

Performanceak arte bildumetan

Marina Arranz Bombín

Artearen Historiako gradua

2017-2018 ikasturtea

Tutorea: Garazi Ansa

Artearen Historia eta Musika saila

Laburpena

Lan honek performance eta bildumen arteko erlazioa izango du mintzagai; hau da, performancearen natura iragankorra nola uztartzen den bildumatzearen kontzeptuarekin.

Performance artean artistak bere gorputza erabiltzen du artelana sortzeko, ekintzen bitartez, hauek une eta leku jakin batean soilik jazotzen direlarik, ondoren desagertuz. Galkortasun horrek oztopo ugari ekartzen dizkio performanceari etorkizunari begira, izan ere, nola mantendu daiteke orainean soilik existitzen den adierazpen artistiko bat? Are gehiago, artistaren presentzia ezinbestekoa da performancetan, presentzia hori delako ekintzaren oinarria, beraz, posible al da artelana artistarengandik independenteki existitzea? Eta, galdera horiekin erlazionaturik, nola bihurtu daiteke performancea museo baten bildumen zati?

Aipatzekoa da hasiera batean artistek galkortasun hori bilatzen zutela, orainean soilik existitzen zen artelan bat sortzea, merkatu eta museoetatik kanpo mantentzeko nahiarekin. Izan ere, performancearen garapen nabarmenena eman zen garaian, 60. eta 70. hamarkadetan zehar, tradizionalki nagusitutako sistema artistikoaren aurka joatea izan zen beren nahia. Horretarako, objektuak pribilegiatu ordeztu, ordura arte bezala, elementu immaterialek hartu zuten garrantzia, ideiek, kontzeptuek... Artearen munduan emandako aldaketa hori garaiko gertaera politiko eta sozialekin erlazionatu behar dugu, protesta eta aldarrikapen ugariko garaia izan baitzen, gizartea aldatzea helburu zutenak.

Hala ere, performanceak berehala lortu zuen garrantzi azpimarragarria adierazpen artistiko bezala. Hori dela eta, museo eta merkatuen aldetik berori bildumatzeko interesa piztu zen. Helburu horrekin, estrategia desberdinak jarri zituzten martxan, gaur egun ere erabiltzen direnak. Orokorrean, performancea egindako leku eta unetik at gorpuztu edo irudikatu dezaketen aukeretan jarri da arreta. Alde batetik, performancean erabilitako objektuak eta ekintzaren dokumentazioak (argazkia, bideoa...) erabili izan dituzte museoek, behin bukatuta mantentzen diren aztarnak baitira; eta, beste alde batetik, errepikapenaren edo *re-performance*en bidez saiatu izan dira ekintza bizirik mantentzen.

Estrategia horietan zentratuz, performancea museoen barruan sartzeko eta beraz, denboran zehar mantentzeko, beren papera eta egokitasuna aztertuko ditut, eta era berean, berez iragankorra den adierazpen artistiko hau merkatu eta museoen logikaren barruan sartzeko dauden zailtasunei buruz hitz egingo dut.

Hitz gakoak: performance, materialtasuna, galkortasuna, dokumentazioa, bilduma, museoa

Aurkibidea

| | |
|--|------------|
| 1- Sarrera | 5-6 orr. |
| 2- Performance artea | 6-14 orr. |
| 2.1.- Performancea artearen historian | 6-7 orr. |
| 2.2.- Presentzia, desagertzea | 7-12 orr. |
| 2.3.- Dokumentazioaren beharra | 12-14 orr. |
| 3- Museoen estrategiak performancea bildumatu eta erakusteko | 14-30 orr. |
| 3.1.- Performancea museoetan | 14-17 orr. |
| 3.2.- Performancea erakutsi eta bildumatzeko bideak | 18-30 orr. |
| 4- Ondorioak | 30-32 orr. |
| 5- Bibliografia eta webgrafia..... | 32-36 orr. |

1-Sarrera

Performance artea muga finkorik ez duen adierazpena da, une eta leku jakin batean pertsona batek edo batzuek egiten duten ekintza. Hortaz, zuzeneko artea edo "live art" gisa ulertu behar da, igarokorra edo galkorra dela nabarmenduz: momentuan existitzen da soilik eta sortu bezain laster desagertzen da. Beraz, artearen historian gailendu izan den artelan atemporalaren ideia baztertzen du. Era berean, tradizionalki nagusitutako objektu izaeraren aurka doa, ekintza bera baita artelana kasu horretan.

Iragankorra izateak zenbait eragozpen dakartza eta arte historiaren eta museologiaren ikuspuntutik, erronka ugari planteatzen ditu performancea aztertu, dokumentatu, erakutsi edota bildumatzeko orduan. Hori dela eta, performancea instituzio museistikoetan nola bildumatzeko den eta nola bildumatu daitekeen aztertzea izango da lan honen xedea, bildumak ulertzeko modu tradizionalarekiko ekar ditzakeen desafioak eta horien aurrean eman izan diren irtenbideak adieraziz.

Horretarako, performance arteari buruz hitz egingo dut lehenengo, modu orokor batean, gaia dagokion testuinguru historikoan kokatuz. Bigarren, performancearen izaera izango dut mintzagai, jada aipatutako galkortasunarekin, presentziaren ideiarekin eta desagerpenarekin erlazionatuta. Era berean, desagerpen horri aurre egiteko dokumentazioaren paperari buruz arituko naiz. Ondoren, performancea bildumatu eta erakusteko orduan museoek jarraitu izan dituzten estrategietan zentratzea izango da nire nahia, ekintza gerora gorpuzteko erabili daitezkeen bideak aipatuz adibide konkretuen bidez.

Lana gauzatzeko baliabide desberdinak erabili ditut. Iturri bibliografikoak izan dira lanean erabilitako oinarriak aipagarrienak, bai liburu eta bai artikulak akademikoak. Bereziki baliagarriak izan dira RoseLee Goldberg, Peggy Phelan, Philip Auslander eta Erika Fischer-Lichte autoreen argitalpenak, performancea artearen historiaren barruan kokatu eta alderdi teorikoa zehaztu eta garatzeko orduan.

