

Marc Montijano Cañellas

marcmontijano@uma.es

Ens.hist.teor.arte

Marc Montijano Cañellas, “La documentación de la performance en el siglo XXI. Revisión y ampliación de conceptos. La imagen como trofeo y la imagen posproducida”, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 39 (julio-diciembre 2020), pp. 7-21.

RESUMEN

La manera en la que nos llega la documentación de la performance no es algo casual y analizar sus cualidades nos puede ayudar a comprender mejor la obra. En este estudio, examinamos y reflexionamos sobre las principales opiniones en este campo, de Amelia Jones, Peggy Phelan, Philip Auslander y Erika Fischer-Lichte. Junto a esta revisión, planteamos una ampliación y actualización de conceptos, con base en las nuevas necesidades surgidas en el arte de acción actual, tales como nuevas tipologías, nuevos medios, nuevos usos y nuevas circunstancias de la performance.

PALABRAS CLAVE

Documentación performance, arte de acción, performance, teoría de la performance, teoría del arte.

TITLE

The documentation of performance in the 21st Century, a revision and extension of concepts: The image as trophy and the post-produced image.

ABSTRACT

The way in which the documentation about performance comes to us is not casual and analysing its qualities can help us to understand these works better. In this study, we examine and reflect upon the main opinions in this field, by Amelia Jones, Peggy Phelan, Philip Auslander and Erika Fischer-Lichte. Together with this review, we propose an expansion and updating of concepts, based on the new needs that have emerged in today's action art such as new typologies, new media, new uses and new circumstances of performance.

KEY WORDS

Performance documentation, action art, performance art, performance theory, theory of art.

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Málaga. Miembro del grupo de investigación HUM 862 Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural de la Universidad de Jaén. Su principal campo de estudio es el arte de acción, con especial atención a la teoría y estética de la performance. En este perfil se enmarca su tesis doctoral, además de los trabajos y publicaciones que ha ido realizando en diversos medios especializados, así como numerosos proyectos artísticos en destacadas galerías, museos y centros de arte, como el CAC Málaga, Museo Picasso, Centre Pompidou Málaga, el Centro Andaluz de Fotografía y el Museo Reina Sofía de Madrid.

Recibido 2 de septiembre de 2020
Aceptado 22 de marzo de 2021

La documentación de la *performance* en el siglo XXI.

Revisión y ampliación de conceptos.

La imagen como trofeo y la imagen posproducida

Marc Montijano Cañellas

Introducción. Entre la ausencia y la presencia

La naturaleza pasajera y temporal de la *performance* durante su ejecución no significa necesariamente el desdén o la supresión de lo material. Aunque se manifiesta ligera y efímera durante la acción, la *performance* toma cuerpo de otro modo. Se ancla a la historia del arte como cualquier otra pieza. Normalmente pasa a materializarse en fotografías, videos y demás material de documentación o registro, que terminan convirtiéndose en la obra misma, de cara a ser expuesta en una galería o conservada en un museo. Casi todos los artistas de la *performance* documentan su obra a través de la fotografía y el video, una labor que, como iremos viendo, no tiene nada de secundaria o residual en el proceso creativo.

Pensemos en un ejemplo muy popular. Joseph Beuys (1921-1986), en la conocida acción *I like America and America likes Me*, de 1974, en la René Block Gallery de Nueva York, pidió a la fotógrafa Caroline Tisdall que documentara minuciosamente su trabajo. Los tres días que duró, estuvo fotografiando al artista entre las diez de la mañana y las seis de la tarde. Originalmente debían ser cinco días, y así figura en varias publicaciones, del 21 al 25 de mayo, pero en realidad, aunque Beuys pasó cinco días sin salir de la galería, la acción con el coyote duró tres¹. Beuys fue a Estados Unidos sólo para relacionarse con un coyote, un símbolo, y lo planteó como un intercambio en igualdad hombre-animal. Según la versión

¹ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada editores, 2014, p. 211.

que ha trascendido, cuando terminó la acción, una vez finalizado el diálogo, volvió al aeropuerto y se marchó en ambulancia, como vino, sin pisar la calle.

La *performance* tuvo lugar en una sala alargada dividida por una reja metálica que separaba a Beuys y al coyote de los espectadores. Diariamente interactuaba con el animal empleando una serie de objetos que había introducido en la galería, a medida que pasaban los días el hombre y el coyote se fueron aproximando más, comunicándose en clave espiritual. Beuys debajo de la manta de fieltro sosteniendo el bastón, con el coyote aproximándose cautelosamente, se ha convertido en una imagen mítica. El artista alemán intentaba curar la herida producida por el hombre en América. Es una imagen muy poética, una pieza icónica del arte de acción, que conocemos gracias a la documentación de Caroline Tisdall. Y al igual que ocurrió con las imágenes que tomó Hans Namuth de Jackson Pollock en su casa de Long Island, deja patente que un buen material de documentación favorece la obra e incluso puede llegar a mitificar al artista.

