie Mellon's Schools of Fine and Applied Arts en 1914. Unos años más tarde, cuando la *performance* se erigió en una herramienta provocativa para la innovación artística en los años sesenta y setenta, las escuelas de arte vieron necesario replantear sus programas de estudio y metodologías pedagógicas con el fin de incorporar la *performance* en sus currículos de arte. Definidos como «antidisciplina», «interdisciplina», «posdisciplina» e incluso «indisciplina», los Estudios de Performance se fueron consolidando a partir de los años ochenta. La emergencia de estos estudios coincide con el auge de las narrativas personales a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando en los Estados Unidos se produce un incremento de la escritura de memorias y autobiografías que, junto con los nuevos movimientos identitarios organizados alrededor de los derechos civiles, generaron un interés por dar voz a la experiencia de los sujetos por medio de narrativas como el etnodrama, la biografía dramatizada, la autoetnografía, el *storytelling*, etc., o los procesos de autoconciencia marxistas que las feministas pondrán en marcha con el lema «lo personal es político». Estas narrativas, algunas veces materializadas en *performances* (principalmente por las artistas feministas), van a poner en primer plano la cuestión de la formación de la subjetividad en relación con el género, la sexualidad, la edad, la raza, el trauma, las culturas de la enfermedad, la discapacidad, etc. Sin embargo, no será hasta el período posterior a 1960 que la performatividad devendrá el modelo dominante para comprender la articulación del sujeto y la identidad en la contemporaneidad.

En los años ochenta, el antropólogo Victor Turner y el dramaturgo Richard Schechner fundarán el llamado campo de los Estudios de Performance en la New York University, y que se repetirá en otros tantos departamentos y escuelas de teatro y artes (Northwestern University, Goldsmiths...), así como congresos (Instituto Hemisférico de *Performance* [HEMI], *Performance Studies International* [PSI]) y revistas especializadas (*Hemisférica Revista*, etc.). Esto ampliará el espectro de interés hacia prácticas sociales, culturales, rituales y artísticas, hasta el punto que afirmarán que aunque no todo es *performance*, casi todo puede interpretarse «como si fuera» una *performance*. El término inglés *performance* no es un vocablo de uso exclusivo en el campo de las artes visuales; también se utiliza en ciencias sociales como en la antropología o la sociología, además de usarse comúnmente para describir situaciones cotidianas: así, en inglés se habla de la *performance* de un empleado (su rendimiento y eficacia); de la *performance* de una cotización bancaria (optimización); de la *performance*

de un ordenador o televisor (operatividad); de la *performance* de un deportista, etc. También se habla de las *performances* culturales (Schechner, 2002) o lo que Turner (1980) llama los «ritos y dramas sociales». Estos usos se refieren a la habilidad de «performar» (ejecutar) una serie de comportamientos históricamente construidos que son aprendidos y reproducidos como protestas, carnavales, *performances* artísticas, historias orales, rituales de la vida cotidiana... Los Estudios de Performance tenían y tienen el compromiso de estudiar la construcción social de las relaciones que se rigen alrededor de los sistemas de creencia ideológicos que nos constituyen, y que organizan nuestra experiencia mediante representaciones y regulaciones culturales. Para ello distinguen tres aproximaciones para comprender la *performance*.

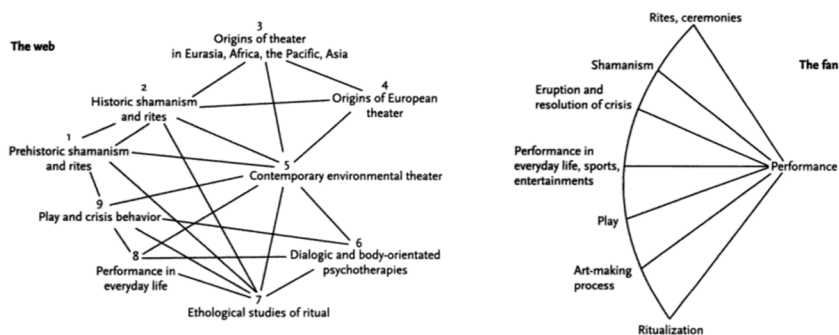
1) **Performance cultural:** el antropólogo americano Milton Singer usó por primera vez en 1959 el término *performance cultural*. Singer incluye en esta categoría todos los acontecimientos estéticos, rituales y ceremoniales que proporcionan un sentido a los valores y prioridades de una cultura dada. Por *performance* cultural entiende el conjunto de acciones sociales repetidas y caracterizadas por un lapso de tiempo limitado, es decir con un comienzo y un final, y que necesitan de un grupo de *performers*, una audiencia, un lugar, un tiempo y una ocasión para constituirse. En general, en esta topografía se engloban las *performances* más tradicionales enmarcadas por convenciones culturales: óperas, circos, carnavales, fiestas religiosas, poesía, bodas, funerales, graduaciones... También podemos situar en esta categoría tanto los *happenings* artísticos como los conciertos de rock, las manifestaciones políticas de los años sesenta, los *shows drag*, las *raves*, los rituales de diferentes culturas, y también prácticas como la danza, la música, la comedia, el teatro, el cine y el entretenimiento. Esta categoría no se va a distinguir mucho de la tercera, el drama social, que también incluye la conceptualización del ritual como una *performance* cultural.

Las *performances* culturales son ocasiones mediante las que nos reflejamos y definimos como cultura o sociedad, y dramatizamos nuestras historias y mitos colectivos al tiempo que nos presentamos mediante otras alternativas. Estas prácticas ofrecen a la comunidad oportunidades tanto para cambiar como para permanecer igual. La *performance* cultural se ha teorizado como un catalizador de transformación personal y social. Como veremos más adelante en los apartados 5 y 7, la práctica artística del arte de *performance* emerge en los Estados Unidos en los años sesenta desde diferentes facciones con el fin de descentrar el arte europeo patriarcal y etnocéntrico, y fue explorado no solo de la mano de artistas sino también como práctica política activista de visibilidad y denuncia por parte de colectivos minoritarios en torno al género, la raza, la clase social o la opción sexual.

2) **Performance social:** en este tipo de *performance* la acción, la reflexión y el propósito no están tan marcados como en la *performance* cultural. Las *performances* sociales son las interacciones ordinarias del día a día de los individuos, así como las consecuencias de estas interacciones. En las *performances* sociales a menudo no se es consciente de que los actos están culturalmente regulados.

Este tipo de *performances* pueden ser ejemplos de prácticas simbólicas particulares de culturas y subculturas. Las teorías del sociólogo Erving Goffman se englobarían en esta categoría. Goffman fue uno de los teóricos más destacados por usar el modelo dramático aplicado a la realidad social. Sus análisis (*Presentación de la persona en la vida cotidiana*, 1956) sobre el comportamiento en la vida diaria se rigen por la metáfora teatral, es decir, despliegan los recursos teatrales de la vestimenta, la apariencia personal, los diversos escenarios sociales y el *atrezzo* con el fin de generar la impresión deseada para una audiencia. Los ejemplos y vocabulario usados por Goffman tuvieron un eco particular para los académicos de la *performance*, que intentaban ver lo teatral desde otros lugares fuera del escenario. Goffman habló de la codependencia entre la escena y todo lo que está fuera de ella, de los espacios que desbordaban el teatro como oficinas, escuelas y otro tipo de espacios cotidianos. Se refirió también a los individuos como «actores sociales», los cuales representaban «escenas» y «rutinas» definidas como «patrones preestablecidos de acción» que estructuran los encuentros situacionales.

Esquemas de Richard Schechner en los que muestra la red de conexiones y relaciones de diversas prácticas que se engloban bajo el epígrafe de «*performance*»: prácticas religiosas, sagradas, sociales, culturales, artísticas y cotidianas...



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

3) Drama social: el antropólogo Victor Turner desarrolló el concepto de drama social en *The Ritual Process* (1969) y *From Ritual to Theatre* (1982), basándose en las aportaciones que el antropólogo Arnold van Gennep hizo en *Rites de passage* en 1908. Van Gennep trató de aportar un modelo que permitiera analizar la organización del ritual en el proceso de transición de los individuos –o de una sociedad entera– que van de una situación social a otra. En un drama social se genera una ruptura de la unidad social para dar paso a una serie de desacuerdos que producen un conjunto de cambios temporales, tanto a nivel personal, como cultural y social. Turner se concentró en el análisis de las ceremonias en las que los individuos pasaban de un estatus social al que pertenecían a otro de diferente (como el ritual del matrimonio, funerales, rituales estacionales, de pubertad...). Esta transición está asociada a los «ritos de paso» como, por ejemplo, los ritos que se centran en el cambio de la infancia a la adultez, como tradicionalmente se hacía en las fiestas de puesta de largo para las chicas que habían tenido su primera menstruación. Según van Gennep, los ritos de paso tienen una estructura dividida en tres partes: la «separación», la «liminalidad» y la «reintegración». Turner los reelabora en «ruptura», «crisis», «reparación»

y «resolución». Con estas aproximaciones se amplía la noción de experiencia y *performance* a cuestiones de ocupación de espacio, tiempo, realidad pública, lector, observador, participante, comunidad, audiencia y transformación. Para Turner la *performance* –sea cultural, social o artística– siempre tiene lugar bajo el marco de una estructura o antiestructura. Este momento de antiestructura coincide con la fase liminal, que significa «umbral» o espacio intermedio, indefinido de un estado y estatus social a otro. Muchos artistas y teóricos verán en esta situación liminal de indefinición una oportunidad trasgresora y política de la *performance* para reivindicarla como una práctica subversiva a medio camino entre arte y vida, presencia y ausencia, norma y cambio; quizás en una excesiva visión positiva de las posibilidades políticas de la *performance*, ya que no se puede garantizar de antemano que esta ruptura sea realmente «eficaz».

La *performance* se convertirá así no solo en una metodología y práctica artística sino también en una herramienta analítica y un marco conceptual para comprender de qué modo funcionan las prácticas sociales en la configuración de la subjetividad. Es decir, representar no solo implica indicar una realidad sino crearla, falsearla, resignificarla y recontextualizarla. Para los *Performance Studies*, el vocablo inglés *performance* se estudia desde sus múltiples acepciones: lograr, actuar, representar, jugar, comportarse, desempeñar, ejecutar, realizar, practicar, comportarse, conseguir, llevar a cabo, realizar, aparentar, constituir, producir, trabajar, eficacia, evento, etc. y, como veremos más adelante, la *performance* será una práctica política que permite poner el cuerpo y la experiencia subjetiva en el foco central de la práctica artística, y explorar las conexiones entre el arte efímero, el ritual, las normas, convenciones y estereotipos de representación, etc.

3. Arte minimal e instalaciones: arte y objetualidad, teatralidad y posicionamiento del espectador/a

El término *instalación* fue utilizado por primera vez por el artista Dan Flavin en 1968 para designar sus obras espaciales con tubos fluorescentes agrupados, y que daban un carácter inmaterial al espacio expositivo. Se suele considerar que las situaciones ambientales creadas por los artistas minimalistas fueron las primeras experiencias de arte de ambiente (*environment*), esto es, obras pensadas y realizadas en función del espacio y, por tanto, tenían un marcado carácter de experiencia única e irrepetible, de *site-specific* y de espacio expandido. Fue la crítica de arte Rosalind Krauss quien desarrolló la idea de la evolución del objeto escultórico en el «campo expandido», y abrió con ello las tradicionales formas de entender la escultura. Las instalaciones artísticas como formas escultóricas expandidas abren un cambio de sensibilidad que experimentó también el arte minimalista al deshacerse del pedestal y la peana y aproximarse al espacio del espectador.

«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» (Oliveira, Petry y Oxeley, 1994, pág. 7).

Por aquel entonces todavía no se había institucionalizado el término *instalación*, por lo que se utilizaban otros conceptos como *ambientes*, *lugares* e incluso *esculturas*. El movimiento minimalista introdujo elementos teóricos cruciales para la práctica y para el análisis de las instalaciones, principalmente en relación con la incorporación del espacio circundante y envolvente en la experiencia estética del espectador, para comprender así la relación entre obra-entorno y obra-espectador. Por ejemplo, el escultor minimalista Robert Morris se interesó por cómo el espectador percibía e interactuaba con la obra de arte. En palabras suyas:

«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» (Morris, en Kaye, 2000, pág. 27).

Con el minimalismo se comienza a entender la obra de arte como elemento generador de espacio, alejándose de la idea de escultura autónoma y, poco a poco, afianzando la idea de lo ambiental y la presencia en relación con el espacio que contiene la obra y el espacio envolvente mediante el cual la experiencia del espectador no se limita a un acto voyerístico de contemplación, sino que puede trasladarse y desenvolverse con ella. Aun así, en su momento, el arte minimalista como movimiento de vanguardia fue cuestionado desde sus comienzos, especialmente por los críticos de arte Clement Greenberg

y Michael Fried, para los que la noción de «ambiental» dio paso a la noción de «teatral» como una adjetivación de descalificación peyorativa. En un texto que Fried publicó en 1967 titulado «Arte y objetualidad» se refería al término *teatralidad* para referirse al trabajo de Donald Judd y Robert Morris y su excesiva dependencia del espacio y del tiempo, es decir, a la literalidad de la condición matérica y objetual de la obra de arte en detrimento de lo que Fried consideraba que debían ser los atributos de una escultura.

Robert Morris. *Sin título* (1969). Escultura compuesta por una serialización de tiras de fieltro que componen una geometría blanda de un material industrial, tratado con una serie de cortes formales paralelos. La estructura está colgada de la pared, jugando con la gravedad.



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

Por «teatral» no se refería únicamente a lo ficticio y artificioso, sino precisamente a la incorporación del espacio, la escena, el entorno y el sujeto receptor, es decir, a un sentido de literalidad y materialidad de los objetos y los cuerpos. Tanto para Fried como para Greenberg la inclusión de la temporalidad suponía alejarse de las categorías puras de la pintura y de la escultura, puesto que la obra se convertía en generadora de situaciones que envolvían al espectador en la experiencia del tiempo y del espacio.