Azpimarratzekoa da azken hamarkadetan hasi dela gai honen inguruan ikertu eta lan

egiten, azken urteotan sortu baita museoen aldetik performanceak bildumatzeko nahia eta kezka. Hala ere, iturriak ugariak dira eta gehienak erraz aurki daitezke, salbuespenak badaude ere, liburuen kasuan bereziki, zenbaitetan atzerrian baino ez direlako argitaratu eta, hori dela eta, ez daude eskuragarri hemengo liburutegietan.

Artikulu eta liburuez gain, arte garaikideko zenbait museoren web orrialdeak ere (Tate Modern eta MoMA museoetakoak bereziki) erabilgarriak suertatu zaizkit teoria alde batera utziz praktikan performancea nola bildumatzeko den ikusi ahal izateko.

2- Performancea artea

2.1.- Performancea artearen historian

XX. mendeko performancearen historia aldagai ugari adierazpen baten historia da. Era berean, arte diziplinen arteko mugei desafio egiten die performanceak, hainbat espresio artistikorekin erlazio zuzenak baititu, antzerkia eta dantza besteak beste. Hain zuzen ere, zuzeneko ekintzen bidez sortutako adierazpenak dira hirurak, non egileak bere gorputza erabiltzen duen artelana sortzeko, zeina momentu eta leku jakin batean baino ez den existitzen, hurrengo atalean egokiago azalduko dudana bezala.

Performancea 70. hamarkadan izan zen bere osotasunean onartua adierazpen artistiko gisa. Aurretik existitu eta bilakaera nabarmena izan zuen arren, momentu horretara arte garapen artistikoaren ebaluazio prozesuetatik kanpo utzi zen, artearen historiaren baitan kokatzeko zeuden zailtasunak zirela medio¹, aipatutako arrazoiengatik.

Gaur egun performance moduan ulertzen dugunaren aurrekariak Aro Garaikidean aurkitzen dira. Futurismo, konstruktibismo errusiar, dadaismo, surrealismo eta Bauhaus eskolaren baitan norabide berriak irekitzeko nahia zuten ikuskizun eta ekitaldiak hasi ziren garatzen. Mugimendu artistiko horietako artistek antzerkiak, operak, errezitalak, dantza

1 GOLDBERG, R.: *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente*. Bartzelona, Destino, 1996, 7 orr.

ikuskizunak... antolatzen zituzten, ekitaldi inprobisatu eta probokatzaileak orokorrean, ezarritako kategoria tradizionalak saihestu eta ustekabekoa zena bilatzeko helburuarekin.² Hala ere, adierazpen performatibo horiek abangoardietako artisten ekoizpenaren zati txiki eta marjinal bat baino ez ziren izan³.

II. Mundu Gerra ondoren, 40. hamarkada inguruan, Europa, Japonia eta AEBetan performancea adierazpen artistiko independente bezala garatzen hasi zen aurrenekoz eta, lehen performanceek bilatzen zuten probokaziotik haratago, beste zenbait ezaugarritan hasi ziren arreta jartzen, ekintzan bertan eta gorputzean bereziki⁴. Hala eta guztiz ere, arte espresio honen garapen azpimarragarriena 60. eta 70. hamarkadetan zehar eman zen, jarraian ikusiko dugun moduan.

Momentuko gertaera politiko eta sozialak zirela eta, indarrean zeuden egitura eta baloreen aurkako hainbat mugimendu gauzatzen hasi ziren gizartean, kontrakultura, feminismoaren garapena edo 68ko maiatzeko mugimenduak izan zirelarik haien ondorioetako batzuk. Mugimendu horiek artean ere eragin nabarmena izan zuten. Artista ugari artearen esanahia eta funtzioak birdefinitzen saiatu ziren eta era berean, galeria, merkatu eta ezarritako sistema artistikoaren aurka jo zuten. Horretarako, artelanak modu berri batean ulertzen hasi ziren eta arte kontzeptualaren garapena eman zen: objektu fisikoen ekoizpenaren gainetik elementu iragankorrak eta ideiak pribilegiatu ziren, artelanen salerosketa eta musealizazioa oztopatzeko nahiarekin.⁵

2.2.- Presentzia, desagertzea

Performancea, duen natura konplexuagatik, ezin da definizio simple eta erraz batera mugatu⁶. Momentuan existitzen da soilik, sortu bezain laster desagertzen baita. Hori dela

2 *Ibid.*, 17 orr.

3 STILES, K.: "Performance art", in STILES, K. eta HOWARD SELZ, P. (ed.): *Theories and Documents of Contemporary Art*. University of California Press, 1996, 679 orr.

4 *Ibid.*, 679 orr.

5 WESTERMAN, J.: "The dimensions of performance", *Tate Research Publications*, 2016. <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance> (2018/05/20ean kontsultatua).

6 *Ibid.*, 9 orr.

eta, zuzeneko artea izateagatik nabarmenduko da, non publiko eta artistaren arteko hartu-eman bat ematen den.

Azpimarratu beharra dago performancearekin publiko eta artelanaren arteko erlazioa, tradizionalki subjektu-objektu erlazioa izan den hori, aldatu egiten dela, Erika Fischer-Lichtek adierazten duenez⁷. Artelana jada ez da ikusleak, subjektuak, interpretatu eta esanahi bat esleitu ahal dion objektu bat soilik. Fischer-Lichteren esanetan, subjektu-objektu dikotomiaren aurrean, intersubjektibitatearen alde egiten du performanceak. Modu horretan, ekintzan zehar presente dauden pertsonak, hein batean, ekintza horren subjektukide bihurtzen dira momentu eta leku zehatz batean, non materialtasuna eta gorpuztasuna gailentzen diren.⁸ Materialtasuna aipatzen dudanean, artistaren eta publikoaren gorputzei buruz ari naiz, zeintzuk espazio bat okupatzen duten era fisikoan. Hala ere, ezin dugu ahaztu presentzia hori ekintzaren momentuan soilik dagoela eskuragarri, aurretik adierazi bezala, ez ordea behin performancea bukatuta.