La documentación tal vez sea una de las áreas capitales del estudio de la *performance*. Las *performances* se realizan en un tiempo y en un espacio concreto, y luego se desvanecen como acontecimiento en vivo. Los que estudiamos esta materia asistimos a las máximas posibles, pero, aun así, en el cómputo global son muy pocas las que vivimos realmente. La mayoría de las *performances*, y ya no digamos las obras clásicas de este género, las conocemos únicamente gracias a la documentación, nos comunicamos con ellas y ellas con nosotros con los registros que nos han llegado. Nuestra ausencia determina la relación, nos acercamos a la *performance* a través de una mirada prestada.

Quien nos presta sus ojos, sea el *performer*, un colaborador del artista, un fotógrafo de prensa que cubre la acción para su medio o un espectador casual que toma unas imágenes con su teléfono móvil, registra la *performance* con una intencionalidad, por tanto, accedemos a un material nacido de una mirada subjetiva y condicionada. Y aquí surgen las grandes cuestiones de este estudio: ¿hasta qué punto es precisa y fidedigna la documentación? ¿Nos acercamos a un registro neutro o a una obra elaborada?

Documentación sobre *performance*. La mirada prestada.

Desde los años noventa, un pequeño grupo de teóricos de la *performance* de origen estadounidense han marcado el rumbo de las investigaciones sobre este campo. La historiadora del arte Amelia Jones (Durham, Carolina del Norte, 1961), una investigadora referente en temas de feminismo y *performance* y profesora en la Escuela de Arte y Diseño de la Universidad de California del Sur, reflexiona sobre la ausencia, “el no haber estado ahí”, partiendo de la suya propia. Jones, como la mayoría de los investigadores, se relaciona con las *performances* a través de las huellas que deja, mediante fotografías, textos, registros orales y videos. Aun así, considera que los problemas planteados por su ausencia son más bien de naturaleza logística, más que ética o hermenéutica. Admite que el intercambio documental

presenta un componente subjetivo, pero entiende que existe, del mismo modo, ese componente de subjetividad con la presencia en vivo del espectador. El público que asiste a una *performance* puede saber mucho o prácticamente nada sobre quién es el artista, por qué está accionando, qué pretende transmitir y los significados de la *performance* en general².

Podemos afirmar que la no presencia en una *performance* no menoscaba su análisis, pero no compartimos el enfoque de Amelia Jones en su totalidad. La importancia de la documentación es, sin duda, vital, pero la presencia física (la asistencia), también es trascendental. Jones tampoco la desestima abiertamente, posee un enfoque respetuoso y reconoce el valor singular de los conocimientos adquiridos al ver en vivo una *performance*, pero sostiene que “esta singularidad no debe privilegiarse por encima de la singularidad de los conocimientos que se desarrollan en relación con las huellas documentales de tal evento”³. Es obvio que no siempre se puede lograr ver en vivo una *performance*, normalmente escribimos de acciones de las que no fuimos testigos, pero no es desdeñable esa experiencia, está plena de matices, difíciles, casi imposibles, de dejar registrados en su totalidad por exhaustiva que sea la documentación. No olvidemos que la *performance* tiene lugar en el presente, ocurre en un contexto, rodeada de una serie de condiciones físicas y emocionales, como cualquier vivencia, no es unidireccional, el artista da, pero también recibe, creándose una atmósfera o ambiente particular.

Otra opinión clave, en este discurso sobre la presencia y la ausencia, es la de Peggy Phelan (Nueva York, 1959), profesora de la Universidad de Stanford y destacada investigadora. Ella comienza su conocido artículo “*The ontology of performance: representation without reproduction*” (1993), con la afirmación: “la única vida de las *performances* está en el presente” (*performance’s only life is in the present*). Posee un criterio muy diferente al de Amelia Jones. Phelan considera que el ser de la *performance* es la desaparición, no se puede guardar, registrar, documentar, esos frutos o productos de la acción se convierten en algo distinto de la *performance*. El documento de una *performance* es sólo un estímulo para la memoria, un estímulo para que se haga presente⁴. Ella reivindica ese momento en vivo, esencialmente efímero, cuyo núcleo ontológico es la desaparición, renovando “la discusión sobre la presencia al señalar la desaparición como el referente performativo elemental”⁵.

² Amelia Jones, “Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation”, *Art Journal*, 56, 4 (1997), p. 11. doi: 10.2307/777715

³ Jones, p. 12.

⁴ Peggy Phelan, “The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction”, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres/Nueva York: Routledge, 1993, p. 146.

⁵ Eleonora Fabião, “Performance y precariedad” en Bárbara Hang y Agustina Muñoz (coord.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*, Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019, p. 46.

Phelan concibe la *performance* como una presencia en constante desaparición, lo que impide que pueda ser documentada. La *performance*, en un sentido ontológico estricto, no se puede reproducir. Según ella, es esta cualidad la que hace que la *performance* sea el eslabón más débil dentro del arte contemporáneo, al no encajar bien con el materialismo del mercado del arte. La *performance* obstruye la suave maquinaria de la representación reproductiva necesaria para la circulación del capital. No genera restos, el espectador que mira debe tratar de asimilarlo todo. Sin una copia, la *performance* desaparece en la memoria, en el reino de la invisibilidad y el inconsciente donde escapa a la regulación y el control. La *performance* honra la idea de que un número limitado de personas en un marco específico espaciotemporal puede tener una experiencia plena de riqueza que no deja ningún rastro visible después⁶. Exhibiendo una visión un tanto romántica del arte de acción, en lucha contra la objetivación y comercialización de la obra, Phelan considera que por su naturaleza inaprensible combate la tiranía de los medios y el capitalismo dominante, cree que “la *performance* constituye el último fortín desde el cual oponer resistencia al mercado y a los medios, y con ellos a la cultura dominante. Solamente en las realizaciones escénicas ‘en vivo’ aparecen restos de una cultura auténtica”⁷.