«Parece que depende del espectador, está incompleta sin él, le ha estado esperando» (Fried, 2004, pág. 140).

Sabemos que toda obra de arte exige una participación activa del espectador, pero de lo que se acusa al minimalismo es de que se convierta en arte solo porque produce un efecto en el espectador. No es que cuestione que la experiencia del objeto escultórico incluya una dimensión corporal (la propia del objeto artístico en sí y la del espectador), sino que el espectador se convierta en un cuerpo consciente de sí mismo –que se ve viendo la obra– y no se «abandone» a la experiencia estética, a esa concepción autónoma, pura, descorporeizada y universalista de la visión defendida por ambos críticos de arte, y ejemplificada en la abstracción pictórica de un Jackson Pollock o un Mark Rothko.

Cabe señalar que años antes de que Fried formulase el concepto de teatralidad aplicado al análisis de la práctica artística, una serie de prácticas rupturistas de los sesenta plantearon un cambio en el paradigma visual moderno por medio de la exploración y la reintroducción de elementos narrativos que situaron al

espectador como agente importante, al incorporar estrategias de interpelación como un elemento estructural de la obra. Nos referimos a algunas obras de arte pop que ya habían comenzado a aproximarse a la misma idea, convirtiéndose en tridimensionales y proyectándose dentro del espacio real del espectador. Estas obras, sin embargo, prohibían la circulación del visitante, a diferencia de las instalaciones minimalistas. La teatralidad a la que se refiere Fried no es una teatralidad basada en los cambios de rol, de vestuario, de actuación, sino que tiene relación con el escenario, la audiencia, la temporalidad, el espacio y la historicidad.

El rechazo a la experiencia se pone en tensión con otra corriente contemporánea importante en el arte, que bebía de las fuentes fenomenológicas del filósofo francés Merleau-Ponty, y que se centraba precisamente en lo opuesto, es decir, en la experiencia corporizada por medio de objetos relacionales y *performances*. Críticas de arte como Rosalind Krauss argumentaron que la conciencia corporal del espectador en el minimalismo indica la superación de una concepción exclusivamente visual de la interpretación artística en valor de una experiencia fenomenológica que supera la tradicional dualidad metafísica entre el sujeto y el objeto, y da complejidad al papel del cuerpo en un espacio y tiempo concretos en la percepción de la obra artística. El «lugar» será cada vez más una constante en el arte de los años setenta y en muchos movimientos artísticos, que no esconderán el papel determinante del espacio en la gestación y definición de la obra de arte y sus formas particulares de percepción: *land art*, *arte povera*, instalaciones inmersivas en las que se desdibujan las fronteras entre lo percibido y el que percibe, el sujeto observador y el objeto de representación... en definitiva, espacios en los que no solo los objetos sino también los cuerpos son reconfigurados como obra.

Como veremos en los apartados siguientes, coinciden en el mismo momento de este debate diversas prácticas más afines a esta línea fenomenológica, que sitúan de un modo mucho más activo la presencialidad y participación del espectador, así como el desplazamiento de la obra artística al cuerpo del *performer*, y que han inspirado a muchas de las prácticas artísticas contemporáneas. Es el caso de prácticas como el *happening*, *fluxus*, *body art* o arte de *performance*. Cabe señalar aquí que, cuando Fried hablaba de teatralidad, en ningún momento hacía alusión en su texto a la conexión que había en esa época con las *performances* activistas de los años sesenta y setenta, ni a las influencias que estaban teniendo en una parte importante del arte del momento; su noción de teatralidad no se conecta con las *performances* activistas. El mismo año en que Fried publica *Arte y Objetualidad*, el filósofo Hans Robert Jauss escribe la *Estética de la Recepción*, un texto que concibe al espectador-receptor-lector con agencia. Este análisis se centra en el ámbito de la negociación y la oposición del significado por parte de la audiencia, entendiendo que un texto (ya sea un libro, una película, una escultura o cualquier otro tipo de trabajo creativo) no es aceptado pasivamente, sino que el espectador o la espectadora es capaz de interpretar los significados del texto sobre la base de su bagaje cultural y experiencias vividas. Así pues, el prejuicio teatral quedará atrás y el giro teatral

El concepto de agencia

En el ámbito de la filosofía y la sociología el término *agencia* se refiere a la capacidad que poseen las personas de actuar en el mundo en relación y negociación con las estructuras sociales dominantes. Para los movimientos minoritarios, este ha sido un concepto clave ligado con la noción de *identidad*, esto es, de qué modo ser mujer, ser indígena, o negro o de clase obrera en relación con las estructuras sociales desiguales y opresoras de estas identidades da un margen de acción en el mundo y cómo generar reivindicaciones políticas y críticas para el cambio social de estas estructuras que coartan la agencia.

marcará muchas prácticas artísticas que retomarán muchos de los elementos del campo de las artes escénicas como la presencia, actuación, gesto, teatralidad, intersubjetividad, tiempo dramático... Así pues, estos elementos serán recuperados, reapropiados y resignificados en muchas prácticas artísticas de nuestro tiempo.

Rosemarie Castoro

Esta artista fue una clara exponente del minimalismo, aunque su obra también tiene puntos de contacto con el arte conceptual, la *performance*, la abstracción y la poesía concreta. Castoro se formó como bailarina y coreógrafa en el New Dance Group de Nueva York y estudió arte en el Pratt Institute. En 1970, la artista comienza a hacer instalaciones compuestas de paneles de yeso sombreados con grafito en los que combina dibujo, pintura y escultura, y que al mismo tiempo le sirven de escenario para sus *performances*. Entre algunas de sus obras destaca *Trampa de castor*, compuesta por elementos alargados de madera pulida a manera de estacas que cierran un espacio y simulan una trampa. En el título la artista hace un juego de palabras con su apellido (castor-castoro) y también plantea una simbología feminista. La artista interactuaba con sus esculturas bailando o realizando *performances* en diálogo con las piezas.



Fuente: <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 y participación

4.1. Fluxus

Fluxus fue concebido por el escritor americano, artista de *performances* y compositor George Maciunas (1931-1978) cuando en septiembre de 1962 organizó en el Städtisches Museum de Wiesbaden (Alemania) un festival centrado en la música experimental que acogió durante cuatro fines de semana a artistas de diversas disciplinas. A partir de ese evento se agruparán bajo el término *fluxus* una serie de conciertos, manifiestos, acciones de arte público, *performances* y ediciones que se realizarán entre principios de los años sesenta y mediados de la década de los noventa del siglo pasado, tanto en Norteamérica como en Europa y Japón. Entre los artistas relacionados con esta corriente encontramos, entre otros, La Monte Young, George Brecht, John Cage, Yoko Ono, Wolf Vostell, Dick Higgins, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Josep Beuys... comprometidos todos ellos con la música experimental, la poesía concreta, las *performances* y el vídeo experimental. Entre las diversas obras de estos artistas, destacamos *Pieza para piano número 13* de Nam Jun Paik (1964), en la que el intérprete clava las teclas de piano con martillo y clavos, y une el efecto del martillo al conjunto de martillos del propio piano. Este instrumento es un elemento fetiche en muchas de las obras de artistas *fluxus*. En otras ocasiones es destruido a golpes. Si la escultura parte de la noción de construir, *fluxus* destruye como metáfora del ataque a la sociedad burguesa y a su moral pero también a la noción tradicional de estética, y reivindica la apertura a nuevos sonidos y formas de comprender el arte.

Con el término *décollage*, Wolf Vostell se refiere a la acción de arrancar carteles en la calle (el verbo francés *décoller* se traduce por 'despegar'). Dado que arrancar carteles produce un cierto ruido, pronto amplía esta idea a lo que define como música *décollage*. Es la que se produce cuando el sonido se obtiene de la destrucción de un objeto, de su cambio de estado. En su explicación del término *décollage*, Vostell alude a la destrucción, una idea siempre presente en su obra, como un modo de tomar posición frente al mundo que le rodea, no desde la aniquilación sino como proceso de construcción de la obra de arte.

En su dimensión más escultórica, solían realizar lo que llamaban *flux-kit*, unas cajas *fluxus* con las que empezó a experimentar George Maciunas que reunían colecciones de cartas, juegos y objetos organizados bajo una idea o hilo conductor y que se colocaban en cajas de plástico o madera. Un ejemplo es la obra

Robo (Burglary) de 1971, una caja que contiene llaves diversas, lo que juega con la ironía del título y nos recuerda a obras de poesía visual como las del artista catalán Joan Brossa, muy inspirado por el movimiento dadaísta y *fluxus*.

Como muchas de las prácticas artísticas del momento, Fluxus no persigue la producción de objetos y artefactos, sino la puesta en marcha de procesos y acciones que propiciasen una participación activa del público desde una concepción del arte entendida como «antiarte», y en filiación con impulsos iconoclastas como el dadaísmo y la utopía que imperaba en la década de los sesenta, tanto en Europa como en Estados Unidos, de reconciliar la creación artística con la vida cotidiana.

«Cuando John Cage dice que puedes escuchar el ruido de la calle y hacer una experiencia artística de ello, entonces ya no necesitas músicos para hacer música. Todo el mundo puede ser su propio músico y escuchar los ruidos de la calle. Si obtienes una experiencia artística de la pieza de George Brecht en la que enciende y apaga la luz cada noche y cada mañana, todo el mundo puede serlo [artista]... Puedes llevar una vida artística completa si sacas una experiencia de la vida de cada día, de los *ready-made* cotidianos; si puedes reemplazar la vida artística con esto, entonces puedes eliminar completamente la necesidad de artistas» (Entrevista radiofónica con George Maciunas realizada por Larry Miller, publicada en *The Fluxus Reader*. En este enlace se incluyen más fragmentos: <http://www.fluxus.org/FLUXLIST/maciunas/maciunas1977clip1.mp3>).

Manifiesto sobre el arte/*fluxus*, por George Maciunas

ARTE

Para justificar el estatus elitista, profesional y parasitario del artista en la sociedad, debe demostrar la indispensabilidad y exclusividad del artista, debe demostrar la dependencia del público con respecto a él, debe demostrar que nadie más que el artista puede hacer arte.

Por lo tanto, el arte debe parecer complejo, pretencioso, profundo, serio, intelectual, inspirado, habilidoso, significativo, teatral. Debe parecer calculable como una mercancía, de modo que le proporcione un ingreso al artista.

Para elevar su valor (el ingreso del artista y la ganancia de sus patrocinadores), el arte se hace para que parezca raro, de cantidad limitada y por lo tanto obtenible y accesible solo para la élite social y las instituciones.

FLUXUS ARTE-DIVERSIÓN

Para establecer el estatus no profesional del artista en la sociedad, debe demostrar la dispensabilidad e inclusividad del artista, debe demostrar la autosuficiencia del público, debe demostrar que todo puede ser arte y cualquiera puede hacerlo.

Por lo tanto, el arte-diversión debe ser simple, divertido, no pretencioso, preocupado por las insignificancias, no debe requerir habilidades o ensayos interminables, no debe tener valor ni institucional ni como mercancía. El valor del arte-diversión debe reducirse haciéndolo ilimitado, producido en masa, obtenible por todos y finalmente producido por todos.

El arte-diversión *fluxus* es la retaguardia sin ninguna pretensión ni impulso de participar en la competencia de «llegar a otro nivel» con la vanguardia. Apela a las cualidades monoestructurales y no teatrales del evento natural simple, un juego o una

El aura de excentricidad que envolvía a los artistas del movimiento *fluxus* fue creando mitos alimentados muchas veces por el desarrollo del vídeo-arte, entre los que figura el artista Joseph Beuys, que pretendía acabar con la idea del arte como práctica aislada de la vida para configurar un concepto «ampliado» de la práctica artística más allá del sistema elitista del arte. Para ello, en 1974 funda la Universidad Libre Internacional junto a Heinrich Böll. Se trata de una universidad sin sede, donde se ponen en práctica las ideas pedagógicas del artista con el lema «cada hombre es un artista», y que reivindica que cada persona tiene sus propias facultades creativas que deben ser perfeccionadas y reconocidas. El arte adquiere así una dimensión social y político-espiritual, y articula al mismo tiempo lo ético, lo político y lo artístico. En los objetos artísticos de Beuys no hay una «autonomía», sino que dichos objetos forman parte de un todo comunicativo que se despliega en las instalaciones, proyectos comunitarios y acciones en que son utilizados. Después de estas acciones se convierten en signos o «documentos» (según la expresión del propio Beuys), depositarios de la memoria de dichas acciones. Muchas de estas acciones conectan con lo sagrado, lo místico y lo espiritual, una suerte de ritos chamánicos de momentos liminales entre vida, muerte y salvación, pero también entre arte y vida, arte y ciencia, cultura y naturaleza. Y es que en su juventud fue piloto de un bombardero alemán que en 1943 sufrió un accidente por una tormenta de nieve en Crimea, y fue por tártaros que lo envolvieron en grasa y fieltro para mantenerlo caliente y con vida. A partir de aquí, materias como el cobre (conductor de energía), el fieltro (abrigo), la miel (alimento), la grasa (fuente de calor) y la sangre (sufrimiento) se convertirán en elementos recurrentes en la obra del artista.

A diferencia del *happening* y otros artistas de *fluxus*, para Beuys la acción no es un mero acto de provocación y participación sino una experiencia catártica, un rito de iniciación donde –desde una perspectiva antropológica– arte y ritual van unidos en dramatizaciones chamánicas de intensa densidad y alcance espiritual, como la acción realizada entre los días 23 y 25 de mayo de 1974 titulada *I like America and America likes me*. En ella Beuys es envuelto en fieltro en el aeropuerto de los Estados Unidos y trasladado en una ambulancia hasta la galería, donde comparte un recinto cercado con un coyote durante tres días. Tras este plazo es devuelto al aeropuerto envuelto de nuevo en fieltro. Su único contacto con el país ha ocurrido en la galería y con la única y constante relación con el coyote y algunas interacciones con la audiencia. Con esta *performance*, Beuys pretendía ejercer una sanación gracias a la energía de unas heridas que, en este caso, eran simultáneamente las de la América nativa, invisibilizada y despreciada tras la conquista, y las que separaban a Europa y Estados Unidos en ese momento tras los traumas de guerra y las lógicas capitalistas dominantes. El enfrentamiento entre el artista y el coyote y su recíproco amansamiento simbolizan la reconciliación entre cultura y naturaleza.