Bere definizio tradizionalan ulertuta, performancea artista batek publiko baten aurrean egiten duen ekintza da. Hala ere, azken hamarkadetan egindako performancetan presentzia ez dago ezinbestean artistari lotua. Claire Bishopek adierazten duenez, zenbaitetan artistak beste norbaitek interpretatzeko sortzen du performancea, profesionala ez den jendea edo beste alor batzuetako espezialistak kontratatuz. Pertsona horien lana momentu eta leku jakin batzuetan performancea interpretatzea da artistaren izenean, bere instrukzioak jarraituz. Kasu horietan, pertsonak artistaren lanerako nolabaiteko materiala bihurtzen dira, beren ezaugarri propio edo profesionalarekin lotutako alderdien arabera erabilitakoak. Hori *delegated performance* gisa izendatuko du Bishopek eta, berak azaltzen duenez, performance artea musealizatu eta instituzionalizatzen hasi zenean garatu zen batik bat, hein batean bere bildumatzea errazten zuelako.⁹

Garai berdinean *re-enactment* edo *re-performance*en ugaritzea ere eman zen. *Re-performance*a iraganean egindako lan bat errepikatzean datza. Artista berak edo beste batek

7 FISCHER-LICHTE, E.: *Estética de lo performativo*. Madril, Adaba, 2014, 79 orr.

8 *Ibid.*, 79 orr.

9 BISHOP, C.: "Delegated Performance: outsourcing authenticity", *CUNY Academic Works*, 140. zbk., 2012, 91 orr.

egin dezake ekintza eta performancea bizirik mantentzeko modu bat bezala ikusi izan da¹⁰. Gainera, *delegated performance*arekin gertatu zen modu berean, performancea merkatu eta museoaren barruan sartzeko era izan zen hau ere, lanak errepikaezina izateari utzi baitzion. Alegia, egite bakoitzaren ondoren desagertzen bada ere, behin eta berriz egiteko aukera eskaintzen dio bildumatu nahiko lukeen arte instituzioari.

Baina ideia eta ekintza horiek hainbat eztabaida sortu dituzte artearen esparruan. Nahiz eta artista batzuek errepikatua izatera zuzentzen den lana sortzen duten, beste batzuentzat lanen errepikapena performancearen izaeraren aurka doa, errepikapen bakoitzean ekintza testuinguru erabat ezberdinean gauzatuko litzatekeelako hain zuzen ere, bere jatorrizko esanahia eraldatuz¹¹.

Hala eta guztiz ere, eta nahiz eta musealizazio prozesuan *delegated performance*ak eta *re-performance*ak sortu, ohikoena ekintzak aztarnen bidez bildumatzea izan zen hasierako momentu batean, aurrerago ikusiko dugun moduan.

Bestetik, aipatu beharrekoa da performancea eta bere bildumatzeko moduen artean, bi audientzia edo publiko mota sortzen direla. Alde batetik, lehen mailako publikoa dugu, performancea zuzenean ikusten duena, egiten ari den momentuan presente dagoena. Orokorrean, kontsideratu izan da artista eta ikuslearen arteko distantzia eta alienazio elementua murriztu egiten duela, biek esperimendatzen baitute lana aldi berean¹². Bere papera aktiboa edo pasiboa izan daiteke, performancean parte hartzen duten edo ez kontuan izanda. Baina, kasu guztietan, ikusleek erantzun bat aurkezten dute ekintzaren aurrean, planifikatu edo kontrolatu ezin daitekeen erreakzioa¹³. Bestetik, bigarren mailako publikoa izango genuke, performancea aztarna eta dokumentazioaren bidez ezagutzen duena, ekintza bukatu eta desagertu ondoren¹⁴. Performance jakin bat *re-performance* baten bidez ezagutzen duen publikoa, aldiz, tartean kokatu daiteke, ez duelako performancea sortu zen

10 KINO, C.: "A rebel form gains favor. Fights ensue", *The New York Times*, 2010. <http://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html> (2018/03/17an kontsultatua).

11 *Ibid.*

12 GOLDBERG, R.: *Op. Cit.*, 162 orr.

13 FISCHER-LICHTE, E.: *Op. Cit.*, 78 orr.

14 WARD, F.: *No innocent bystanders. Performance art and audience*. Dartmouth College Press, 2012, 12 orr.

momentuan ikusten, ezta jatorrizko testuinguruan ere, baina ekintza zuzenean ezagutzen du berregite bati esker.

Azpimarratzekoa da beraz, nahiz eta publiko mota ezberdinak bereizi daitezkeen, performanceak norbaitentzat gauzatu ohi direla, ekintza performance moduan onartu eta balioztatzen duen publiko batentzat hain zuzen ere¹⁵. Izan ere, audientzia bat egoteak ekintzari nolabaiteko zentzua eta legitimazioa ematen dio.

Hala ere, badira hainbat egile, tartean Philip Auslander, zeinentzat zuzeneko publikoaren presentzia ez den ezinbestekoa performance bat aurrera eramanez eta etorkizunean ezagutu edo ulertzeko orduan. Publikoarekiko konparazioan, dokumentazioari ematen dio berebiziko garrantzia Auslanderrek, performancea definitzeko gailu gisa aurkezten baitu. Berak adierazten duenez, audientzia baten presentziak ez du ekintza bat performance bihurtzen, performancea performance moduan dokumentatzeak baizik. Beraz, nahiz eta publikoaren presentzia artistarentzat garrantzitsua izan ekintza gertatzen ari den unean bertan, ondoren, ekintza hori dokumentatzerako orduan, bere garrantzia galtzen du.¹⁶

Idea horren inguruan, hala ere, aipatu beharrekoa da bi jarrera nagusi gailentzen direla arte adituen artean, gaur egun arte jarraitzen duen eztabaida piztuz: performancea desagertzen utzi behar da, bere hasierako natura errespetatuz; edo mantentzen saiatu behar da, gerora begira, artistaren legatu gisara?