Peggy Phelan es un referente en estudios de *performance*, que aboga claramente por la pureza del acto en vivo y que nos sirven para tomarle el pulso a la cuestión. En nuestro análisis defendemos una postura intermedia, entendiendo el valor inestimable de la presencia, igualmente creemos capital el papel de la documentación. Entre otras cosas, porque los propios artistas así lo consideran e históricamente lo han hecho patente a través de los atentos registros de su trabajo y la revisión y elaboración de sus huellas. La *performance* es una obra en vivo pensada para ser ejecutada en un espacio concreto, en un tiempo concreto y, en la mayoría de los casos, ante una audiencia que condiciona el desarrollo de la acción con su mera presencia. Obviamente, gran parte de las sensaciones se pierden en la documentación, aunque el artista y los asistentes plasmen su testimonio, el registro es siempre parcial y subjetivo. Ser conocedor de estas carencias es importante, pero no le restan valor a la documentación, pues junto al material crítico e historiográfico, es la herramienta más eficaz que poseemos para aproximarnos a la *performance*.

Volviendo a Amelia Jones, existe en su discurso cierta primacía del ojo experto sobre el inexperto (público) e incluso sobre el del artista. Aunque habla siempre desde la cautela y el rigor, hay un componente de subjetividad muy delicado en este enfoque, primando sus propias intuiciones y respuestas sobre la de los artistas, y admitiendo que le resulta imposible no volcar su mirada subjetiva, cargada de sentimientos personales y conflictos,

⁶ Phelan, pp. 148-149.

⁷ Fischer-Lichte, p. 142.

al enfrentarse a una obra o a un artista⁸. Eleonora Fabião, analizando la opinión de Jones afirma que “la interpretación será siempre performativa e involucrará inevitablemente al intérprete y sus deseos, sus creencias, sus tolerancias e intolerancias, su historia y su contexto”⁹. Ante este enfoque estamos en abierto desacuerdo, el investigador debe prescindir al máximo de sus condicionantes. Si le asigna a una *performance* unos significados que no posee, está haciendo una obra nueva, una obra falsa, que no es la que concibió el artista originalmente.

La *performance* es una disciplina que está fuertemente imbricada con el arte conceptual, la idea es el eje de la acción. La idea de su creador, del artista, es lo que le da potencia y sentido a una acción, lo que hay detrás respalda lo formal, revaloriza o devalúa una obra. Si el teórico carga de contenido el trabajo de un artista está falseando la obra, la está tergiversando completamente. Phelan da un paso más en este sentido y considera inevitable la alteración, ella afirma que “los críticos de la *performance* tienen que darse cuenta de que el trabajo de escribir sobre *performance* (y por tanto ‘preservarla’) también es una labor que altera fundamentalmente al evento”. De igual modo añade que “no tiene sentido, sin embargo, simplemente rechazar escribir sobre *performance* a causa de esta transformación ineludible”¹⁰.

Cualquier lectura que hagamos de una obra, difícilmente será universal e imparcial en su totalidad, pero debemos procurar que la interpretación sea lo más ajustada posible, aspirando a un trabajo objetivo y para ello contamos con la documentación (los registros materiales, fotografías y videos, descripciones y otros documentos de archivo recopilados). Sabemos que no es infalible, pero es la mejor herramienta que poseemos.

Cuando nos sumergimos en la documentación, resulta de gran utilidad examinar los cimientos de la obra, investigar las raíces conceptuales de una *performance*. Tener testimonios directos del artista, entrevistas o textos elaborados por él, ayuda a no desviarse del sentido original de la pieza, son igualmente subjetivos, pero puestos a valorar una mirada subjetiva, que sea la originaria, la del creador de la obra. Al estudiar una *performance* analizamos lo que ocurrió, pero también lo que el artista quiso contar, qué motivó su acción y, a veces, qué consecuencias trajo. Sin perder nunca de vista que en la *performance* sólo hay una certeza, el cuerpo como espacio de trabajo y experimentación, el propio o el ajeno, todo lo demás son espejismos que debemos tomarnos con cautela.

⁸ Jones, p. 11.

⁹ Fabião, p. 45.

¹⁰ Phelan, p. 148.