Enlace de interés

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

4.2. *Happening*

En pleno auge del expresionismo abstracto, el artista Allan Kaprow inició su práctica con «acciones-collage» de materiales cotidianos que aglutinaba con pintura, y a partir de finales de la década de los cincuenta se desentiende del *collage* como técnica y lo eleva a la condición de método y, casi podríamos decir, a principio vital. En palabras suyas:

«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.» (Kaprow, en Espinoza, 2013, pág. 63).

En esta cita del artista, y en relación con lo que veníamos diciendo anteriormente, muchas de las prácticas artísticas que abogan por una desmaterialización del arte tienen puntos de contacto con los rituales y la erosión de los límites y fronteras entre arte y vida, sacro y profano, estético y vulgar, instalación y *performance*. Muchas de estas propuestas vinculan los legados y enseñanzas de artistas como John Cage, que influyó a toda una generación de artistas, compositores y coreógrafos, la mayoría de ellos afines al movimiento *fluxus* (Dick Higgins, George Brecht, o el propio Kaprow), y proponen un cuestionamiento del autor sobre la obra, la reivindicación de lo efímero y contingente, la evocación de los actos cotidianos y la participación del azar y de los espectadores en la constitución colectiva del acontecimiento artístico. De otro artista, Jackson Pollock, retoma la idea de romper los límites entre espacio pictórico y real, en un tránsito de las acciones-*collage* a los *happenings*, pasando por los ensamblajes (*assemblages*) y los ambientes (*environments*), *ready-mades*, que invitan a recorrerlos, alterarlos, habitarlos y vivirlos. Kaprow se formó en pintura, pero poco a poco fue abandonando la bidimensionalidad del lienzo para explorar en un primer lugar los *collages*, puesto que para él la pintura deja de ser un ente estático para crear composiciones formadas por diversos elementos (*collages*), y construir nuevos espacios más allá del propio lienzo, apelando a los sentidos y poniendo el acento en aspectos visuales, táctiles, matéricos, escultóricos y de manipulación en sus *assemblages*. Más tarde se interesará por los *environments* (instalaciones de objetos en las que invita a participar a los espectadores), que envuelven ya el cuerpo y los sentidos del espectador, y afirmará lo siguiente:

«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>).

Pero su investigación cristalizará con la creación de eventos-*happenings* (*collage* de acciones) cuando estos intereses iniciales se llevan a su máximo exponente basando el eje central de la obra en la acción de los espectadores, que devienen creadores de una serie de acciones en la pieza clave.

En su libro *La educación del des-artista* (2007 [1993]) Kaprow se interesa por todo lo que no tiene una motivación artística *per se* pero que, no obstante, puede ser redescubierto como una forma de arte, como los consumidores en un supermercado vistos como coreografías de danza; el diseño de las sondas espaciales como esculturas; el polvo acumulado debajo de la cama como instalación; la conversación de una teleoperadora como poesía... Como lo hará también Joseph Beuys aproximando el arte a la vida, Kaprow llegará a defender que barrer o lavarse los dientes son obras de arte y que pueden experimentarse de manera estética. En uno de sus escritos (véase Espinoza, 2013, págs. 49-57), Kaprow apunta una serie de líneas e instrucciones a la hora de escribir sus partituras de *happening*:

- «1) La línea entre arte y vida debe mantenerse lo más fluida y quizá lo más indistintamente posible.
- 2) La fuente de temas, materiales, acciones, así como las relaciones entre estos, derivarán de cualquier lugar o época excepto de las artes, sus derivados y su entorno.
- 3) La ejecución de un Hapening debe ocurrir en varios lugares, ampliamente espaciados y cambiantes (un solo espacio de *performance* tiende hacia lo estático y se parece a una práctica teatral convencional).
- 4) El tiempo, que sigue de cerca las consideraciones en torno al espacio, debe ser variable y discontinuo (no tiene por qué haber una coordinación rítmica entre las distintas partes de un Happening, a menos que el evento mismo lo sugiera).
- 5) Los Happenings sólo han de realizarse una vez.
- 6) De esto se concluye que los públicos deben eliminarse por completo (que sean partícipes voluntarios y comprometidos)».

Para la creación de sus partituras, Kaprow siempre proponía un marco de acción y luego una serie de eventos, como se puede leer en *How to make a Happening* (1966) (véase <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>) o en el audio de 1966 (véase <https://www.youtube.com/watch?v=8iCM-YIjyHE>).

A continuación transcribimos una de sus partituras, titulada *Pájaros (Birds)*. Esta acción se realizó en febrero de 1964, cuando Kaprow fue invitado por la Universidad de Southern Illinois en Carbondale a presentar un *happening* en los alrededores del campus. Para ello compuso una acción sencilla que marcó un giro respecto a sus *happenings* anteriores, mucho más elaborados. Este fue el primer *happening* que no implicaba espectadores, sino que todos participaban en las actividades (en este caso, doce estudiantes y sus profesores). La partitura de la acción se convertía en una especie de poema compuesto por cinco estrofas que transcurrían en un puente de madera. Los «hombres de las paredes» usaban rocas para construir una pared a la orilla del puente, al final de la cual destacaba una mesa de patio con panes y diversos botes de mermelada, así como una pequeña sombrilla de playa que les daba sombra. A medida que la acción avanzaba se daba una especie de intercambio ritual entre los hombres y las «tres mujeres», sentadas en los árboles junto a diversas piezas de mobiliario colgado con cuerdas (sillas viejas, tocadores...), lo que negociaba las acciones y los estereotipos de género. El puente simbolizaba el abismo entre sexos: los

hombres eran los constructores, ingenieros, los que cargaban mientras que las mujeres estaban sentadas, encaramadas al árbol, como pájaros en sus nidos contruidos (en argot, *bird* se usa para referirse a las mujeres). Los hombres se mofan de las mujeres y golpean los árboles con palos mientras ellas responden soltando los muebles desde los árboles, los cuales ellos apilan bajo el borde del puente y dejan caer, de manera que estallan contra el muro de piedras que tanto había costado construir, mientras las mujeres observan en silencio desde sus nidos ahora vacíos. Mientras tanto, el hombre del pan y la mermelada hace sonar su silbato de juguete y al final recoge los pedazos de pan destrozados por los muebles que parecen copos de nieve en el suelo, quizás como símbolo de un matrimonio roto.

El pequeño puente de madera, muy común en el Medio Oeste de los Estados Unidos, nos recuerda extrañamente a ese puente torturado en la pintura de Edward Munch de 1983, *El grito*. Los mitos y estereotipos de género son marcos culturales que perpetúan las creencias y estructuras sociales, y *Pájaros* representaba para Kaprow una forma de desplazar la grandiosidad de los escenarios míticos a una acción concreta sobre los estereotipos de género que atrapan tanto a hombres como a mujeres en sus respectivos roles: las mujeres, refugiadas en sus nidos, como harpías medio mujeres medio gárgolas; y los hombres, trabajando en sus tareas, eran constructores y destructores, aparentemente incapaces de diferencias entre ambas acciones. En esta partitura, los roles estaban muy definidos y los participantes conocían sus historias, ya que habían sido interiorizados como estereotipos culturales que solo requerían de unas pocas estrofas para ponerse en acción. Para comprender esta acción, es importante decir que Kaprow estaba en contacto con las mujeres artistas feministas y sus metodologías de trabajo, como los círculos de concienciación en los que la confianza para hablar desde lo personal para definir las experiencias de opresión de las mujeres permitía generar procesos colectivos de creación artística, como veremos más adelante con el caso del proyecto *Womanhouse*. A Kaprow le pareció interesante este método de discusión con los espectadores sobre las reacciones y respuestas a los *happenings*, y lo incorporó hasta diluir la frontera entre espectadores y participantes. Por eso solía decir que una actividad no estaba finalizada cuando terminaba la acción, sino cuando los participantes ponían en común sus experiencias.

«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.» (En <http://www.editorialconcreta.org/Otras-maneras-Apuntos-sobre-la>).

Partitura *Pájaros* (1964)

Marco: un terreno boscoso cerca de un lago en el campus.

Un camino que lleva a un pequeño puente de madera sobre un arroyo seco lleno de rocas. En el puente, una mesa de patio repleta de paquetes de pan blanco barato y

mermelada de fresa, todo cubierto por una reluciente sombrilla de playa. Las mujeres en los árboles están separadas a una distancia considerable, algunas solamente pueden escucharse entre sí. Debajo de cada mujer hay un cúmulo de muebles viejos colgados de cuerdas.

Eventos:

1.

Las mujeres de los árboles mecen los muebles colgantes y golpean los árboles con palos.

Los hombres de las paredes construyen una pared de rocas a la orilla del puente.

El hombre del pan pregona el pan y la mermelada, «¡Pan! ¡Pan! ¡Pan!», etc., y toca un silbato de juguete.

2.

El hombre del pan está en silencio.

Los trabajadores de las paredes van hacia las mujeres de los árboles, se mofan de ellas, golpean los árboles con palos y rocas.

Las mujeres de los árboles dejan caer los muebles.

3.

Los trabajadores de las paredes apilan los muebles bajo el borde del puente.

Las mujeres de los árboles tocan silbatos de policía.

Los trabajadores de las paredes bombardean los muebles con rocas de la pared.

El hombre del pan vuelve a pregonar.

4.

Cuando terminan, los trabajadores de las paredes se retiran en silencio, uno por uno.

El hombre del pan sigue pregonando.

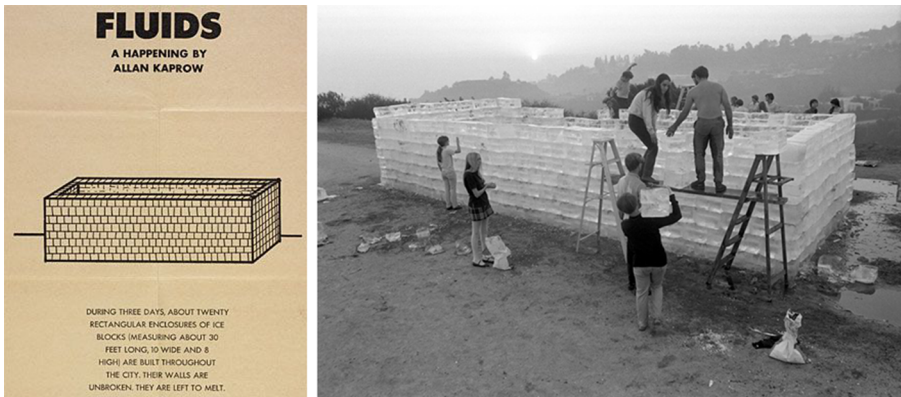
Las mujeres de los árboles guardan silencio después de que el primer trabajador se va.

5.

Despacio, el hombre bombardea el escombros con trozos de pan, al terminar se va.

Las mujeres de los árboles gritan como cuervos rítmicamente al unísono: «¡Yaa! ¡Yaa! ¡Yaa!», mientras el hombre del pan las bombardea y, cuando se retira, guardan silencio.

Allan Kaprow. *Fluids happening* (1967). Creada en octubre de 1967 para varios lugares públicos de California. Con la ayuda de voluntarios, Kaprow construyó varias estructuras de unos 9 m de largo, 3 m de ancho y 2,4 m de altura utilizando bloques de hielo como único material. Una vez en el lugar se dejó que estas estructuras de hielo simplemente se derritiesen. En lo que respecta a su temporalidad y materialidad, el trabajo representa un desafío a la comprensión tradicional del arte en el espacio público.



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

Algunos artistas actuales se han inspirado en las propuestas de *happening* y *fluxus*, como en el caso de la pieza videográfica *Acciones en casa* (2005) de los artistas David Bestué y Marc Vives que, en 33 minutos, reúnen un centenar de microacciones realizadas en una casa de Barcelona. Con un agudo sentido del humor unido a la intrascendencia de las acciones cotidianas, *Acciones en casa* realiza una serie de guiños tomados del surrealismo, dadá y sus *assemblages*, *happening*, *fluxus*, el arte conceptual, así como de elementos de la cultura pop como gags de Martes y Trece, o menciones a la obra de Georges Méliès. En esta mirada irónica del objeto y del espacio, como hicieron los surrealistas exagerando la funcionalidad y forzando los objetos al absurdo de su función en busca de una irrealidad poética, Vives y Bestué proponen una pieza de vídeo-arte en la que los objetos y las acciones en casa generan una suerte de «patafísica», el arte de soluciones imaginarias emparentado con ingenios rocambolescos.

Frames de la pieza videográfica *Acciones en casa* (2005) de los artistas David Bestué y Marc Vives.



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

Enlace de interés

El vídeo se encuentra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sB4JN0Z3ib8>.

5. Performance y body art: representación sin reproducción

5.1. Body art y la desmaterialización del arte

Dentro del espíritu de desmaterialización del arte que caracterizó los años sesenta y el deseo de integrar la creación artística con la vida, muchos artistas llevaron a cabo acciones efímeras cuyo sentido primordial era explotar al máximo el flujo de experiencias que eran capaces de provocar en los espectadores, para intentar rebasar así las tradicionales barreras arte-vida y artista-espectador. El cuerpo actuaba como un valor de intercambio comunicativo e ideológico y como vehículo de códigos socioculturales, buscando la interacción social e invitando a la reflexión del espectador (participante en muchos casos). Como vimos en el apartado 2, este tipo de trabajos partían de una reflexión sobre el papel que desempeña el cuerpo en nuestra sociedad y cómo este interactúa en el espacio que lo rodea. Para este grupo de artistas, tanto la vida cotidiana como las estructuras ideológicas, lo público y lo privado, están íntimamente relacionados.