Lehen ideia horren defendatzaile nagusia Peggy Phelan da, zeinak performancearen bizitza bakarra orainean dagoela defendatzen duen¹⁷. Phelanen ustez, performancearen izaeraren ezaugarri nagusia bere iragankortasuna da; alegia, bere hitzetan, performance bat performancea izango da duen izaera galkorragatik, desagertzeak ematen baitio zentzua ekintzaren izaerari. Hori dela eta, bere esanetan, performancea ezin da gorde, erregistratu edota dokumentatu, bestela bere izaera aldatu egingo litzateke eta beste

15 AYERBE, N.: "Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance", *Brazilian Journal of Presence Studies*, 3, 7. zbk., 2016, 553 orr.

16 AUSLANDER, P.: "The performativity of performance documentation", *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 84. zbk., 2006, 7 orr.

17 PHELAN, P.: "Ontology of Performance: Representation without reproduction", in *Unmarked: The politics of Performance*. Londres, Routledge, 1993, 146 orr.

zerbaitetan bihurtu.¹⁸

Hori dela eta, Phelanen aburuz, ez da posible performancearen hondarrik geratzea; ekintza publikoaren oroimenean baino ez litzateke mantenduko eta oroimen hori ere denborarekin desagertuz joango litzateke. Beraz, performance ekintza bakoitza leku eta denbora jakin bati lotuta dagoen neurrian, errepikaezina izango da, ekintza bakoitza bakarra izango delako, eta une eta leku jakin horiek errepikaezinak direlako. Beraz, Phelanen ustez, *re-enactmentak* ez lirateke ekintza beraren errepikapen soilak izango, baizik eta hein batean, performance berri batzuk. Izan ere, jatorrizko ekintzaren ideia mantentzen bada ere, gainontzeko baldintza guztiak (lekua, denbora, jendea...) ezberdinak izango lirateke eta horrek, aurretik aipatu bezala, performancea eralda dezake.¹⁹

Artistek, orokorrean, Phelanek duen pentsamendu antzekoa adierazi zuten hasiera batean, baina berehala sortu zitzaizkien beren ekintzak dokumentatzeko motibazio desberdinak, ondoren sakonago azalduko ditudanak.

Bigarren jarrerari dagokionez, Auslanderrez gain, Amelia Jones da bere babesle nagusienetakoa. Berak adierazten duenez, performancearen eta dokumentazioaren artean hartu-emana ematen da, publikoarekiko bereziki. Izan ere, artistak adierazi nahi duena edo ekintzaren atzean dagoen testuingurua sakonago uler dezake publikoak dokumentazio osatu baten bidez, ekintzan zehar eskuragarri izan ez duten elementuren bat ezagutu dezaketelako horrela.²⁰

Era berean, artista batek bere performancea dokumentatuko duela erabakitzen duenean, hasierako publikoaz gain, gerora lana ikusiko duen pertsonetikiko arduraren hartzen du. Halaber, lana dokumentatuz, jarraikortasun bat ematen dio bertan adierazi nahi dituen ideiei eta performanceari berari ere, desagertzea ekidinez eta, aldi berean, etorkizuneko ikusleek performancearen zer irudi jasoko duten kontrolatuz.²¹

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 JONES, A.: "Presence in Absentia: Experiencing performance as documentation", *Art Journal*, 4, 54. zbk., 1997, 11-12 orr.

21 WIDRICH, M.: "Can photographs make it so? Repeated outbreaks of VALIE EXPORT's Genital Panic since 1969", in JONES, A. eta HEATHFIELD, A. (ed.): *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*.

Modu horretan, badirudi performancearen dokumentazioaren inguruko diskurtsoek huts baten inguruan hitz egiten dutela, desagertutako zerbaiten inguruko testigantza ematen baitute. Ekintza bukatu ondoren, bere inguruan sortutako dokumentazioa geratzen da eskuragarri baina inoiz ez bere materialtasun zehatza²². Materialtasun hori aztertu edo erabiltzeko, beraz, performancetik at dauden bitartekoen erabilpena ezinbestekoa da.

Horren haritik, dokumentazioak arte mota hau bildumatzeko aukera irekiko du, aurretik aipatutako *re-enactmentak* bezala, eta performancen aztarna materialak gordetzearen ordezkotako edo hauen osagarri gisara. Hori dela eta, beren lanaren kontserbazioaz arduratutako artistek azkar ikusiko dute lana publikoaren aurrean egiteaz gain, hura betikotzeko beharra²³, ondoren ikusiko dugun bezala.

2.3.- Dokumentazioaren beharra

Lanean zehar behin baino gehiagotan adierazi dugun bezala, performancea, bere eszenaratzea amaitzen denean, desagertu egiten da. Hori dela eta, behin bukatuta, artelanaren zati bat eskurazina bihurtzen da, nahiz eta posiblea den ekintza baliabide desberdinen bidez dokumentatzea edo ekintzaren hondarrak geratzea²⁴.

Aztarna horien baitan, bi motatakoak desberdindu daitezke, ondoren zehatzago azalduko dudana bezala. Alde batetik dokumentazioa dago, bai ikus-entzunezkoa (bideoak eta argazkiak bereziki) eta bai idatzia (artistak performancea egin aurretik sortutako argibideak, ondoren sortutako idatziak etab.). Bestetik, ordea, performancean erabili edo ekintzan zehar sortutako elementu fisikoak, objektuak, egongo lirateke.

Aipatutako aztarnek lekuko edo testigantza moduan funtzionatzen dute,

Chicago, Intellect The University of Chicago Press, 2012. 89 orr.