La relación entre el acto original y su registro

Se ha discutido mucho sobre el carácter efímero de la *performance*, es un apelativo recurrente para el arte de acción que todos utilizamos, pero que, a veces, no se emplea con la profundidad debida. No es algo particular de la *performance*, la vida en general es efímera, toda vivencia lo es. ¿Hasta qué punto es más pasajera que el resto de facetas de la vida? ¿Acaso la memoria del espectador no captura ese momento, aunque no se fotografíe o se plasme por escrito? Todos sabemos que hay una memoria prestada que nos llega a través de historias que nos narran oralmente y recuerdos propios fijados a fuego, información que perdura en el tiempo tan real como una fotografía. Podríamos decir que es efímera, dentro de una concepción materialista del mundo, donde el valor radica en la posesión física. El carácter efímero de la *performance* sin duda merece una investigación aparte.

Siendo conscientes de esta mirada materialista sobre la que orbitamos como sociedad, y de la existencia de otras formas inmateriales de conservación, nos vamos a concentrar en el hecho de preservar el arte de acción, cómo ha sido registrado ese acontecimiento y cómo lo categorizamos, centrándonos fundamentalmente en el material gráfico.

No debemos olvidar que, dejando utopías aparte, aunque la *performance* surgió en un momento de rechazo del materialismo, pronto necesitó un sustento material para entrar en el mercado, en el circuito económico del arte actual. De la *performance* quedan sus testimonios, los registros que se hacen de ellas y el material previo y posterior que surge de la misma. Y, en función de esos medios de registro o documentación, se ha ido reformulando el concepto de *performance*. Alejándose en la mayoría de los casos de ese origen ideal como acto artístico que se desvanece una vez realizado y del que no queda nada.

Igualmente, con la misma contundencia, afirmamos que cuando registramos una acción, realmente no la estamos conservando en su totalidad, estamos documentando parcialmente algunos de sus aspectos. El artista es totalmente consciente de esta carencia, sabe que en último término es imposible congelar una acción, no se puede atesorar íntegramente. Por ello, el *performer* se suele esmerar en crear un producto resultante de la *performance*, del acto vivo, que conserve la mayor parte posible de sus significados. Los registros de *performances* que elaboran los artistas poseen, en muchas ocasiones, unas cualidades artísticas que superan con creces la función meramente testimonial, propia de una imagen documental. La documentación no es una cápsula del tiempo, es también un medio expresivo. La mera selección de una imagen, los encuadres o el ángulo de cámara, son recursos expresivos que cargan de contenido la imagen. No nos enfrentamos a un planteamiento narrativo plano. Pensemos en los contrapicados con los que registra en 1974 Marina Abramović (n.1946), su acción *Rhythm 4*, con la artista serbia arrodillada y desnuda enfrentando su cara a un ventilador industrial e inspirando el máximo aire posible. Pero, sobre todo, examinemos las imágenes de video de esa misma *performance*, que presentan los primeros planos de su cara, sin mostrar el ventilador industrial. Arrancando cualquier

contexto y mostrando exclusivamente el rostro de la artista en un entorno indescifrable, casi acuático, que amplifica la angustia del observador.

Al hablar sobre la documentación de la *performance* existe un autor clave, Philip Auslander (n.1956), profesor en la Escuela de Literatura, Medios y Comunicación en el *Georgia Institute of Technology* de Atlanta. Célebre es su clasificación, que usaremos como eje de nuestra argumentación. Él propone, como punto de partida, dividir las imágenes en torno a la *performance* en dos categorías: la documental (*documentary*) y la teatral (*theatrical*). En la primera entrarían aquellos documentos que describen la *performance* y sirven para testificar que realmente ocurrió, las imágenes documentales tienen una doble función, aportan un registro de la *performance* y, a la vez, certifican que sucedió. Según Auslander, se supone una relación ontológica de subordinación de la documentación respecto de la *performance*, en la que la *performance* precede y autoriza la documentación. La mayoría de la documentación que conocemos de la *performance* clásica de las décadas de 1960 y 1970 pertenece a esta categoría¹¹.

Al analizar la *performance* actual, nosotros subdividiríamos esta categoría documental formulada por Auslander, en dos clases con ligeras variantes: la imagen documental cruda y la imagen documental elaborada. La primera comprendería la documentación de una acción de un modo aséptico, crudamente. Un reflejo puro del acontecimiento o al menos la voluntad de ello. Pensemos en una video cámara sobre un trípode, grabando de principio a fin una *performance*, sin editar. Ofrecería una imagen parcial, al mostrarnos un único ángulo, la emoción pasaría en su mayor parte de largo, pero se trataría de un registro crudo que nos ofrecería un acercamiento limpio a la *performance*. La fotografía y el video son utilizados simplemente como herramientas para registrar la acción, testigos sin interferencias conscientes.

La segunda subcategoría, la imagen documental elaborada, es una imagen estéticamente más cuidada o trabajada, aunque mantiene la voluntad documental. Poseería un mayor grado de artisticidad, tendría algo más de elaboración. Siguiendo con el ejemplo anterior, esta vez el video no está sobre un trípode, hay distintas cámaras registrando la *performance* y el material ha sido editado. Seguramente captaría mejor la emoción y el mensaje del autor llegaría con mayor claridad, pero tendría una mayor subjetividad. Sigue siendo una mirada pretendidamente fiel, pero está más perfilada. El artista hace un uso consciente de los recursos técnicos y expresivos de la fotografía y el video, aportando un material con finalidad documental, pero con una mayor calidad artística. Plantea un punto de vista más acorde con el momento presente, con un gusto por el deleite más superficial, resaltando la belleza formal.