El *body art* emerge casi de forma simultánea en Estados Unidos y Europa durante los años sesenta (Jones, 1998). Este lenguaje, derivado del arte conceptual y precursor del arte de *performance*, considera el cuerpo como un lugar y un medio de expresión artística, es decir, un nuevo material y soporte con el que exteriorizar y representar experiencias, sentimientos, preocupaciones y reivindicaciones. Aunque apenas hubo diferencias notables en las producciones realizadas por artistas europeos y estadounidenses, los primeros se decantaron por usar el cuerpo objetivamente y plasmar sus obras en documentos estáticos como fotografías y dibujos, mientras que los segundos otorgaron una mayor relevancia a la acción, la temporalidad de la obra y la reacción de los espectadores, recogiendo sus creaciones con filmes y vídeos. Este movimiento se enmarcó en el proceso de desmaterialización de la obra de arte, que surgió como una violenta reacción a lo establecido, a la estética formalista que imperaba en Nueva York, y hubo una gran cantidad de artistas que encontraron en el cuerpo infinitas posibilidades de expresión, utilizándolo para fines diversos y temáticas variadas.

En la década de 1970, cuando en el arte conceptual imperaba la idea por encima del objeto producido, el arte de *performance* se convirtió en el medio por medio del cual estas ideas fueron expuestas. Se trataba de irrumpir en la vida real con la provocación y el escándalo, explorar lo efímero, subversivo, abyecto, temporal, lúdico, participativo, eliminar fronteras entre público/privado y arte/vida, y convertir el cuerpo en soporte, materia y signo a la vez. Posteriormente, durante los inicios de la década de los noventa, la denuncia social y

política de las obras se hizo más patente y aguda, y se dejó atrás la idea del cuerpo como soporte, adentrándose en el cuerpo como imagen para abordar una pluralidad de experiencias y temáticas muy diversas como la manipulación genética, la sexualidad, la enfermedad, el placer, la muerte, lo artificial, lo poshumano... Lo importante ya no será la realidad del cuerpo sino sus apariencias, lo externo, y su capacidad de ser objeto real al tiempo que simbólico. El cuerpo deja de identificarse con la autenticidad propia de los inicios del movimiento para reflexionar sobre lo falso, lo artificial, lo simulado y lo virtual como reflejo de los aspectos dominantes en la sociedad del momento, que se encuentra presa de la industria de las imágenes, la modificación genética y la realidad virtual. Entre los ejemplos más destacados podemos mencionar al artista cibernético Sterlac o a la artista francesa Orlan, que describe su obra como *Carnal Art*. Entre 1990 y 1995 Orlan sometió su cuerpo a nueve operaciones de cirugía estética, a menudo retransmitidas desde el quirófano en *streaming* a galerías de arte de diferentes partes del mundo, con la voluntad de cuestionar el imaginario femenino occidental a lo largo de la historia del arte: la boca del cuadro de François Boucher *El rapto de Europa*, las cejas de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, la barbilla de la *Venus* de Botticelli, etc. Actualmente su obra explora las creaciones de arte digital con instalaciones de realidad virtual.

Dentro de la categoría de *body art* podemos encontrar diversas tradiciones o ejes conductores de la práctica artística: aquellos que ponen el acento en el cuerpo y los límites del dolor (Ron Athey, Gina Pane, Chris Burden, Sterlac...); en el cuerpo y la resistencia (Marina Abramovic, Orlan, Bob Flanagan...); en el cuerpo y la abyección (Carolee Schneeman, Paul McCarthy, accionismo vienés como Günter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch...); en el cuerpo y el erotismo (Vito Acconci, Yoko Ono, Annie Sprinkle...); en el cuerpo y la enfermedad (Hannah Wilke, Jo Spence...), y en el cuerpo y la muerte (Ana Mendieta, Andrés Serrano...). Para desplegar algunos de estos ejemplos, podríamos comentar la *performance*-instalación *Seedbed* (cama semilla) de 1972 del artista Vito Acconci, quien hizo de la escultura la piedra angular de su trabajo, y amplió el medio al realizar montajes escultóricos activados por lenguajes escritos y hablados, películas, vídeos, *foto-performances*, danza, etc. En concreto, en esta acción realizada en la Sonnabend Gallery de Nueva York, Acconci monta una plataforma de madera que cubre por completo el suelo, en una especie de estructura minimalista en la que el artista se cubre/esconde. El visitante, al entrar, solo percibe la presencia del artista por los sonidos, amplificadas por un altavoz, emitidos debajo del suelo desde el que grita durante ocho horas al día fantasías sexuales a quienes pasan por la galería mientras se masturba. Con esta acción Acconci pretende establecer una conexión e intercambio entre el público y él.

Otro ejemplo es el de la artista Ree Morton en Estados Unidos a principios de los setenta, en una escena artística caracterizada por una reacción contra el expresionismo abstracto y que se reflejó de distintos modos: en el minimalismo, el arte conceptual y el arte pop. El trabajo de Morton partía del uso de materiales efímeros encontrados y materiales cotidianos, en sintonía con el

arte procesual, para confeccionar instalaciones poéticas que investigaban con los materiales y el espacio. En 2015 el Museo Reina Sofía le dedicaba una exposición titulada «Sé un lugar, sitúa una imagen, imagina un poema». En la hoja de prensa de la exposición se describe su obra como sigue:

«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.» (En http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/dossier_ree_morton_para_web.pdf)

Chris Burden. *Shoot* (1971). En esta *performance* el ayudante del artista le dispara en el brazo con un rifle. Se trata de una acción que va más allá de experimentar hasta dónde llegan los límites del cuerpo, el dolor y la voluntad humana, y que es también una llamada de atención sobre la cultura americana de las armas de fuego, la guerra de Vietnam y la presencia de la violencia en nuestra sociedad, aceptada y normalizada.



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

5.2. Representación sin reproducción

La teórica de Estudios de Performance Peggy Phelan (1993) dedica extensamente un capítulo, «The Ontology of Performance», a la cuestión paradójica de rastrear una ontología de la *performance* que es presencia y ausencia a la vez, puro presente y continua desaparición. Según esta idea, la *performance* escapa a la repetición, por tanto hay siempre un sustrato irrepresentable en toda representación, es decir, algo que se escapa y que es irrepresentable e intraducible. Añade también que la práctica de escritura (en especial la que reflexiona sobre la *performance*) no tiene la finalidad de preservar, fijar, inmortalizar y describir algo, sino precisamente de producirlo de nuevo. Así pues, el acto de escritura tiende también hacia la desaparición.

«La vida de la *performance* está en el presente. La *performance* no puede guardarse, grabarse, documentarse, o de alguna forma participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se vuelve otra cosa distinta de *performance*. En el punto en que la *performance* intenta entrar en la economía de la reproducción, ella traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. El ser de *performance*, como la ontología de subjetividad propuesta aquí, se hace a sí mismo a través de su desaparición. Las presiones sobre la *performance* para que sucumba a las leyes de la economía reproductiva son enormes. Ya que solo raramente en esta cultura es valorado "el ahora" al que la *performance* dirige sus preguntas más profundas. (Esta es la razón por la cual "el ahora" se complementa con la documentación de la cámara, y el archivo de video.) La *performance* ocurre durante un tiempo que no se repetirá. Puede realizarse de nuevo, pero esta repetición en sí la marca como "diferente". El documento de una *performance* es entonces solo un gatillo a la memoria, un estímulo a la memoria para que se haga presente» (Phelan, 1993, pág. 146).

Phelan destaca lo que considera la no reproductibilidad de las *performances* en directo como una característica ontológica que da prioridad a lo presencial por encima de otros registros mediatizados. Según esta definición de la *performance*, se caracteriza por la resistencia a la mercantilización y a la apropiación capitalista y fetichista. Para Phelan el carácter directo, no mediado y vivo de la *performance* constituye la temporalidad de la desaparición: es el tiempo del aquí y el ahora. Algunos teóricos como Philip Auslander (1999) han denominado esta cualidad de las acciones con el término intraducible de *liveness* para referirse a una serie de prácticas que se caracterizan por «el directo» y la inmediatez. Pero Auslander se opone a la visión ontológica de Phelan al considerar que los límites entre lo mediado y lo no mediado no son tan rígidos, y menos en una sociedad digital y virtual en la que es complicado diferenciar entre lo «real», «en vivo» y lo «mediado».

Según este autor, la insistencia de Phelan sobre la seguridad ontológica de esta oposición le parece un revisionismo nostálgico y concluye que la *performance* no garantiza la resistencia a la mercantilización y a lo mediático, y cuestiona la noción sobre la desaparición física de la *performance* como garantía de resistencia a las fuerzas de control gracias a la supervivencia única en la memoria del espectador. No obstante, las aportaciones de Phelan han inspirado a muchos teóricos de Estudios de Performance y artistas *performers*, que han examinado las complicadas conexiones conceptuales y pragmáticas entre la *performance*, la repetición y la representación, y que han visto en esta reformulación de la presentación sin reproducción una esperanza trasgresora y política del arte de *performance* como acto de resistencia al tradicional papel del arte, anclado en la fetichización de la mercancía, la reproducción, las reglas de representación visual...

En el caso de las artistas feministas, por ejemplo, este tipo de prácticas efímeras tuvieron un gran potencial experimental a la hora de visibilizar las experiencias subyugadas de las mujeres, y no solo en el contexto artístico. La recuperación del panorama artístico de los años sesenta y setenta desde esta mirada ha puesto de relieve no solo el papel clave de las mujeres artistas en un momento en el que su presencia pública era todavía muy minoritaria en las instituciones de arte (escuelas, galerías, museos, crítica, historiografía, etc.), sino también por sus aportaciones significativas en la experimentación de otro tipo de prácticas artísticas, en las que las acciones performáticas tuvieron un papel rele-

Enlace de interés

Para saber más sobre este arte feminista podéis ver el enlace siguiente: <http://www.womanhouse.net/>.

vante en la reivindicación de las políticas del cuerpo y en el hecho de repensar los medios y materiales artísticos, como recuperar las *arts and crafts* como el bordado, la cerámica, o las instalaciones artísticas y la relación con el cuerpo. Uno de los ejemplos más significativos fue la experiencia educativa de Judy Chicago en los años setenta en la «Womanhouse».

«Womanhouse» fue la primera exposición pública de arte feminista en 1972, fruto del trabajo previo de dos profesoras, Miriam Schapiro y Judy Chicago, con sus alumnas del California Institute of the Arts (CalArts). Durante unos meses convivieron en una mansión abandonada que acondicionaron para habitar, al tiempo que transformaban cada una de sus habitaciones en instalaciones artísticas, esculturas *site-specific* y *performances* que dialogaban con los temas feministas del momento: aborto, maternidad, matrimonio, violencia de género, menstruación, invisibilidad de género en el arte, objetualización del cuerpo de las mujeres, empoderamiento, etc.

En relación con lo que veíamos diciendo sobre las lógicas de representación en el pensamiento de Peggy Phelan, muchas de las prácticas artísticas en ese momento de colectivos minoritarios como mujeres, comunidades LGTBI, chicanos y negros se preocuparon por explorar los medios artísticos desde una mirada política que explorase la relación entre identidad y representación, esto es, revisar los modos en que esas minorías eran representadas desde el lenguaje hegemónico (en el arte, el cine, la publicidad...) y dar respuesta aportando otras representaciones lejos de objetualizar, sexualizar y exotizar esas identidades. De los diversos lenguajes artísticos que se usaron, el *body art*, el arte de *performance* y el vídeo-arte permitían explorar en profundidad las cuestiones que emergían en el eje de visibilidad-invisibilidad en este tipo de prácticas políticas. La *performance* en directo existe únicamente en el momento de (re)presentación, y eso es lo que garantiza un distanciamiento respecto a las políticas fetichistas del registro y a los mecanismos de congelación de las categorías identitarias basadas en prácticas de representación fijas. Para esta autora, la *performance* desaparece y se resiste a la economía política de la producción, reproducción y circulación de representaciones. Para ello acuña el concepto de *invisibilidad activa* para denunciar la excesiva confianza que las políticas identitarias han depositado en prácticas de visibilidad (como muchas *performances* activistas en el espacio público y prácticas artísticas de fotografía y vídeo-*performance*), dado que también hay poder en el hecho de permanecer invisible.

Phelan enfatiza las posibilidades liberadoras de permanecer no marcado (*unmarked*), no mencionado (*unspoken*) y no visto (*unseen*), lo que nos lleva al cuerpo político, esto es, a las formas de control que se manifiestan sobre nuestros cuerpos; relaciones de poder que nos afectan y se proyectan sobre nuestros cuerpos; discursos ideológicos, económicos, tecnológicos mediante imposiciones formales que nos construyen constriñéndonos, y que serán elementos clave de reflexión-acción en el *body art* y el arte de *performance*, especialmente en la crítica de la *performance* feminista y al arte poscolonial (Fusco, 1999), que

ha sido fundamental en la contribución al debate y crecimiento de la práctica de la *performance* y de las teorías sobre la constitución de la subjetividad. Por ejemplo, en 1974 la artista de origen judío Hannah Wilke realizó una serie de foto-*performances* tituladas *S.O.S Starification Object Series*, en las que la artista reflexionaba sobre la representación de la mujer en el arte canónico y en la cultura popular, por ejemplo en representaciones escultóricas y pictóricas en las que es representada como objeto erótico, en tensión con las representaciones que ella como mujer artista activa en esta serie. En las imágenes vemos a la artista en topless con posiciones glamurosas al estilo *pin-up* con el fin de parodiar las representaciones tradicionales de feminidad, y perturbarlas mediante unas esculturas de chicle en forma de vulva que se pegaba por todo el cuerpo. El título, *starification*, es un neologismo que alude a la idea de *star* (estrella o celebridad) a la vez que a la práctica de la escarificación, un ritual de tatuaje realizado por algunas culturas no occidentales, o a los tatuajes realizados a las víctimas del Holocausto, y sugiere una relación entre los cuerpos de las mujeres como heridas y vulnerables. Al yuxtaponer ideas como fama y cicatrización, Wilke despliega las ideas que hemos comentado, sobre la sobreexposición y objetualización de determinadas identidades y cuerpos, y el reto de pasar de ser el objeto de la mirada al sujeto agente de la representación. Aparte de estas fotos, Wilke también realizó esculturas independientes con chicles, pues le interesaban las propiedades de este material común que encarnaba la metáfora perfecta de la mujer americana: masticada, usada y tirada.