22 FISCHER-LICHTE, E.: *Op. Cit.*, 156 orr.

23 AUSLANDER, P.: *Liveness. Performance in a mediatized culture*. New York, Routledge, 1999, 31 orr.

24 FISCHER-LICHTE, E.: *Op. Cit.*, 156-157 orr.

performancea benetan gertatu dela frogatuz²⁵. Nola egiaztatu bestela performance jakin bat benetan izan dela? Dokumentaziorik gabe, ez dago performancea jazo dela berretsi dezakeen ezer. Artista edo, egotekotan, publikoaren oroitzapenak existitzen dira, noski, baina oroitzapen horiek ere badute kutsu galkorra; denbora pasa ahala xehetasunak ahaztuz doaz, guztiz desagertu arte.

Gauzak horrela, artistak segituan izan ziren kontziente beren performancea dokumentatzen zuten elementuek irekitzen zituzten aukeren inguruan eta hori zela eta, beren interesen arabera baliatzeari ekin zioten²⁶. Izan ere, dokumentazioak beren ideiak eta akzioak publiko zabalago bati erakusteko aukera ematen die artistei, ikuslearekin komunikatu eta elkarrizketa irekiago bat hasteko aukera; baita lanak berrikusi edo analizatzeko aukera ere; edota beren historia idaztekoa, etorkizunari begira egindako lana eta transmititu nahi dutena gogoratu eta aztertu dadin²⁷. Lanaren iraupena, lekua, artistaren jarrera, objektuen papera (egotekotan), publikoaren erreakzioak (egotekotan), artista eta publikoaren arteko interakzioa... bezalako informazioa lor dezakegu dokumentaziotik, oso baliagarria dena jada existitzen ez den lan bat ulertu eta analizatzeko orduan.

Baina aipatutako aztarna dokumental horiek ez dira soilik baliagarriak artisten interes propioetarako, baizik eta baita artearen historiaren, museoen eta baita merkatuaren barruan beren lanak kokatzeko ere, arrazoi berberetatik, alegia, gertatu den ekintza hein batean irudikatu eta horren berri ematen dutelako.

Historikoki, museoak objektuak erakutsi, bildumatu eta ikertzeko lekuak izan dira. Artelanak bildumatzuz, lan horien babesa eta zaintza bermatzea da helburua, baita obren hedapena ere, publikoari aurkeztu eta eskuragarri jarritz²⁸. Ez da harritzekoa, beraz, gaur egun ere, performanceen salerosketak burutzen diren arren, objektu eta dokumentazioek garrantzi handia izaten jarraitzea arte mota hau museo baten bildumaren zati bihurtzeko orduan. Izan ere, objektu eta dokumentazioak performancea nolabait gorpuzteko aukera

25 AUSLANDER, P.: *Op. Cit.*, 2006, 1 orr.

26 FISCHER-LICHTE, E.: *Op. Cit.*, 145 orr.

27 AYERBE, N.: *Op. Cit.* 557-558 orr.

28 LAURENSEN, P. eta VAN SAAZE, V.: "Collecting performance-based art: new challenges and shifting perspectives", in REMES, O. eta al. (ed.) *Performativity in the Gallery: Staging interactive encounters*. Oxford, Peter Lang, 2014, 28 orr.

ematen dute modu atemporal batean eta desagerpena ekidinez²⁹.

Gaur egun performanceen inguruan dagoen ezagutza performancearen aztarnek sortutakoa da hein handi batean. Alabaina, horrek ere baditu bere arriskuak, azkenean dokumentazioa performancea identifikatzeko erabiliko den elementu ia bakarra bihurtzen baita eta, beraz, dokumentatzen duen errealitatea ordezkatu dezake. Hori dela eta, performancearen jatorrizko izaera galtzeko aukera egon daiteke, baita haren gaineko interpretazio, ulermen eta ikuskera okerrak sortzekoa ere, jatorrizko bertsioari eta horrekiko artistak zuen helburuari dagokionez behintzat³⁰.

3- Museoen estrategiak performancea bildumatu eta erakusteko

3.1.- Performancea museoetan

Museoek performancea bildumatu eta erakusteko estrategia ugari erabiltzen dituzte, ondoren sakonago aztertuko ditugunak, baina aurretik, estrategia horien inguruan sortu diren galdera eta problematiketan jarriko dut arreta, Cabello/Carceller artista taldeak 2013. urtean egindako *Performer* bideoaren bidez, zeinak horren inguruko hausnarketa bat planteatzen dion ikusleari.

Bideoan, aktore bat agertzen zaigu Gasteizeko Artium museoko biltegietan gordea museoak dituen gainerako artelanekin batera, objektu horietako beste bat izango balitz bezala. Izan ere, aktore hori museoak erositako obra baten zati moduan agertzen da, performance batena hain zuzen ere. Horregatik, gainerako artelanen gisara biltegitratua dago, gordeta, performancea erakusketatik kanpo dagoen bitartean. Bideoan zehar, aktoreak performancearen inguruko bere gogoetak adierazten ditu, performancea nola bildumatu eta

29 OLIVARES, R.: "La teoría del caos", *Exit. Fotografía en acción (Action photography)*, 69. zbk., 2018, 9 orr.

30 AUSLANDER, P.: *Op. Cit.*, 2006, 3 orr.

nola erakutsi bezalako gaien inguruan bereziki.³¹

Aurretik azaldu bezala, performancearen materialtasuna ekintza gauzatzen ari den momentuan soilik dago eskuragarri, bestela ez da existitzen. Baina, hala ere, museoek beren bildumen zati bihurtu nahi izan dituzte arte adierazpen honen bidez burututako proiektuak, beren historiaren zati, etorkizunerako babestu eta gordetzeko nahiarekin, zeina, Elena Cabello eta Ana Carcellerrentzat, performancearen natura iragankorraren aurka doan erabat, *Performer* lanean argi uzten duten bezala³².