¹¹ Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation", *P&A: A Journal of Performance and Art*, 28, 3 (2006), p. 1. doi: 10.1162/pajj.2006.28.3.1

Prosiguiendo con la clasificación de Auslander, esa relación entre el acto original y su registro puede llegar aún más lejos. Hay acciones que únicamente el testimonio de la fotografía o el video atestiguan que existieron, pues se realizan sin testigos ajenos a la ejecución del proyecto, sin espectadores. Entraríamos ahora en la segunda categoría enunciada por Auslander, la teatral. En esta categoría, las *performances* se realizan exclusivamente con el objetivo de ser fotografiadas o filmadas, eliminando el evento presentado ante un público. En estos casos el espacio del documento (visual o audiovisual), se convierte así en el único espacio en el que se produce la *performance*. La imagen que vemos registra un evento que nunca tuvo lugar excepto en la fotografía misma¹².

Estas *performances* son creadas especialmente en función de su posterior registro, podríamos decir que el artista prima el registro y el resultado estético final sobre el desarrollo de la acción, como en muchas piezas de Hannah Wilke (1940-1993), Cindy Sherman (n.1954), Rebecca Horn (n.1944) o Matthew Barney (n.1967). Aquí se incluirían hoy lo que llamamos *fotoperformance* y las *videoperformances*. Esta categoría teatral, contendría también lo que “podríamos llamar registros falsos, es decir, aquellos documentos que parecen corresponder a una *performance* que en realidad no ha sucedido nunca, como el célebre *Salto al vacío*, 1960, de Yves Klein”¹³. Lo que denominamos *performance* simulada, la creación de un material de documentación falso, de una *performance* que nunca aconteció.

Sin salir de esta categoría teatral, detengámonos un momento en las acciones de Rudolf Schwarzkogler (1940-69), uno de los cuatro artistas del accionismo vienés. Su producción artística es corta debido a su temprano fallecimiento, el conjunto de obra performativa de Schwarzkogler se reduce prácticamente al periodo que va desde comienzo de 1965 a los primeros meses de 1966¹⁴. Pensemos en *2. Aktion* una de las piezas más conocidas de Schwarzkogler, llevada a cabo en 1965, se trata de una *performance* ritual, donde parece llevarse a cabo un proceso clínico. El cuerpo desnudo, el pene vendado, las gasas, las cuchillas, las tijeras, la jeringuilla transmiten ese característico ambiente entre aséptico y sórdido. Como indica Pilar Parcerisas “creó una maquinaria esteticista de la crueldad, bajo una atmosfera esterilizante de hospital, redimida por el artificio de la cosmética”¹⁵.

¹² Auslander, p. 2.

¹³ Nerea Ayerbe, Jaime Cuenca, “El selfie como performance de la identidad. Explorando la performatividad de la auto-imagen desde el arte de acción”, *Papeles del CEIC*, 213 (2019), p. 7. doi: 10.1387/peic.20260

¹⁴ Marc Montijano, *Más allá del arte de acción. Arquitectura formal y conceptual de la performance. Creación y desarrollo del proyecto Metamorfosis (2010-2014)*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2016, p. 51. <http://hdl.handle.net/10630/13117>

¹⁵ Pilar Parcerisas, “Cuerpo y revolución”, en J. Hummel y Pilar Parcerisas (dir.), *Accionismo vienés*, Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2008, p. 17.

En realidad, era todo ficción, “nunca practicó herida alguna en su cuerpo, que tan sólo utilizaba como soporte de simulaciones de actos sexuales, agresiones físicas, procesos de autocastración y travestismo”¹⁶. Tampoco era su cuerpo, era el de su amigo Heinz Cibulka, quien generalmente hacía las veces de modelo en su trabajo y en numerosas ocasiones cedía su casa de Viena para realizar las fotografías, como en este caso. Y tampoco realizaba él las fotos, las imágenes de *2. Aktion* fueron tomadas por el fotógrafo Ludwig Hoffenreich.

Rudolf Schwarzkogler era como un director de cine que empleaba los medios técnicos y humanos necesarios para comunicarse. En los trabajos de los accionistas vieneses, en general, la presencia de medios fotográficos y filmicos siempre fue más allá de la labor de documentación, llegando a elaborar detallados guiones para los fotógrafos. Eran conscientes de sus posibilidades y aprovecharon estos medios para sus fines¹⁷. La acción se elaboraba para ser grabada y fotografiada pensando en obtener un resultado más visual y espectacular. Casi más como una sesión fotográfica de estudio que como una *performance*. Estaba todo medido y controlado.