Aun así, la serie de fotografías y otros trabajos de la artista recibieron duras críticas, incluso por parte del colectivo feminista, que la acusaba de ser narcisista por sus poses en las que potenciaba su belleza y seguía perpetuando la mirada masculina convencional. No obstante, interpretaciones posteriores como los de Amelia Jones (1998) rescatan esta «retórica de la pose» como una estrategia paródica que cuestiona la representación hegemónica de la mujer, y ven en ella una estrategia encarnada en la que la artista se representa como una mujer herida por una cultura que subordina a las mujeres.

Muchas de las acciones de arte de *performance*, a pesar de reivindicar la idea de lo efímero, presencial y único, se han servido del vídeo como forma de registro y documentación, lo que abre un nuevo dilema: el vídeo como registro y documentación o como pieza artística y acontecimiento en sí. Los proyectos de vídeo-*performance* reflexionan por medio del cuerpo sobre la tecnologización y simulacro del yo, la fragmentación de la identidad, los condicionantes de género y sexismo, el paso del tiempo, las relaciones espaciales entre la gente y las cosas, entre uno mismo y el mundo, la exploración de los estados psicológicos, físicos y emocionales más básicos, la interacción y participación, donde el público es también partícipe de la acción en el momento presente y «en diferido» en el momento de recepción de la vídeo-acción. Este arte corporal en vivo, más allá de perdurar en la conciencia del espectador mediante estrategias de enfoque terapéutico, tácticas de shock y conductas espontáneas, precisó de

un documento que testimoniara el acontecimiento artístico y sus acciones, que fueron documentadas por medio del vídeo, lo que generó el subgénero del vídeo-*performance* y la foto-*performance*.

5.3. La tensión entre documentación-acontecimiento: vídeo-*performance* y foto-*performance*

El reconocimiento de la tecnologización del yo, unido a la producción del simulacro del yo en las décadas de 1980 y 1990, guarda relación con una larga lista de artistas que trabajaron los efectos de las tecnologías de la era industrial. El vídeo, en el desarrollo del arte de *performance* (también llamado *arte de acción*), y el teatro experimental de los años sesenta y setenta modificarán la acción artística y la escena para un nuevo planteamiento artístico y teatral que renovará sus estructuras y que cuestionará la mirada, el punto de vista y la posición en el acto creador y del espectador. Después de los años sesenta, un nuevo producto multimedia se consolidaría potenciando no solo el carácter escenográfico de la obra, sino que consideraría la tecnología como una parte intrínseca. En este sentido, la vídeo instalación es una de las prácticas que más se ha aproximado al concepto de «obra de arte total»: espacio y tiempo, imagen (fotografía/cine/vídeo), sonido/música, objeto/escultura, iluminación, recorrido, participación, incluso poesía, pintura, texto, acción y representación. Con el objeto de llegar a un público más numeroso, algunos artistas comenzaron a registrar sus acciones en formatos cinematográficos no comerciales (super-8 y excepcionalmente 16 mm), y en el recientemente disponible soporte electrónico del vídeo. Inicialmente, los primeros registros no tuvieron otro objetivo que documentar y archivar las obras, pero poco a poco comenzaron a interactuar con las propuestas performáticas y articularon sus posibilidades expresivas. La imagen técnica era la evidencia de la realización del evento, depositada en la mirada de un testigo que observaba objetivamente desde un punto de vista privilegiado.

Frente a una comprensión de la imagen como documento de la acción se establece un desplazamiento en el que la imagen-vídeo se convierte en elemento portador y significativo de la acción en sí. La utilización del vídeo permitió realizar las piezas de *body art* sin tener en consideración el tiempo, el lugar o incluso el público. La concepción de acciones plásticas destinadas únicamente a la cámara marcó el trabajo de ciertos artistas que, como Bruce Nauman o Klaus Rinke, o más recientemente María Ruido, se dedicaron a explorar los procesos cuerpo-espacio. Debido a la flexibilidad del vídeo como medio, este ofreció a un numeroso grupo de mujeres artistas como Ana Mendieta, Adrian Piper, Hannah Wilke, etc. la posibilidad de desarrollar un lenguaje propio sobre su identidad y los condicionantes de género y sexismo. Artistas como Pipilotti Rist, Rebecca Horn, Amy Jenkins, Adrian Piper, Shirin Neshat, Cindy Sherman o Yasumasa Morimura han continuado en este sentido, explorando los estereotipos, los temas de sexo y raza por medio del vídeo-*performance* y la

foto-performance. En otros sentidos y registros muy diferentes, Matthew Barney, Dan Graham, Gilbert & George, Gary Hill, Bill Viola, etc. generaron grandes obras en los límites de la creación audiovisual.

Para concretar algunos de los ejemplos podemos citar el norteamericano Bruce Nauman. Después de finalizar sus estudios universitarios de pintura y escultura en la Universidad de California comenzó a crear fotografías, esculturas y películas tomando su propio cuerpo como elemento central y explorándolo en relación con el juego de medios (cuerpo-acción, cuerpo-materia, cuerpo-espacio, cuerpo-imagen...). En estas piezas el artista deviene un elemento que ocupa un espacio con voluntad de crear formas geométricas o acciones que aluden a las preocupaciones del momento en los debates sobre el estatuto de la obra de arte: objeto, materia, gesto, acción, espacio, etc. Su conciencia del cuerpo lo llevó a utilizarlo en un sentido escénico y como medida de su entorno. Nauman profundizó en las categorías históricas asociadas a la psicomotricidad del cuerpo en relación con el sitio que este ocupa y cómo lo ocupa: las leyes físicas relacionadas con la posición, la ley de gravedad y la de equilibrio... Por otra parte, destacamos las diversas acciones de Vito Acconci, entre ellas *Command Performance* (1974), donde crea un bucle de representación entre público, artista y obra de arte, consistente en una serie de monitores que muestran representaciones constantemente cambiantes del artista y el público. Una cámara filma al visitante sin que este se dé cuenta, mientras observa a Acconci a través de la pantalla, y a continuación aparece en el monitor, convirtiéndose así a la vez en sujeto y objeto de la obra.

Art make-up [registro audiovisual] (1967-1968). Bruce Nauman. Película 16 mm transferida a vídeo, color, sonido (40 min) (Colección MACBA. Fundación MACBA 2218).



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

En esta obra Nauman potencia el gesto inmaterial de la acción con la materialidad de la arcilla con la que enmascara su cuerpo, en un diálogo con la relación de medios (la arcilla del lenguaje escultórico más tradicional con el medio audiovisual y el performático). En otra acción muy conocida, *Auto-retrato como fuente* (1966), Nauman parodia la escultura tradicional en la que se representan bustos desnudos masculinos en poses heroicas a la vez que también hay un guiño a la conocida obra de Marcel Duchamp *Fuente*, un urinario expuesto de forma invertida. En esta acción Nauman aparece levantando la

cabeza como un surtidor de agua y la escupe, como si su cuerpo fuese el orinal o la fuente y su gesto de escupir indica la irreverencia y contestación a la tradición canónica del arte que le precede.

También destacan las colaboraciones de Nam June Paik y Charlotte Moorman, que fusionaron la música, el arte y la tecnología con el cuerpo. *TV Bra* es un objeto de Paik utilizado para la *performance Living Sculpture*¹ (1969). La pieza consistía en un par de pantallas de televisión montadas en cubos de plexiglás los cuales se ataban a los pechos de la chelista. Las televisiones mostraban las oscilaciones creadas a partir de las señales del violonchelo, y se encendían de vez en cuando tratando de transmitir algún canal. Por medio de un circuito cerrado de televisión, los espectadores veían reflejada su propia imagen mientras que las notas del violonchelo se amplificaban y se transformaban en señales ópticas que distorsionaban las imágenes de las pantallas. Con esta obra, Paik trató de humanizar la electrónica y la tecnología.

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

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



Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/184788390936739020/?!p=true>

Otro ejemplo es la instalación de la artista serbia Marina Abramovic, *Imponderabilia*², creada en 1977, en colaboración con su compañero sentimental en ese momento, Ulay. La acción consistió en ocupar la entrada principal de la Galería Comunale d'Arte Moderna de Bolonia desnudos, uno frente a otro, de manera que el público visitante tenía que pasar entre ambos eligiendo con qué cuerpo encararse al pasar por el reducido espacio que separaba a ambos artistas. Esta arquitectura corporal como puerta viviente de acceso a la galería creada por los artistas obligaba al público a enfrentarse a sus actitudes y sentimientos respecto al género y a la sexualidad. Se trataba de cruzar la puerta como acto simbólico relacionado con los cambios, en este caso mentales, que los artistas intentaban inducir en los visitantes. La puerta (escultura humana) funcionaba como umbral (limen), símbolo del espacio intermedio de delimi-

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

tación entre dos mundos, interior y sagrado, femenino y masculino, interior y exterior. A su vez, al cruzar el espacio el público creaba la obra, pues una cámara oculta los filmaba y proyectaba en una serie de monitores cerca de la entrada, siendo las personas que se encontraban dentro del recinto los que contemplaban la obra por los monitores.

Abramovic y Ulay. *Imponderabilia* (1977).



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

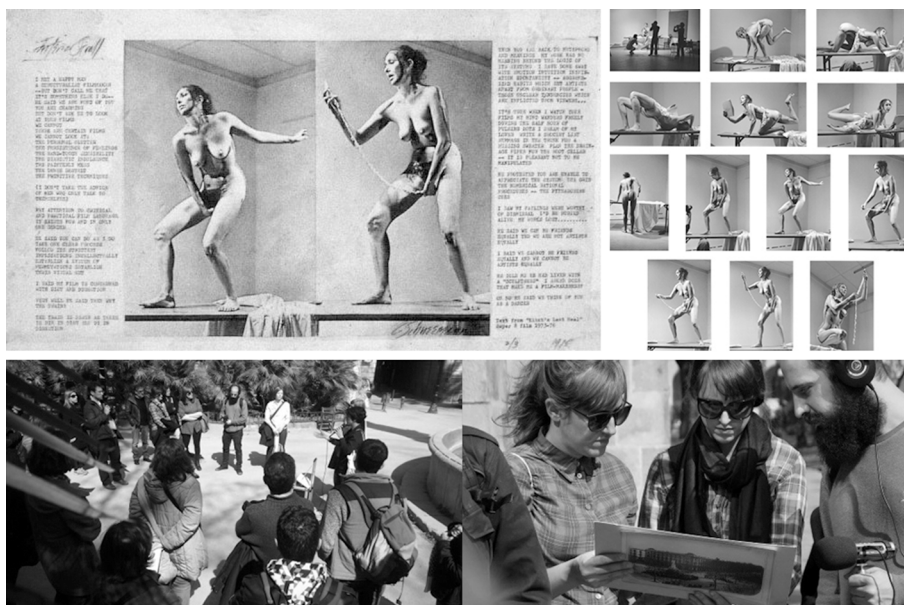
La acción *Interior Scroll* (1975) de la artista Carolee Schneeman formó parte de la exposición de pintura y *performance* titulada «Women Artists: Here and Now» en Ashawagh Hall, East Hampton, Nueva York. La artista se acercó a una mesa, vestida y con dos sábanas en las manos; a continuación se desvistió y se envolvió en una de las sábanas; extendió la otra sobre la mesa y le anunció al público que leería un texto de su autoría: *Cézanne, She was a Great Painter*. En el texto la artista reflexionaba acerca de la situación de la mujer artista en la historia. Posteriormente arrojó la sábana que la cubría y pasó a vestir solo un delantal. Acto seguido, de pie, comenzó a dibujarse con barro los contornos de la cara y del cuerpo. Después leyó el texto en voz alta mientras adoptaba poses a la manera de los estudios de la figura humana y, al finalizar, se quitó el delantal. La acción culminó con la lectura de un origami con un texto que Schneemann sacó de su vagina. La artista presentó la *performance* como un ritual en el que la vagina simbolizaba la fuente de conocimiento interior que unifica el espíritu y la carne en el culto de la diosa:

«Pensé en la vagina de muchas maneras: físicamente, conceptualmente, como una forma escultórica, una referencia arquitectónica, como la fuente de conocimiento sagrado, el éxtasis, el umbral del nacimiento, la transformación. Vi a la vagina como una cámara translúcida de la que la serpiente era un modelo externo, animado por su paso de lo visible a lo invisible, un rollo movido en espiral rodeado de un anillo con la forma del deseo y los misterios generativos, atributos tanto del poder sexual femenino como del masculino». (Descripción de la pieza *Interior Scroll* en la página web de la artista: <http://www.caroleeschneemann.com/index.html>).

Los textos que Schneemann saca de su vagina los divide en dos mensajes. Por un lado, una afirmación claramente política con la transcripción del lema *Be prepared*, texto emblemático del movimiento feminista durante los setenta que hace referencia a la actitud que debían asumir las mujeres artistas feministas con el propósito de estar preparadas para que su trabajo fuese malentendido y denigrado. El segundo mensaje era de carácter personal y aludía a la relación de la artista con una reconocida historiadora de cine. Schneeman era consciente de que su obra generaba controversia por el manejo de temas tabús

como la sexualidad y el erotismo femenino, y de hecho generó una reacción violenta de cierta parte del público, quienes la acusaron de jugar con viejas fantasías masculinas al leer el texto del origami. La *performance Interior Scroll* ha sido valorada como una de las acciones fundacionales del arte feminista, que cuestiona la forma en que ha sido objetualizado el cuerpo de la mujer a lo largo de la historia. Cabe decir que esta no fue la primera acción de este tipo pues en 1965 se presentó, también en Nueva York y como parte del Perpetual Fluxus Festival, la *performance Vagina Painting* de la artista japonesa Shigeko Kubota, integrante del grupo *fluxus*, y que consistió en hacer un dibujo en un papel colocado sobre el escenario con un pincel que llevaba sujeto en la falda corta. La artista ejecutaba el dibujo en cuclillas por lo que parecía que sujetaba el pincel con la vagina. Este gesto provocador iba dirigido a cuestionar el papel hegemónico de los pintores del expresionismo abstracto, y fue motivo de censura por parte de sus compañeros de grupo.