Horretarako, alegia, ekintzak bildumatzeko, museoak kontratuz baliatzen dira orokorrean. Horien bidez, artistek euren lanak errepikatzeke eskubideak saldu ohi dizkiete museoei horiek nola burutu adierazten duten jarraibide zehatzekin batera.³³ Izan ere, errepikapenaren bidez aktibatu ezean, lana existitzen al da denbora jarraituan? Zentzu hertsian esan dezakegu ezetz, artelana egoteko ekintza egitea beharrezkoa dela. Beraz, performancea ez da bere horretan existitzen ez aurretik ez ondoren, jazo izana dokumentatu badaiteke ere, testu, argazki edota bideoen bitartez. Baina elementu horiek performancearen lekuko moduan funtzionatu eta performancea ordezkatzera iritsi badaitezke ere, aurrez aipatu bezala, ez dira inoiz performancea bera izango. Beraz, performancea denboran zehar existitzeko, puntualki bada ere, errepikapenak ezinbestekoak dira.

Kontratu bidez jabetutako ekintzak edo *re-performance*ak egiteko, gehienetan, museoek norbait kontratatzen dute eta pertsona horrek artistak ezarritako argibideak jarraituz egiten du obra. Baina pertsona hori, aktore bat da? Argi dago paper bat interpretatzen duela, performancearen sortzaileek ezarritakoaren arabera, baina era mekanikoan agindutakoa errepikatzen mugatzen da soilik?

Cabello/Carcellerren *Performer* lanera itzuliz, artista bikoteak obra performance batekin aktibatzeke joera izaten du, non bideo grabazioa ikusi ostean, bertako protagonista,

31 "Proyectos: *Performer*, 2013", *Cabello/Carceller*, 2013. <http://cabellocarceller.info/cast/index.php?proyectos/performer/> (2018/03/17an kontsultatua).

32 "Algunas paradojas de la performance y de su relación con los sujetos escindidos. Texto, baile, colección", 2015. <https://vimeo.com/111840254> (2018/05/18an kontsultatua).

33 "The Live List: What to consider when collecting live works", *Tate*, 2012-2013. <http://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performance/live-list> (2018/02/25ean kontsultatua).

publikoaren artean ibiltzen den "la performance soy yo" ("ni naiz performancea") edo "la performance eres tu" ("zu zara performancea") esaten duten txartelak emanez eta esaldi bera belarrira xuxurlatuz. Horrek publikoa gonbidatzen du bere paperaren inguruan ere pentsatzera: performancearen zati dira? Nork aktibatzen du performancea, artistak? Orduan, publikoa beharrezkoa da? Publikorik gabe performancea berdina izango litzateke? Edo, are gehiago, performancea berdina izango litzateke aktibazioa beste pertsona batek egingo balu?

Performancea eta bere bildumatzearen ondorioen inguruko galdera batzuk baino ez dira aipatutakoak, erantzun zehatzik ez dutenak, horien inguruan asko eztabaidatu bada ere, aurretik ikusi bezala. Azken finean, adierazpen artistiko honen izaera konplexua da, berezitasun ugarikoa, eta horrek bere bildumatzearen inguruan sistematizazio zorrotz, objektibo eta bakar bat sorrarazteko ikaragarriko zailtasunak ekartzen ditu berekin.

Hala ere, horretarako saiakerak egon direla azpimarratu beharra dago, museo eta merkatuaren aldetik bereziki. Performancea salerosi eta beren bildumen zati bihurtzen hasi zirenean, estrategia desberdinak jarri behar izan baitzituzten martxan, jarraian sakonago ikusiko ditugunak.

Londresko Tate Modern eta New Yorkeko MoMA museoak dira performancea erakutsi eta bildumatzeko orduan aurrekari bezala kontsidera daitezkeenak, 60. hamarkada inguruan hasi baitziren bi museoak performancearekin erlazionatutako elementuak edo aztarnak eskuratzen eta bildumatzen³⁴, objektuak bereziki.

Ekintza beraren bildumatzearen aurreneko pausuak, aldiz, XXI. mende hasieran eman ziren. Tate Modern eta Coloniako Ludwig museoa izan ziren performancea bere horretan eskuratzen lehenengo museoak, baita MoMA ere, urte batzuk geroago. Halaber, garai horretan sortu ziren performancea barne hartzen zuten departamentuak aipatutako

34 "Performance at Tate: collecting, archiving and sharing performance and performative", *Tate*. <http://www.tate.org.uk/about-us/projects/performance-tate-collecting-archiving-and-sharing-performance-and-performative> (2018/05/20ean kontsultatua) eta "Media and performance art", *MoMA*. <https://www.moma.org/collection/about/curatorial-departments/media-performance-art> (2018/05/20ean kontsultatua). Gai honetan gehiago sakontzeko artikulua horiek kontsulta daitezke.

museoetan, aurretik bideo edo argazkiekin batera katalogatzen baitzuten.³⁵

Gauzak horrela, Tate Modern museoan 2002tik existitzen da performance artearen kontserbatzaile figura. New Yorkeko MoMAN aldiz, 2006. urtean “Department of media” sortu zen praktika garaikideez arduratzeko, performancea barne, eta 2009. urtean izena aldatu zitzaion, “Department of media and performance art” izendatuz, departamentuak biltzen zituen arloak hobeto definitzeko asmoarekin. Sail horien barruan orain arte aipatutako aztarna, dokumentazio eta *re-performance*ak aztertu eta bildumatzen dira.³⁶