Temáticamente relacionada con *2. Aktion* está la *performance* de Bob Flanagan *Auto-Erotic SM* de 1989, en la que el artista estadounidense se clavaba el pene a una tabla de madera. Nada que ver con el dolor ficticio de Schwarzkogler mucho más poético, el trabajo de Bob Flanagan (1952-1996) es denso, desgarrador y evoca a la finitud. El ambiente complejo y de tinte completamente sadomasoquista que percibe cualquier espectador ante su trabajo, es terrible pero no gratuito. Conocer algo de su biografía nos ayuda a aproximarnos a sus acciones extremas, que sin la fibrosis quística amenazando constantemente su vida, la pérdida de sus hermanas por la misma enfermedad y sus experiencias con el dolor desde la infancia, no tendría el mismo sentido. Algo parecido ocurre con Rudolf Schwarzkogler, los desastres de la Segunda Guerra Mundial marcaron duramente la infancia y juventud de estos artistas. La muerte, una guerra perdida, los heridos, los mutilados, no eran historias lejanas, eran fantasmas muy presentes en este grupo. El propio padre de Schwarzkogler se suicidaría tras perder las dos piernas en Stalingrado y él, con sólo 29 años, le seguiría años después. Schwarzkogler se lanzó al vacío desde la ventana de su apartamento en 1969, esa mirada atormentada que le llevó a quitarse la vida, subyace en todo su trabajo. El arte de acción está íntimamente arraigado al contexto social y personal del autor, tiene mucho de autobiográfico. Es fundamental indagar en el pasado y el presente del *performer*, si queremos entender las razones de su trabajo.

Volviendo a las categorías definidas por Auslander, aunque el tema de la ausencia de espectadores es una de sus características de las imágenes teatrales, no es exclusivo de esta

¹⁶ Celia Balbina Fernández Consuegra, *La Acción Simbólica de los Accionistas de Viena*, Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2015, p. 199.

¹⁷ Christiane Fricke, “Nuevos medios”, en Ingo F. Walther (ed.), *Arte del Siglo XX*, Colonia: Taschen, 2 (2005), p. 584.

categoría, una imagen también puede ser documental y carecer la *performance* de público. La característica de teatral lleva casi más implícita un engolamiento formal, la pose para la cámara, que el hecho de tener o no público. Debemos tener presente que las dos categorías planteadas por el autor estadounidense no son absolutas. La fotografía documental tiene una relación más estrecha de la que se percibe a simple vista con la teatral. El autor sabe que muchas veces estas tipologías se mezclan en diversos grados y las diferencias terminan diluyéndose. Existen imágenes plenamente documentales de *performances*, existen imágenes teatrales y existen matices intermedios. Él mismo lo indica: “a fin de cuentas, la única diferencia significativa entre el modo documental y el modo teatral de documentación de la *performance* es ideológica”¹⁸.

La función de las imágenes para el *performer*

Desde el punto de vista del artista, la función de las imágenes no es meramente descriptiva, le interesa documentar la acción, registrarla y dejar constancia de ella, pero no es su única aplicación o uso, las imágenes deben satisfacer otras necesidades. El artista tiene una idea de cómo desea que la *performance* trascienda y elige las imágenes que se hacen públicas para comunicar mejor su proyecto. Ya hemos hablado de la subjetividad implícita en cualquier selección, pero debemos subrayar que este hecho no es negativo, nos aporta información sobre la mirada del *performer* y nos acerca a la esencia de la *performance* tal cual fue concebida por su autor.

En base a este condicionamiento de la mirada, podríamos pensar que la documentación o el registro de la *performance* debería hacerla alguien ajeno al creador, sin conocer nada del proyecto. Tal vez así sería más imparcial, un enfoque limpio y alejado de la influencia del artista. Ciertamente eliminaríamos el punto de vista del creador o de la persona de su equipo que toma las imágenes, pero incorporaríamos otra perspectiva igualmente subjetiva, contaminada, la del espectador casual. Cualquier mirada es siempre subjetiva, nunca es total, capta lo que le llama la atención, resaltando unos detalles y omitiendo otros. Nos ofrece un registro tamizado.

Favorecer un registro óptimo pronto se convirtió en un objetivo más. Los artistas de la *performance* que estaban interesados en preservar su trabajo, rápidamente se percataron de la necesidad de ponerlo en escena para el público que estaba presente, pero también, en el mismo o incluso mayor grado, para la cámara que registraba la acción ¹⁹. A ningún artista se le escapa que un fácil y amplio acceso de su obra favorece la notoriedad de su trabajo y que, gracias a la retrasmisión de las *performances*, éstas ganan difusión. Auslander tiene

¹⁸ Auslander, p. 3.

¹⁹ *Ibid.*, p. 3.

una opinión contraria a Phelan quien, como hemos visto, reivindica la *performance* como acto que ocurre en vivo y que luego desaparece, negando la posibilidad de su documentación. Si no existiera la documentación, las *performances* morirían en el olvido, la mayoría no tendrían trascendencia alguna. Erika Fischer-Lichte comparte, en este caso, el criterio de Auslander²⁰, además, afirma que, “dado que los artistas tenían clara conciencia de las diferencias entre las realizaciones escénicas en vivo y sus reproducciones, así como de las posibilidades artísticas específicas que resultaban de ellas, supieron servirse de ellas para su actividad artística”²¹.