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



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

5.4. Recomendaciones para seguir indagando

Finalmente, en este subapartado se incluyen algunas recomendaciones para aprender más sobre *performances* y *body art*:

- **Documental *Not for sale* (1998)** de Laura Cottingham, que documenta con material *footage* las protestas activistas, las sesiones de autoconciencia, las prácticas de *body art* y *performance*, vídeos, esculturas y pinturas en la década de los setenta que evidencian el enorme impulso creador en el movimiento feminista de los EE. UU. Influyó enormemente al sistema artístico a la hora de repensar no solo lo que se consideraba como obra de arte sino también los circuitos y mecanismos de legitimación del arte (galerías, críticos de arte, museos...). El documental está disponible en línea en:

<https://www.youtube.com/watch?v=t8jfp3xMyuU> (parte 1) y <https://www.youtube.com/watch?v=uApLQXfjSDY> (parte 2).

- **Programa de TVE sobre cultura y arte contemporáneo *Metrópolis*.** Festival de acción Acción!MAD, dedicado al festival de *performance* artístico que se realiza anualmente. Acción!MAD es una plataforma independiente que trabaja en el apoyo a la creación, difusión y promoción del arte de acción y la *performance*. Promueve la organización de encuentros, festivales y muestras tanto a nivel nacional como internacional. Está disponible en línea en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-accion-mad/2257048/>
- **Programa de TVE *Metrópolis* sobre la artista *performer* española Esther Ferrer y la *performance* *El arte de la performance: teoría y práctica* (San Sebastián, 1937), repetida en Es Baluard el 26 de enero de 2012, en la que Ferrer realiza en clave paródica una *performance* a modo de conferencia académica sobre el arte de *performance* y sus variantes y tipologías.**
- **Documental *Marina Abramovic: La artista está presente* (2012),** dirigido por Matthew Akers y Jeff Dupre. Documental sobre la artista serbia Marina Abramovic mientras se prepara para la gran retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), en el que realizó una «versión» de su *performance* antigua con Ulay titulada *Nightsee Crossing* e invitó a los espectadores a sentarse en frente de ella durante el tiempo que considerasen oportuno desde la apertura del museo hasta el cierre, y desde el principio hasta el final de la exposición.

6. Espacio público y derivas

Otro enclave interesante desde el que repensar las prácticas encarnadas en relación con elementos expandidos como el espacio, la temporalidad y lo procesual es en relación con el espacio público y, más concretamente, la ciudad. Concebida como un organismo vivo constantemente reconfigurado con sus tránsitos cotidianos, flujos urbanos, movimientos dinámicos, espacios y agentes activos en la construcción de identidades y comunidades, la ciudad deviene un espacio para accionar experiencias, acontecimientos y prácticas estéticas efímeras, placenteras, experienciales, simbólicas, políticas y críticas. El crecimiento urbano en las ciudades occidentales a raíz de la industrialización hizo necesaria una aproximación diversa a la ciudad y sus problemáticas. Desde entonces y de forma paralela a la actuación del urbanismo, diversas reacciones han tendido a buscar estrategias para explicar y facilitar la vida en la ciudad: desde consideraciones utópicas hasta movimientos de tipo artístico y cultural, que generarán múltiples reacciones que tendrán su inicio durante los últimos años del siglo XIX y que van desde la figura contemplativa del paseante *flâneur*, para el que la ciudad se convierte en una necesidad vital para ser artista, a la mirada dadaísta de la ciudad que se interesa por espacios banales y olvidados, o las derivas situacionistas con la experimentación de un método para conocer la ciudad.

Es precisamente esta última, la deriva situacionista, en la que nos detendremos. La Internacional Situacionista surge a raíz de un encuentro con grupos de vanguardia de principios de siglo XX en Alba (Italia) como revulsivo al consumismo. Fue entonces cuando ocho artistas procedentes de distintas vanguardias (la Internacional Letrista, la Bauhaus Imaginista y el grupo CoBra, entre otras) se fusionaron, y se difundieron en muy poco tiempo en ciudades como París, Milán, Bruselas, Los Ángeles y Londres. Tomaron parte arquitectos, pintores, escritores, cineastas, etc., cuyo punto de unión fue una actitud crítica al capitalismo tardío de posguerra (en el período de la «sociedad del espectáculo», en palabras de uno de sus máximos exponentes, Guy Debord). Este tendría como centro la creación de «situaciones» (la confrontación del arte con la vida), y la posibilidad de producir un arte político a partir de referentes ideológicos y culturales que los inspiraban (Marx, Lefebvre) y las vanguardias artísticas (dadaísmo, surrealismo, futurismo...). Su preocupación sobre la ciudad se articulaba en cuatro niveles:

1) **La crítica al urbanismo.**

2) **Nuevas proposiciones realizadas desde la arquitectura** desde una perspectiva de ciudad móvil, fragmentaria, visual y a la deriva.

3) Los debates entre escultura pública y escultura en el espacio público (Aznar e Iñigo, 2007).

4) La propuesta de experiencias «psicogeográficas», trayectos y recorridos libres por la ciudad que se encuentran en el límite de la *performance* y la intervención urbana.

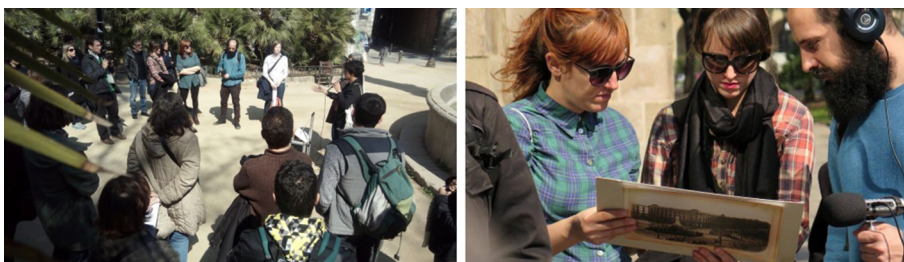
Para los situacionistas, la ciudad se define como un espacio lúdico, de intercambios, para ser recorrido como crítica a la situación del momento. La nueva metodología de aproximación a la ciudad será la deriva o el hecho de errar por ella, de nuevo entendiendo la práctica artística desde la desmaterialización: prima el concepto crítico y político, la acción del cuerpo que deriva en la creación del acontecimiento artístico y la importancia del espacio público como elemento articulador de esta acción. Partiendo de las prácticas surrealistas y neodadaístas, la deriva atiende los objetos cotidianos, así como aquellos espacios en desuso. Debord quiere establecer una reflexión sobre las formas de ver y experimentar la vida urbana de modo que, en vez de ser prisioneros de una rutina diaria, plantea seguir las emociones y mirar las situaciones urbanas de una forma nueva y radical (la psicogeografía). La deriva es una herramienta que combina lo científico con lo perceptual, lo racional con lo intuitivo, y ata lo lúdico a lo académico como condición indispensable para aprehender.

Parte de un cierto método: previamente y mediante el dibujo de cartografías se establecen las rutas y las diversas incursiones que se van a realizar y analizar, la magnitud de este espacio por recorrer, el tiempo dedicado y el número de integrantes del grupo, así como su estado de conciencia. Estas condiciones previas garantizan una observación lo más objetiva posible. El azar y la incertidumbre que trazan los recorridos urbanos serán claves para el conocimiento de la ciudad. A continuación, los mapas psicogeográficos son los primeros registros de esta forma de acción sobre la ciudad. En ellos aparece la ciudad desplegada en unidades de ambientes y con flechas que simbolizan relaciones más o menos intensas entre estas unidades de ambientes. La deriva trata de reemplazar estas flechas y hace que este fragmento de ciudad surja como un lugar por investigar a partir de este juego. En el registro de la acción se transforma la representación racional de la ciudad en experiencias de recorridos vividos, lo que revela que la ciudad no se conoce enteramente, sino que en los diferentes recorridos emergen diversas dimensiones, por ejemplo en torno al género, la gentrificación, la precariedad, la turistificación, la colonialidad, etc. Diversos colectivos de artistas contemporáneos parten de la deriva situacionista como método de trabajo y posicionamiento político. A veces, en estos recorridos, se pueden recoger objetos encontrados que no adquieren un estatus estético y de obra artística, sino que contribuyen a complementar la cartografía crítica. Entre ellos:

a) Ruta de autor: desde una mirada poscolonial, el colectivo (Lorena Bou y Aymara Arreaza) realiza cartografías diversas para resignificar historias olvidadas y nexos entre el pasado y el presente. Gracias a la experiencia del tránsito y

el recorrido a pie, de itinerar, compartiendo tiempo y espacio en movimiento, descubren los escenarios donde se avivan la percepciones y hallazgos propios del desplazamiento, como por ejemplo sus rutas sobre *Barcelona y los indios*, un itinerario que aborda la vida de las familias que hicieron grandes fortunas «haciendo las Américas» (Güell, Samà) y revela el peso de sus inversiones en la **transformación de Barcelona**, con sus negocios en sectores como el ferroviario, el naviero, el financiero e inmobiliario. De este modo se superponen diversas lecturas de un mismo espacio, por ejemplo, el espacio turistificado de la Ruta del Modernismo y la mirada crítica y política de la explotación racial y obrera gracias a la cual se construyó este patrimonio.

Ruta de autor. Deriva *Ruta por las indianas* realizada el miércoles 11 de marzo de 2015.



Fuente: fotografía de la autora.

b) Turismo táctico: un proyecto de intervención en espacios públicos creado en 2001 pero ya inactivo, que se articulaba a partir de la creación de un colectivo de artistas que elaboraban y realizaban intervenciones en ámbitos urbanos y rurales, como *tours*, instalaciones y otro tipo de acciones, partiendo de la noción turística del *tour*, con sus códigos y protocolos, pero desde una mirada crítica y paródica. El colectivo estaba formado por Mariano Maturana, Maite Ninou, Xavier Manubens y Consol Rodríguez, además de un extenso número de colaboradores. Entre sus rutas destacaban *Art Tools* (2011), *Ruta anarquista* (2011), *Guía secreta de Barcelona* (2007), etc. Partían de la idea de archivo encarnado a partir de derivas, *performances* o rutas orales por el espacio público que reconstruían otras narrativas críticas de los espacios más turísticos de Barcelona, o recuperaban espacios poco atractivos para el turismo con el fin de crear rutas de recuperación de la memoria pasada (ruta anarquista); aplicaciones para el móvil donde se podía descargar la información; publicaciones en línea en forma de textos y guías, etc.

c) Precarias a la deriva³: una investigación y acción militante sobre la precarización de la existencia, albergada en la casa okupada de mujeres la Eskalera Karakola, sobre la vivencia de la relación precariedad-movilidad-flexibilidad laboral y vital, y el papel crucial del continuo sexo-atención-cuidados para comprender la actual transformación (y crisis) de la estructura social. La investigación se publicó en dos formatos: un libro que reconstruía los estudios de caso y un documental que partía de las derivas por Madrid para rastrear cómo atraviesa la precariedad laboral de las mujeres y las formas de subvertir el control y la regulación corporal en el trabajo (tono de voz, vestimenta, etc.).

⁽³⁾Textos publicados en https://sindominio.net/karakola/antigua_casa/precarias.htm y documental en <http://vimeo.com/3766139>.

d) Iconoclastas: realizan talleres de mapeo colectivo, investigación colaborativa y recursos gráficos en código abierto para crear cartografías que desafíen los relatos dominantes sobre los territorios a partir de los saberes y experiencias cotidianas de los participantes.

Iconoclastas



Fuente: <http://www.iconoclastas.net/>

7. Activismo, *performance* y arte comunitario

Nina Felshin, en la introducción de su libro *¿Pero esto es Arte? el espíritu del arte como activismo* (1995), define el término *arte activista* como un híbrido entre el mundo del arte y del activismo político junto a la organización comunitaria, cuyo objetivo es incitar o efectuar un determinado cambio social. El arte activista es más bien un proceso que un objeto o producto, pues los artistas activistas no se deberían limitar a adoptar meras estrategias estéticas democráticas, de inclusión, o de simple crítica de la representación, sino de actuación y transformación desde el potencial político que el arte y los proyectos culturales pueden aportar en colaboración con organizaciones comunitarias. Esto se ha puesto de manifiesto mediante todo tipo de propuestas de colaboración o comunitarias, que muestran una preocupación por los derechos civiles (las políticas de género, gay/lésbico, o la identidad étnica y racial), abordando temas como la crisis del sida, la violencia contra las mujeres, el sexismo, el racismo, la preocupación por el medioambiente, la vivienda, *homelessness* y gentrificación, la tercera edad, la inmigración ilegal o los derechos de los sindicatos.

Paulatinamente iremos viendo cómo muchos artistas se autodenominan artista activista, artista educador o educadora, artista mediador o mediadora... Para Felshin, el activismo artístico parte del impulso democrático de «dar voz y visibilidad» al que no tiene derecho y conectar el arte con una audiencia mayor pero, como hemos visto anteriormente con las aportaciones de la teórica Phelan, la visibilidad es una cuestión problemática en un sistema consumista que fetichiza y mercantiliza las diversidades identitarias. Por otra parte, pretender «empoderar» y «dar voz» ha sido muy cuestionado por pensadores y pensadoras poscoloniales y feministas, pues puede caer en un paternalismo eurocéntrico y patriarcal.