Beraz, esan dezakegu performancea bildumatzen aitzindariak izan zirela aipatutako museoak, zeinen ereduak gainontzeko zentruetan berreskuratu eta aplikatzen joan diren pixkanaka, gaur egun arte. Hala ere, orokorrean museoei egin zaien kritika da performanceak izan ditzakeen berezitasunak alde batera utzi eta betiko estrategiak erabiltzen dituztela oraindik adierazpen artistiko hori bildumatzen dutenean, *Performer* lanak ere mahai gainean jartzen duen gaia. Izan ere, horren inguruan pentsatzen badugu, ikus dezakegu museoak ez direla hainbeste aldatu azken urteotan, beren bildumen barruan praktika artistiko berriak eta apurtzaileak aurki baditzakegu ere. Performancearen kasuan adibidez, museoek kontuan hartu beharko lukete jada ez gaudela ekoizle -artista- eta hartzailearengandik independenteki existitzen den artelan baten aurrean, Fischer-Lichtek adierazten duenez³⁷. Izan ere, bai ekoizlea eta bai hartzailea ezinbestekoak dira artelana existitu ahal izateko eta ekoizpen eta harrera prozesuak leku eta momentu berean ematen dira. Beraz, Cabello eta Carcellerrek aipatzen duten bezala, museoek beren bildumatzeko modua aldatzeko, bereziki performanceari dagokionez, egun duten izaera ertsi eta tradizionala aldatu beharko lukete, instituzio dinamikoago eta partehartzaileagoak bilakatzuz³⁸.

35 KINO, C.: *Op. Cit.*

36 BISHOP, C.: *Op. Cit.*, 103 orr.

37 FISCHER-LICHTE, E.: *Op. Cit.*, 37 orr.

38 CABELLO, E. eta CARCELLER, A.: "Algunas paradojas de la performance y de su relación con los sujetos escindidos. Texto, baile, colección", 2015. <https://vimeo.com/111840254> (2018/05/18an kontsultatua).

3.2.- Performancea erakutsi eta bildumatzeko bideak

Ondorengoko lerroetan performancea materializatu eta bildumatzeko museoek erabiltzen dituzten bide desberdinak aztertuko ditut, aukera bakoitzak dituen abantaila, arazoak eta mugak azalduz. Azalpen horiek osatzeko asmoz, adibide moduan, gaur egun arte garaikideko zenbait museoek beren bildumetan dituzten performanceak eta horiekin erlazionatutako elementuak erabiliko ditut.

DOKUMENTAZIOA

Dokumentazioaren baitan performance baten inguruan sortzen diren idatzizko eta ikus-entzunezko elementuak aurkitzen dira, performancea erregistratzeko eta irudikatzeko erabili izan direnak, testu, marrazki, argazki edota bideoak. Horiei esker, ikusleak performancea ezagutzeko aukera izan dezake, neurri handiago edo txikiago batean bada ere. Modu horretan, performanceak publiko birtual bat proiektatzen du denboran zehar³⁹.

Dokumentazioaren inguruan azpimarratu behar den beste aspektu bat da egileak askotarikoak izan daitezkeela: artista bera, publikoa, dokumentazioa sortzeko espresuki kontratatutako pertsona bat, museoarekin erlazionatutako profesionalak, arte historialariak etab. Horrela, kontuan hartu beharreko beste baldintza da lanaren inguruko irudikapen pertsonala emango dela kasu guztietan, dokumentazioaren egileak, nahitaez, modu subjektiboan interpretatuko baitu performancea, bere begiradatik, bere ikuspuntu pertsonaletik.⁴⁰

Dokumentazioari dagokion esparrua hain zabala eta heterogeneoa denez, bi arlotan banatuko dut honen azterketa zehatzagoa egite aldera: dokumentazio idatzia batetik eta ikus-entzunezkoa bestetik.

39 WARD, F.: Op. Cit., 12 orr.

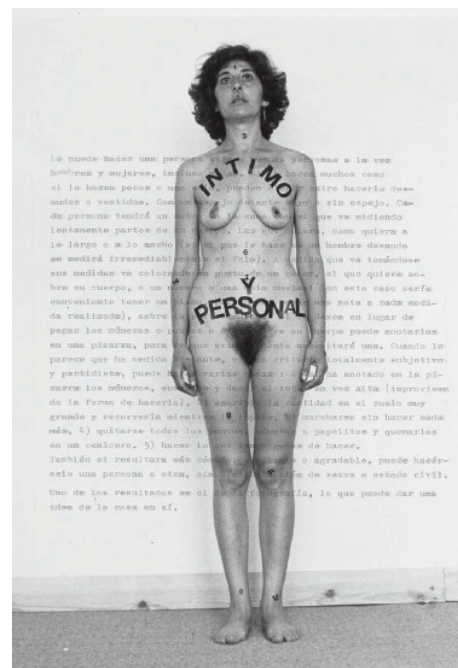
40 SALAZAR, D.: "Performance arts and their memories", in SANT, T. (ed.): *Documenting performance: the context and processes of digital curation and archiving*. Londres, Bloomsbury, 2017, 24 orr.

Dokumentazio idatzia:

Dokumentazio idatziaren barruan performancea egin aurretik eta ondoren sortutakoa desberdindu ditzakegu. Hala ere, performancearekin lotura zuzena duten aztarnetan baino ez naiz zentratuko, ekintza bildumatu eta erakusteko interes berezia izan dezaketen elementuetan, nire azterketa eremutik gehiegi ez urruntzeko. Hori dela eta, artistak berak sortutako dokumentazioan jarriko dut bereziki arreta, kritikari edo arte historialariek gerora sortutako artikulu edo testuak alde batera utziz. Ukaezina da azken horiek duten garrantzia performancea aztertu eta ulertzeko orduan, baina artista dokumentazio horren sorkuntzatik kanpo dagoenez, ez dira museoen bildumen zati bihurtzera iristen.