Si lo analizamos detenidamente, la documentación en nuestro tiempo ha adquirido un carácter cercano a pesar de la frialdad intrínseca del mundo digital. Cuando descubrimos a un artista y vemos un vídeo por internet de una de sus *performances*, la estamos viviendo por primera vez. Ese momento es nuestro momento original, en el que sentimos su trabajo próximo y nos comunicamos con la obra. El artista sabe que su obra será revivida innumerables veces y eso puede condicionar el modo de documentarla e incluso la propia acción. Para Peggy Phelan, puede ser un Frankenstein tecnológico, pero para muchos será el único acercamiento “real” a esa *performance*.

Actualmente los espectadores virtuales hacemos esto con *performances* de todo el mundo, acciones a las que no podríamos haber asistido. En esta línea, Auslander se plantea si la documentación, ha perdido el carácter de sustituto o derivado menor y se ha convertido en un evento con valor propio. Tal vez debiéramos plantearnos el valor del documento por sí mismo, como fuente de placer y de conocimiento, más allá del evento original, “la autenticidad de estas piezas deriva no de tratar el documento como un punto de acceso a un evento pasado, sino de percibir el documento en sí mismo como una *performance* que refleja directamente el proyecto estético o la sensibilidad del artista y para el cual somos el público presente”²².

La acción en vivo es el acto mayúsculo, sin duda, pero la *performance* está envuelta en otras circunstancias. No todo son musas y arrobos, el *performer* no está exento de la vida y de sus obligaciones, también hay razones mundanas detrás de algunos trabajos o de sus frutos. El papel de la documentación para el *performer* no reside en elaborar un registro, para que llegue el estudioso y la pueda reconstruir. Lógicamente tiene otras prioridades. Aunque suene contradictorio con el espíritu del arte de acción, el artista sabe que la verdadera repercusión de la *performance* está fuera de esa acción en vivo. La experiencia con el público es muy valiosa, en lo personal, pero que le acompañen diez o doscientas personas en una sala no cambia prácticamente nada. El *performer* es consciente de la

²⁰ Fischer-Lichte, p. 143.

²¹ *Ibid.*, p. 146.

²² Auslander, p. 9.

importancia de tener una buena documentación para conservar y difundir su trabajo, para lanzarlo al mundo y que pueda conocerse. Y lógicamente también, para comerciar con él, el artista necesita un producto de su *performance* que pueda ser expuesto y coleccionado. Con base en estas necesidades, que se han ido acrecentando con el paso de los años, han surgido nuevas imágenes fruto de las *performances*.

La documentación de la *performance* actual. Nuevas categorías.

La clasificación propuesta por Philip Auslander es apropiada y nos ha servido de hilo conductor en este análisis sobre la documentación de la *performance*. No consideramos desacertada esta división, pero creemos que requiere cierta actualización acorde con el estado actual de la *performance*.

Ya hemos esbozado una revisión y actualización de las categorías de Auslander. Pero más allá de las divisiones “clásicas” entre documental y teatral, si observamos el material de documentación de una *performance* actual, veremos que se encuentra asfixiada en esta categorización, por muchos espacios intermedios que se puedan generar. El estudio de la documentación requiere nuevas tipologías, en paralelo a los nuevos medios, nuevos usos y nuevas circunstancias de la *performance*.

En este estudio planteamos, junto a la revisión ya formulada, una ampliación y actualización de conceptos. Establecemos que existen cuatro categorías o tipologías, atendiendo a sus cualidades intrínsecas (esenciales): la imagen documental, la imagen teatral, la imagen trofeo y la imagen posproducida. Esta última se divide, a su vez, atendiendo a su objetivo o intencionalidad en: imagen publicitaria e imagen expositiva.

La imagen trofeo

La imagen trofeo es una imagen buscada por el artista, representativa del proyecto, con unas cualidades artísticas y estéticas. No surge por casualidad durante la *performance*, es una obra en sí misma. Funciona como testigo, registra un hecho, pero a la vez capta la esencia de la acción con cierta calidad artística. El *performer* crea una imagen icónica, que condense toda la información posible del proyecto, una *performance* que realmente existió y tuvo una vida más allá de la imagen (no como la teatral). A este tipo de documentación, que suelen surgir de las *performances* sin autorización, aunque no es exclusiva de ellas, las llamaríamos imagen trofeo o imagen como trofeo.

Las imágenes como trofeo no son fruto de la casualidad, exigen cierta preparación por parte del artista, una innegable intención para que sean formalmente satisfactorias y encajen con el lenguaje actual. Son imágenes que documentan una acción, funcionan perfectamente como testigo de lo que ha ocurrido, pero lo hacen con un carácter artístico, con el fin de tener un mayor impacto y poder de comunicación.

Un trofeo es una pieza, con cierto ornato, que nos recuerda un triunfo o una victoria. La imagen funciona como trofeo de una hazaña y encaja principalmente con las acciones fuera de los circuitos de poder del arte, *performances* con cierto trasfondo social o político, como las de Deborah De Robertis (Luxemburgo, 1984), o algunos trabajos de Regina José Galindo (Guatemala, 1974). Este tipo de acciones rápidas, sin duda, generan un producto gráfico que va más allá de la distinción de Philip Auslander sobre imágenes documentales y teatrales. Una tipología, que queda aquí apuntalada, pero que, por su importancia en el arte de acción actual, es necesario analizar con detenimiento en un estudio específico sobre ella.