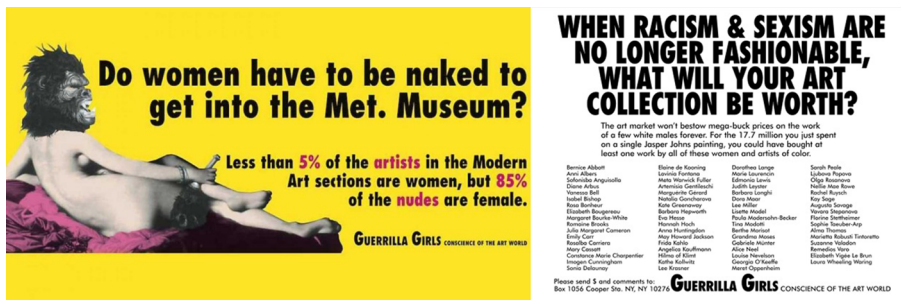
La práctica activista se apropia de los emplazamientos urbanos y de sus técnicas de publicidad urbana, como hemos visto en las derivas situacionistas o también las tácticas de guerrilla de la comunicación⁴. El uso de espacios como la calle es inevitable si el artista busca aproximarse al gran público, incluyendo así los medios de comunicación y la cultura de masas. Sus formas más corrientes de actuar son las que fomentan la participación de la comunidad y del público, como las acciones temporales en la calle, los talleres de empoderamiento, o las actividades basadas en *performances*, eventos de los *mass media*, exposiciones e instalaciones. Muchas de las acciones, *performances* y derivas parten de una simbolización para denunciar temas diversos en las actuales sociedades normativas: los derechos de la mujer, de las comunidades LGTBIQ, las denuncias políticas, los desaparecidos en guerras y dictaduras...

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

La *performance* ha sido una estrategia política de visibilidad en el espacio público que ha acompañado muchas de las luchas y reivindicaciones en momentos de cambio sociales, políticos y culturales: Mayo del 68, las luchas políticas feministas, los cambios de la izquierda intelectual en la academia, de las reivindicaciones de los derechos civiles, el activismo de las políticas identitarias de gays y lesbianas, la lucha de las comunidades negras y chicanas, etc. Estos colectivos hicieron de la *performance* una herramienta de lucha civil para visibilizar sus reivindicaciones políticas en el espacio público. El arte activista surgió de la unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizantes originadas en el arte conceptual de finales de los años sesenta y principios de los setenta, y partían de proyectos e iniciativas independientes respecto a los circuitos artísticos convencionales. Más adelante, en la década de los ochenta, tuvo una fuerte expansión hacia la crítica de los sistemas de representación y de las representaciones hegemónicas en los medios de comunicación mediante las llamadas «guerrillas de la comunicación». Cabe recordar las acciones en los años ochenta y noventa por las calles de colectivos como ACT UP, WAC o Guerrilla Girls como respuesta ante los ataques políticos conservadores hacia las minorías étnicas, de mujeres y homosexuales.

Guerrilla Girls es un grupo de artistas feministas que nació en Nueva York en 1985 y que se ha ido expandiendo en diferentes partes del mundo. Su nombre indica su forma activista de intervención a partir de tácticas de guerrilla de la comunicación para denunciar, en un inicio, la discriminación de las mujeres en el arte, pero posteriormente también en la industria del cine, los estereotipos de género en los *mass media*, etc. Su primera intervención fue en 1985 para protestar contra la exposición del MoMA y denunciar la invisibilidad de las mujeres artistas. A partir de entonces su trabajo se desplegó en forma de pósters que colgaban con una imagen gráfica impactante, una mujer desnuda con máscara de gorila acompañada con datos didácticos y reveladores, y con una estética publicitaria, como por ejemplo: «¿Tienen las mujeres que ir desnudas para entrar en el museo?» Su primera actividad fue colocar carteles y hacer apariciones públicas en museos y galerías de Nueva York para denunciar que algunos grupos de personas eran discriminados por motivos de género y raza, principalmente. Todo esto lo hicieron de forma anónima cubriendo sus rostros con máscaras de gorila (jugando con la pronunciación inglesa de *gorilla*, que es muy parecida a la de *guerrilla*) porque querían poner el foco en la causa y la denuncia, y desplazar la atención sobre la identidad de artista o sobre las obras de arte que cada una hacía.

Carteles realizados en 1989 por las Guerrilla Girls para las acciones de denuncia sobre el sexismo y el racismo en el sistema artístico.



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

Es necesario hacer especial alusión al activismo generado por la enfermedad del sida. Desde la segunda mitad de los años ochenta, han surgido manifestaciones artísticas activistas visibles y confrontadoras en ciudades estadounidenses duramente golpeadas por el sida. Entre los diferentes grupos y proyectos activistas destacan:

Names AIDS Memorial Quilt Project. Proyecto en memoria de los muertos por sida. Está compuesto de paneles de tejido bordado a modo de colchas (los llamados *quilt* en inglés), en recuerdo de cada individuo fallecido por sida. Iniciado en San Francisco por el activista gay Cleve Jonesen en 1987, cuenta en la actualidad con unos 35.000 paneles.

ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power). Nació básicamente como una asociación de miembros gay en 1987, a raíz de la sucesión de hechos que se consideraron amenazantes para esta comunidad: la ley promulgada en ese año por el senador Jesse Helms con la que se rechazaba la provisión de fondos para cualquier material educativo que informara sobre la homosexualidad o la permitiera; la rápida propagación del sida y su falta de reconocimiento por parte del Estado; el aprovechamiento de la situación por parte de las industrias de las farmacéuticas; las representaciones, concepciones y eufemismos utilizados sobre la enfermedad... El conocido eslogan Silence=Death ('Silencio=Muerte') fue uno sus primeros trabajos de activismo sobre el sida. Realizado en 1986 como campaña para la resistencia gay, condensó cualidades activistas, publicitarias, artísticas y reivindicativas ante la inacción individual y gubernamental. El logotipo consistía en un triángulo rosa, haciendo referencia al utilizado para identificar a los homosexuales en los campos de concentración nazi, y pasó a ser símbolo de la lucha conjunta del colectivo gay y lesbiano contra la epidemia.

A la izquierda, *Names AIDS Memorial Quilt* y a la derecha, el eslogan de ACT UP.



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

Gran Fury surgió del colectivo ACT UP en 1987 como un grupo de artistas tras la instalación del escaparate *Let the Record Showen* en el New Museum de Arte Contemporáneo de Nueva York. Comisariada por Bill Olander, consistió en la intervención de una de las ventanas de dicho museo. En el centro superior el símbolo «SILENCIO=MUERTE» junto con el triángulo rosa en luces de neón, una foto mural de los juicios de Núremberg y, delante de esta, seis fotografías a tamaño natural de «criminales del sida» (utilizando la misma terminología usada por ellos). También es conocido por otras acciones como *Kissing doesn't kill* en el transporte público de Chicago; *Read my lips*, campaña publicitaria en carteles y camisetas; *Men use condoms or beat it* en la Bienal de Venecia...

Queer Nation fue una organización de lucha a favor de los derechos LGBT y contra la homofobia fundada en marzo de 1990 en Nueva York por activistas de ACT UP indignados con la escalada de violencia homofóbica en las calles y los prejuicios de los medios de comunicación y la cultura. El grupo se hizo famoso por sus lemas y por sus tácticas de confrontación en el espacio público como el *kissing* (besos colectivos de gays, lesbianas y trans en espacios públicos en los que el imperativo heterosexual resulta invisible, como en centros comerciales o en el cine), *outings* (salidas del armario), o el *dying* (teatralización de la muerte en manifestaciones, o como reacción frente a la intervención policial).

Otro ejemplo clave de lucha en el espacio público es el caso de **Las Madres de Plaza de Mayo**, una asociación argentina formada durante la dictadura de Jorge Rafael Videla en Argentina, inicialmente con el fin de recuperar con vida a los detenidos desaparecidos, y posteriormente con el fin de establecer quiénes fueron los responsables de las múltiples desapariciones y torturas durante la dictadura, con tal de promover su enjuiciamiento. Las Madres de la Plaza de Mayo comenzaron a reunirse en una plaza de la ciudad de Buenos Aires el sábado 30 de abril de 1977. La utilizaban como un punto de encuentro para organizarse y pedir cuentas públicamente a las autoridades sobre sus hijos desaparecidos. Al principio permanecían sentadas en medio de la plaza, pero al declararse el estado de sitio la policía las expulsó del lugar, así que para identificarse como grupo cuando salían en las marchas por la calle todos los jueves a las 15.30 h decidieron ponerse un pañuelo blanco en la cabeza. A pesar de la llegada de la democracia al país en 1983, continuaron con sus marchas y actos pidiendo condena para los militares que participaron en el gobierno de

Enlace de interés

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

la dictadura. Aparte de las marchas que realizan por las calles, tienen su propia radio, el centro de estudio Instituto Universitario Nacional de Derechos Humanos Madres de Plaza de Mayo (UPMPM), un programa de televisión, un café literario, un plan de viviendas sociales y una guardería.

En la década de los noventa y el nuevo milenio, la inclusión de múltiples voces procedentes de las culturas marginadas y la diversidad de lo cotidiano han unido, a menudo, activismo con arte, convirtiéndose algunas veces en «una etiqueta estilística», la de «arte activista» que da cierto toque de estatus radical y a contracorriente (algo que siempre ha dominado el imaginario del mundo artístico) pero que corre el peligro de neutralizar toda subversión y reivindicación, pues el sistema artístico tiende a reabsorberlo todo. En la actual sociedad posforista, la cultura se convierte en un recurso especulativo, tal y como apunta el teórico George Yúdice (2002). Esta idea de la cultura como recurso se refiere a cómo en la sociedad del conocimiento y la desmaterialización industrial (de producir bienes a servicios), la cultura se ha convertido en un recurso de explotación económica en las sociedades globales. En este contexto, la cultura es un medio de desarrollo urbano: industrias culturales (cine, festivales de música...); turismo cultural (museos y edificios emblemáticos); empleo (artesanías, producción de contenidos...); resolución de conflictos (multiculturalismo), etc.

A esta crítica se suman muchos movimientos sociales y activistas, bastante críticos con el modo en que los museos instrumentalizan sus procesos bajo la coartada de la colaboración y, en especial, los modos de exhibir, que acaban fetichizando los panfletos expuestos en vitrinas. Como ejemplos polémicos podríamos destacar diversos proyectos del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) como el de 2001, cuando a raíz del seminario «De la acción directa como una de las bellas artes» nace el colectivo Las Agencias, enmarcado en la exposición «Antagonismes», una mirada retrospectiva al arte político y crítico realizado en los últimos cuarenta años (Ribalta, 2004), o más adelante en 2003 en *¿Cómo queremos ser gobernados?*, un modelo expositivo de estructura descentralizada y de colaboración en red con el que se pretendía crear dinámicas de intervención en el espacio público a escala estatal. O, con voluntad historiográfica, destaca *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, un proyecto de investigación que se inició desde varias instituciones culturales y en colaboración con diversos colectivos (feministas, *queer*, cultura popular, educación). Los resultados de este proceso de investigación se materializaron en distintos formatos: las exposiciones del MACBA y del Centro José Guerrero de Granada; un extenso programa de actividades, debates públicos, encuentros y seminarios; una página web, y una colección de publicaciones⁵.

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

Los artistas activistas emplean metodologías y estrategias formales comunes con el objetivo de aumentar la conciencia pública ante situaciones insostenibles, involucrar al público, hacerlo partícipe de las ideas y demandas defendidas mediante información y educación, etc. Por ejemplo, entre estos modos

comunes de trabajar, podemos mencionar la importancia de generar una extensa investigación inicial, de mapeo del terreno, detectando colectivos afines activos ya en el contexto con el fin de generar redes de colaboración, así como una parte importante de actividad de organización y activación de las personas participantes que las acciones activistas requieren. Otro aspecto importante es la disolución de la autoría en favor de una práctica colectiva, lo que desestima el culto al artista y su individualidad, aunque muchas veces esta cuestión es problemática, como veremos más adelante cuando se planteen los dilemas de las prácticas comunitarias y colaborativas.

Las acciones suelen realizarse bajo una causa colectiva y son incisivas, puntuales y directas, con formatos fácilmente reproducibles y virales (vallas publicitarias, pósteres, publicidad en los transportes públicos, vídeos, redes sociales, etc.), y muchas veces con mensajes irónicos, didácticos, interpeladores y de confrontación que deconstruyen las convicciones hegemónicas y visibilizan preocupaciones sociales. No es de extrañar que la *performance* haya sido muy empleada debido a la apertura, inmediatez e invitación a la participación en el espacio público, pudiendo actuar como un reclamo para los *mass media*, ávidos de imágenes polémicas y contundentes. Muchas de estas acciones son difíciles de desarrollar durante un amplio período de tiempo porque las condiciones económicas y políticas cambian a gran velocidad, y porque la acción de los colectivos artísticos se desgasta muy rápidamente. Un factor clave es la participación pública, pues las acciones activistas incentivan la colaboración con la audiencia o la comunidad para distribuir un mensaje al público. Cuando el artista extiende sus modos de trabajo en colaboración con una audiencia o comunidad, el proceso se configura en torno a una actividad de inclusión mediante la participación pública. Se llevan a cabo cuando los artistas involucran a las organizaciones comunitarias, sindicatos, etc.

7.1. Recomendaciones para seguir indagando

Finalmente, en este subapartado se incluyen algunas recomendaciones para saber más sobre arte comunitario y activismo:

- **Libro:** Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J.; Expósito, M. (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Sinopsis: el libro trata un amplio espectro de prácticas artísticas y políticas que cubre desde el arte público y el arte crítico a la intervención y acción directa. Lo hace en cuatro secciones: la primera, a modo de introducción, incorpora escritos que ofrecen perspectivas generales a partir de puntos de vista específicos y diversos; las restantes se articulan en torno a tres puntos clave: la espacialidad, lo político y lo cotidiano. Este libro contribuye a complejizar la noción de espacialidad en las prácticas artísticas desde una mirada crítica y militante del espacio público.