La imagen posproducida

Registrar digitalmente una *performance* cambia totalmente la concepción de la documentación. El registro se abarata y se vuelve mucho más extenso. El artista tiene más material de donde elegir y puede plantearse distintas imágenes para diferentes usos. Podemos afirmar que, en la actualidad, una fotografía o un vídeo registran una *performance*, sin duda, dan fe de ella, pero también aportan otra información igualmente valiosa.

La imagen posproducida, como tipología de documentación es fruto del abaratamiento y de los medios técnicos y la práctica universalización de internet. Es importante tener presente que un *performer* da forma al registro de su trabajo de un modo u otro dependiendo de sus intereses. Ya hemos visto que como se materializa la documentación no es algo casual y analizar sus cualidades nos puede ayudar a comprender mejor la obra.

En las imágenes posproducidas, la imagen se modifica *a posteriori* para que adquiera su forma definitiva, cambio motivado por un fin, es decir, por el uso que se vaya a hacer de esa imagen. Esta categoría la conforman dos tipologías: la imagen publicitaria o propagandística y la imagen expositiva o de mercado.

La imagen publicitaria o propagandística

El artista documenta su *performance*, buscando una imagen con una finalidad publicitaria o propagandística, con la intención de divulgar su proyecto. Lógicamente, en directo no siempre es posible, ni siquiera factible, detenerse en estos detalles. Suele ser una labor de posproducción, las imágenes digitales son seleccionadas y editadas para que se ajusten a los parámetros o patrones de los medios de comunicación y de las redes sociales.

El objetivo que motiva la realización de la imagen es difundir mediáticamente un proyecto, propagarlo lo más efectivamente posible. No todas las imágenes encajan, ni todas tienen el mismo éxito. La imagen publicitaria suele contener mucha información y ser visualmente potente, pero se adapta a las normas de los medios de comunicación y de las redes sociales. Podemos afirmar que está abiertamente condicionada por el destinatario.

Los artistas saben qué y cómo deben enviar sus imágenes a los medios si quieren tener repercusión. No olvidemos que muchas veces es el propio artista quien facilita las imágenes a la prensa, asumiendo el papel y el lenguaje del reportero gráfico. Es importante cuidar la estética, pero también importa cómo se narra visualmente el contenido. Lo mismo ocurre con las redes sociales que tienen sus propios códigos y un mayor grado de censura. Hoy en día, muchos artistas tienen interiorizado el lenguaje de las redes sociales y optimizan su trabajo para este medio.

La imagen expositiva o de mercado.

Es la imagen pensada para ser comercializada, expuesta en galerías y museos. Es el fruto de una *performance* que se adapta a los gustos del mercado. Por tanto, presenta una serie de condicionantes propios del uso al que se destina.

Tanto la imagen publicitaria o propagandística, como la imagen expositiva o de mercado, pueden ser características puras e independientes, un artista puede buscar directamente esos códigos, pero lo habitual es que no nazcan con esos rasgos. Generalmente fagocitan las anteriores tipologías (documental, teatral y trofeo), y las adaptan al nuevo uso.

Partiendo de una imagen documental, por ejemplo, el *performer* puede editarla y convertirla en expositiva. Omitiendo o resaltando elementos y acercándose a unos estándares estéticos que considera más propicios al mercado. El investigador, si quiere llegar al origen debe hacer el camino inverso, completar el rompecabezas y reconocer las añadiduras.

Estas nuevas tipologías, no son categorías absolutas y excluyentes, un mismo artista en un mismo proyecto puede generar un material de documentación totalmente heterodoxo. Cada una de ellas tendrá unas características diferentes que debemos saber identificar y leer. Incluso una propia imagen puede participar de diversas tipología o características. En el mundo digital, la imagen es mucho más moldeable, no nace con una única cualidad inamovible, el artista la transforma dependiendo de sus necesidades.

Conclusiones

La *performance* es una disciplina en la que la obra y la documentación se dan la mano, existe una gran vinculación, se entrelazan y confunden en numerosas ocasiones. Trabajar con la documentación como sustituto de la obra en vivo no es algo extraordinario. En el arte en general, hablemos de arquitectura gótica o de escultura griega, manejamos fundamentalmente documentación. Pero en el caso de la *performance*, la dependencia es total, hasta el punto de que, sin la existencia del registro, la obra se diluiría, difícilmente trascendería y se vería amenazada su conservación.

En este estudio hemos planteado una revisión y actualización de conceptos sobre la documentación de la *performance*, estableciendo que existen cuatro categorías o tipologías

de imágenes: la imagen documental, la imagen teatral, la imagen trofeo y la imagen posproducida. Esta última, subdividida en imagen publicitaria o propagandística e imagen expositiva o de mercado.

Somos plenamente conscientes de que la manera en la que nos llega la documentación no es algo casual y analizar sus cualidades, saber para qué fue creada esa imagen o qué uso tuvo, nos facilitará un análisis más certero y a una mayor comprensión de la obra. En base a esta circunstancia hemos trazado una propuesta para acotar y definir la naturaleza de las imágenes que documentan y registran una *performance*.