- **Programa de TVE: *Metrópolis***, sobre Arte y Activismo. Sinopsis: se trata de proyectos colectivos que entienden el arte como relación social; intervenciones artísticas en el consumo, guerrilla de la comunicación, formas creativas de movilización y protesta; propuestas críticas cargadas de humor y desobediencia, nuevas narrativas capaces de alterar los signos y códigos establecidos; e imaginarios que provocan la aparición de comunidades y subjetividades inesperadas. Por todas partes podemos leer hoy en día que el arte se ha integrado por completo en la economía, que es el arte quien estimula el deseo de consumir, que la creación ha quedado totalmente atrapada en el mercado, que las prácticas artísticas son ahora el modelo hegemónico de la producción de riqueza capitalista, etc. Sin menospreciar tales afirmaciones (muy acertadas, en términos generales), se presentan una serie de experiencias que, situadas a medio camino entre el arte y el activismo social, se las ingenian para resistir ante aquella realidad. De esta resistencia surge una nueva estética socialmente comprometida. Un tipo de creación con una nueva responsabilidad política: la de establecer imaginarios posibles e inventar dispositivos críticos que nos sirvan para socializarnos, para crear comunidad, para adquirir subjetividades distintas a las ofrecidas por la publicidad. Muchas de las prácticas artísticas que se autodenominan activistas exploran el impulso de desmaterialización del arte para evitar que la obra se convierta en mercancía, y ponen sobre la mesa otros elementos con los que explorar: concepto, mensaje, cuerpo, acción, intervención en el espacio público...
- En la misma línea, el **documental *The yes men al ataque!***. Andy Bichlbaum y Mike Bonanno forman el colectivo YES MEN, y son dos activistas que practican lo que llaman «corrección de identidad», que consiste en suplantar la identidad corporativa haciéndose pasar por portavoces de importantes empresas para que sus reivindicaciones tengan cobertura en los medios de comunicación. La autoridad impostada les permite expresar con cierto tono paródico las prácticas y discursos deshumanizantes y sin ética de multinacionales y organizaciones gubernamentales que a menudo actúan sin escrúpulos, como OMC, McDonalds, Dow Chemical... Así, sus declaraciones ponen en evidencia tanto a las grandes multinacionales como al poco rigor de los medios de comunicación en documentarse y contrastar la información. En el documental se incluyen algunas de sus misiones más memorables, que en algunos casos hicieron tomar decisiones a grandes corporaciones.
- **Documental y proyecto: *Maquilapolis* (2002)**, dirigido por Vicky Funari y Sergio de la Torre. Un proyecto de vídeo-acción junto con mujeres trabajadoras de las maquilas ubicadas en Ciudad Juárez. En primera persona, reconstruyen sus vidas por medio de vídeo-diarios que reflejan cómo trabajan en la maquila y viven el día a día en medio de las políticas posfordistas de globalización. Para la realización de este material previamente se hizo toda una labor de contacto con grupos locales de apoyo a las mujeres, así como cursos de formación en nociones de vídeo para que pudieran auto-

representarse (www.maquilapolis.com). El dinero recaudado por la compra o pase del documental en festivales, televisiones públicas, universidades, centros urbanos y comunitarios, etc. está destinado a organizaciones y ONG locales para desarrollar campañas comunitarias de concienciación local para promover el cambio social en las áreas de globalización, justicia social y ambiental, comercio justo... En el apartado de la web de recursos se incluye una guía de discusión del visionado de la película con información sobre las maquilas, la globalización, la feminización de la precariedad laboral, así como reflexiones y preguntas de las mujeres que participaron en el vídeo, etc. En una de las escenas del documental se ve a las trabajadoras vestidas con su ropa de trabajo en medio del desierto realizando los gestos que realizan en sus lugares de trabajo de forma descontextualizada. De este modo, mediante un desplazamiento del espacio-tiempo de trabajo al espacio del desierto, y solo con sus cuerpos, se logra realizar una acción performática crítica sobre las condiciones de trabajo repetitivas.

- **Entrevista a Guillermo Gómez-Peña:** *Performance sin fronteras*. Entrevista al artista chicano de *performance* e instalación Guillermo Gómez-Peña en la que habla sobre su trabajo desde la perspectiva de la frontera respondiendo a preguntas como: ¿cómo se representa la frontera desde el arte de *performance*? ¿Qué es la chicanoización de la cultura mexicana? ¿Cómo se crearon procesos de resistencia intercultural en Estados Unidos? ¿Cuándo empieza a generarse el interés por el arte de frontera? Gómez-Peña es un ejemplo de artista que mezcla en sus proyectos artísticos el arte de acción y las instalaciones con el fin de realizar una crítica política a los colonialismos. Para ello se sirve de la creación de artefactos, objetos, esculturas e instalaciones que mezclan tanto objetos tradicionales mexicanos como artilugios contemporáneos (arneses, máscaras de piel, etc.) para crear sus personajes en las *performances*.

8. Dilemas e interrogantes

Para ir concluyendo, este apartado sintetiza algunas de las cuestiones y debates que se han ido desarrollando en los apartados anteriores a partir de una serie de interrogantes.

8.1. La norma liminal y trasgresora del arte de acción

¿Toda práctica intencionalmente crítica y activista implica *per se* una trasgresión? Como vimos en el apartado 2 de este material, la condición liminal de la *performance* que diversos teóricos de los Estudios de Performance han analizado (Turner, Schechner) proviene de las teorías antropológicas del ritual. La fase liminal del ritual es aquella que rompe con las estructuras sociales para generar un espacio de indeterminación, y de aquí que se haya asociado la condición liminal casi exclusivamente como una trasgresión y subversión, pero después de la fase liminal hay en todo ritual una vuelta a la estructura y a las convenciones sociales, y por tanto implica también una condición perpetuadora, institucionalizadora y repetitiva. Por tanto, no basta con la «intención» de generar una práctica trasgresora, sino que depende del contexto en el que esa acción se despliega y de una serie de factores para que realmente impliquen un cambio, una mutación y una crisis o por el contrario de nuevo se refuercen las normas, o incluso una estetización de la disidencia política que no implique ningún cambio o transformación real. Para ello podemos considerar un ejemplo muy significativo: cuando el colectivo de *performance* Post Op hizo en 2004 en las Ramblas de Barcelona una acción que pretendía deconstruir los imaginarios y estereotipos de género y sexualidad en la pornografía, se encontró con que las personas que presenciaron la acción se preguntaron si aquello era una despedida de soltero. Efectivamente el espacio de las Ramblas está tan cargado de heterosexualidad normativa y de códigos de turismo sexual, que por mucha intencionalidad subversiva que hubiera, nada garantizaba la «eficacia» política de la *performance*. Por tanto, existe una tensión irresoluble y muy productiva en la conducta performativa: implica el cumplimiento y la repetición de los roles sociales al mismo tiempo que puede suponer también la subversión de la norma, la suspensión de roles reguladores y la ejecución de acciones lúdicas que inviertan las conductas sociales establecidas. La influencia del ritual en las prácticas efímeras de la *performance* abre nuevos dilemas en la conceptualización de la obra de arte: desmaterialización del gesto artístico, importancia del cuerpo y la acción, o ruptura temporal (tiempo sagrado-atemporal en tensión con la acción presente en el aquí y el ahora y la acción efímera que ya es pasado).

8.2. La tensión de participación/colaboración en las prácticas performáticas

¿Qué hace que podamos distinguir determinados proyectos como arte y no como trabajo social o activismo comunitario? Los proyectos artísticos operan en una esfera tanto metafórica como práctica, pero cada vez más las fronteras están muy diluidas. Entre los peligros cabe mencionar el aislamiento del mundo del arte, que puede provocar que la definición política de dichos trabajos procedente del mundo artístico esté al margen de su marco social, por lo que a menudo pecan de ingenuidad y desconocimiento de las complejidades reales del contexto. De igual modo, la tendencia a romantizar la comunidad puede impedir a los y las artistas conocer las tensiones y conflictos reales que se encuentran en cualquier interacción de grupo, de manera que caen en una visión paternalista porque poseen una comprensión superficial de las necesidades de la comunidad y de su historia, con lo que no es fácil que puedan proporcionar herramientas conceptuales para resolver sus problemas. Muchas acciones y proyectos artísticos usan indistintamente los términos «participar» y «colaborar», pero es importante establecer una diferencia: en la participación los marcos de acción están definidos y restringidos de antemano, mientras que la palabra «colaboración», que contiene la raíz latina *labor*, implica un trabajo conjunto y un modo de enfatizar los diferentes agentes que realizan tareas y trabajo, aunque a veces solo unos pocos reciben remuneración por estos proyectos artísticos, lo que acaba por generar contradicciones en los mecanismos de autoría, reconocimiento y aportación de capital simbólico y material. Yúdice comenta cómo a menudo son las comunidades desfavorecidas las que, al colaborar en proyectos comunitarios y programas culturales, reciben la menor parte compensatoria justificada en discursos de empoderamiento, capital experiencial, participativo y espiritual. Y dice:

«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?» (Yúdice, 2002, págs. 340-341).

En el caso de muchas obras de arte de instalación, esculturas interactivas o *performances* participativas, que buscan la interacción y relación de la obra con el espectador o espectadora, hay cierta ingenuidad en el modo en el que se concibe la noción de *participación*, entendida como la inclusión del cuerpo y la presencia del espectador en tiempo presente, la realización de acciones y gestos dirigidos por el artista para completar el significado o ejecución de la obra, etc.; aun así, es importante preguntarse por las condiciones materiales de producción de la obra (quién recibe el dinero, quién pone su tiempo y saber), las relaciones de poder, etc.

8.3. Del aura de la obra de arte al aura del performer

En muchas de las propuestas artísticas (*happening*, *fluxus*, *performance*, *assemblages*...) que huyen de la repetición, el aura material de la obra de arte y el encierro-museificación de la obra en la peana/vitrina, se ha corrido la misma

suerte, esto es, que han sido absorbidas por el sistema artístico. Cuántas veces no hemos visto en las exposiciones retrospectivas o en las colecciones de los museos objetos cotidianos (a veces réplicas) que formaron parte de esas *performances* y actos efímeros participativos, y que son elevados ahora a la categoría de objetos artísticos, sagrados e intocables. Si bien en la emergencia del arte de acción se huía explícitamente del aura de la obra de arte y para ello se usaban objetos cotidianos que formaban parte de las *performances*, el sistema artístico acabó por reinscribir el aura no solo en los objetos sino también en la figura del *performer*, especialmente en el caso de artistas como Joseph Beuys e incluso Marina Abramovich. Algo similar sucede con muchas prácticas escultóricas y de arte de instalación contemporáneas, que han cuestionado la noción tradicional de escultura muy anclada a la objetualidad de la obra y a los materiales «nobles» (mármol, bronce, etc.), y han propuesto otras soluciones como trabajar con materiales y objetos cotidianos, «pobres» o incluso con la no materia (espacio, tiempo, vacío, silencio, eco...); aun así, nada los previene de los mecanismos auráticos, fetichistas y especuladores del sistema del arte, de los dispositivos tradicionales de exhibición de muchos centros de arte, y del problema de conservación que implican muchas de estas obras, que se deterioran rápidamente.

8.4. El registro de la *performance*: presencia-ausencia, archivo y documentación

¿Es el vídeo una tecnología que solo debe ser utilizada con el único propósito de registrar un acontecimiento artístico, o también pueden ser utilizada para reformular y crear nuevas obras de *performance art* creadas específicamente para ser performadas delante de una cámara? La tensión entre la inmediatez del acto y la mediación del registro audiovisual abre múltiples soluciones creativas entre la reformulación de la acción «original» y su registro y reproducción. Si la recepción mediada es diferente a la copresencia en el instante de la acción, esta nueva situación puede ser puesta de manifiesto llamando la atención sobre el acto mismo de la recepción, sus condiciones y su distancia respecto al evento original. Aun así, en otros casos esta distancia puede potenciar el vínculo buscado para la relación del espectador con la obra, principalmente en aquellas propuestas diseñadas en función de espacios inaccesibles al público, o en situaciones que implican ámbitos de gran intimidad. En prácticas escultóricas efímeras como el *land art*, *environment art*, *site-specific* y ciertas instalaciones, la documentación abre este mismo debate sobre el papel del registro como mero archivo o como una oportunidad de abrir nuevas exploraciones transmedia que jueguen con las temporalidades, los espacios y contextos de producción y recepción, etc.

Bibliografía

- Auslander, P.** (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Aznar, Y.; Íñigo, M.** (2007). «Arte, política y activismo». *Concinnitas* (vol. 8, núm. 1(10), págs. 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 / Nueva York: Routledge.
- Espinosa, A.** (2013). *Allan Kaprow. Ensayo sin título y otros happenings*. México: 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, mayo 2012) [en línea]. [Fecha de consulta: 10 de julio de 2018]. <<http://revista.escaner.cl/node/6187>>
- Fusco, C.** (1999). *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Gómez-Peña, G.** (2005). *Ethno-techno: writings on performance, activism and pedagogy*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Jones, A.** (1998). *Body Art: Performing the Subject*. Mineápolis / 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.
- Museo Reina Sofía** (2015). *Ree Morton. Sé un lugar, sitúa una imagen, imagina un poema* [nota de prensa en línea]. [Fecha de consulta: 10 de julio 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». En: Peggy Phelan. *Unmarked: the politics of performance* (págs.146-166). Londres / Nueva York: Routledge.
- Ribalta, J.** (2004). «Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos». En: *Republicart.net* [Fecha de consulta: 10 de mayo de 2018].
- Sacco, V.** (2014). «Otras maneras. Apuntes sobre la exposición de Allan Kaprow en la Fundació Antoni Tàpies». *Concreta* [en línea]. [Fecha de consulta: 10 de julio de 2018]. <<http://www.editorialconcreta.org/Otras-maneras-Apuntes-sobre-la>>
- Schechner, R.** (2013). *Performance Studies: An Introduction*. Nueva York: Routledge.
- Taylor, D.; Fuentes, M.** (eds.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vidiella, J.** (2009). «Escenarios y acciones para una teoría de la performance». *Revista Zehar* (núm. 65, págs. 106-115).
- Yúdice, G.** (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