Ekintzaren aurretik egindako dokumentazioari dagokionez, artistak ekintza egiteko sortutako jarraibideak dira nabarmentzekoak. Instrukzioak performancea antolatzeko sor ditzake artistak eta gertatuko denaren berri ematen dute. Testuak, eskemak, marrazkiak izan daitezke eta dokumentu garrantzitsuak dira performancea nola egin behar den moduko informazioa eman dezaketelako. Hori dela eta museoentzat bereziki interesgarriak izan daitezke, lana bera edo, hobe esanda, lanaren ideia mantentzeaz gainera, ekintza bera errepikatzeko aukera zabaltzen baitute.⁴¹

Esate baterako, Esther Ferrer-ek bere performanceen "partiturak" sortu ohi ditu, non ekintza aurrera eramateko urratsak adierazten dituen, testu eta marrazkien bidez orokorrean. Partitura horien bidez, beste edonork ere burutu ditzake ekintzak, performancea hein batean berraktibatuz. Adibidez, Reina Sofia museoan bildumaturik dagoen *Íntimo y personal* (1977) laneko partiturak partehartzaileei beren gorputz zatiak edo beste norbaitenak neurtzea proposatzen du, jantzita edo biluzik, zutik edo etzanda, banaka



1. irudia. Esther Ferrer, *Íntimo y Personal* performancearen partitura (1977)

41 AYERBE, N.: "Las materializaciones circulantes de la performance: una tipología", *AusArt Journal for Research in Art*, 5 . zbk., 2017, 87-88 orr.

edo taldeka⁴².

Aldiz, performancea egin ondoren ere sor dezake dokumentazioa artistak, egindako ekintzarekin erlazionatutako alderdiren bat nabarmendu edo deskribatzeko helburuarekin esaterako. Kasu horretan, besteak beste, Vito Acconci da aipatzekoa, zeinak bere performance ugari oharren bidez dokumentatu zituen, *Seedbed* (1972) kasu, seguruenik bere lanik ezagunena dena. Performanceak iraun zuen egunetan, New Yorkeko galeria batean eraikitako arrapala baten azpian kokatzen zen artista eta bisitariak arrapala gainetik mugitzen ziren bitartean, bera masturbatzen zen. Idatzizko dokumentazioan lanaren deskribapena eta bere asmoa ematen ditu aditzera besteak beste.⁴³ Dokumentazio hori Tate Modern museoaren bildumen parte da, *Sonnabend Show Jan 72: Archives* multzoaren zati, non artistak 1972an egindako hiru performancekin erlazionatutako dokumentazioa aurkitzen den.



2. irudia. Vito Acconci, *Sonnabend Show Jan 72: Archives. Seedbed* (1972)

Aipatutako Ferrer eta Acconciren adibideetan, dokumentazio idatzia argazkiekin batera erakutsi ohi da, izan ere, dokumentazioa geroz eta osatuagoa izan, orduan eta errazagoa izango da publikoarentzat performancea ulertu, imajinatu eta interpretatzea.

Era berean, aipatzekoa da dokumentazio mota horrek arte objektu izaera ere har dezakeela zenbaitetan, ikusitako kasuetan gertatzen den moduan. Izan ere, azken finean, ez dira ideia batzuk adierazten dituen zirriborro hutsak, hitz eta irudiaren arteko gainjartzearekin emaitza estetiko zehatz bat lortzen baita.

42 FERNÁNDEZ APARICIO, C.: "Íntimo y personal", *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal> (2018/05/20ean kontsultatua).

43 TAYLOR, R.: "Vito Acconci, Overall show", *Tate*, 2008. <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/vito-acconci> (2018/05/20ean kontsultatua).

Ikus-entzunezko dokumentazioa:

Ikus-entzunezko dokumentazioa -bideoa eta argazkia bereziki- performancearen "salbatzailea" bezala aurkezten da askotan, bere desagertzea ekidin eta hura jazotako denboran eta tokian kokatzen baitu ekintza. Salbuespenak salbuespen, performancea egiten ari den momentuan bertan sortutako dokumentazioa da, obraren zati ez den norbaitek burututakoa, artistaren nahiak jarraituz eginga izan daitekeen arren.⁴⁴ Dokumentazio motarik onartuena eta erabiliena da performancea aztertu eta erakusteko orduan, informaziorik osatuena ematen duelako ekintzaren inguruan, irudien bidez helaraziz.

Bideoa. Bideoak performancea ia bere osotasunean ezagutzeko aukera ematen du, nahiz eta lana jada ez existitu. Grabazioen bitartez, performancearen iraupena, kokapena, publikoaren presentzia, publikoaren eta artistaren erreakzioak... bezalako datuak eskuratu daitezke, baina dokumentazio moduan funtzionatzeko, garrantzitsua da moztu gabea izatea, informazio guztia jaso ahal izateko eta ahalik eta gutxien galtzeko.⁴⁵

Era berean, kontuan hartu beharrekoa da bideoaren sorreraren atzean beste subjektu bat kokatu ohi dela, eta performancea bere ikuspuntutik grabatua dela hein batean, azken emaitza erabat subjektiboa izanik. Izan ere, ekintzaren gaineko grabaketa egiten ari den horretan -zer grabatu eta zer ez hautatuz- ekintza beraren berrinterpretazioa burutzen ari da⁴⁶.

Batzuetan, gainera, kamerak grabatzen duena eta publikoak ikusten duena ez dago leku berdinetik hartua, beraz, performancearen hautematea, gerora, erabat ezberdina izango da. Hori interestarria izan daiteke publikoarentzat, izan ere, ikuspuntu berri bat izateko aukera ematen zaio bideoaren bitartez, performancean zehar eskuragarri izan ez duena⁴⁷. Dena dela, publikoak ere performancea grabatzeko (edo argazkiak ateratzeko) aukera izan

44 AYERBE, N.: *Op. Cit.*, 2017, 87 orr.

45 MANZELLA, C. eta WATKINS, A.: *Op. Cit.*, 29 orr.

46 SALAZAR, D.: *Op. Cit.*, 24 orr.

47 GORDON, R.: "Documenting performance and performing documentation. On the interplay of documentation and authenticity", in HENRIQUES DA SILVA, R. eta al. (zuz.): *Op. Cit.* 148-151 orr.

ohi du, mugikorraren bidez besteak beste, baina dokumentazio mota hori ez da museoen bildumetan sartzen, artistaren oniritzirik ez badu behintzat, ekintza ezagutzeko baliagarriak izan badaitezke ere.

Baina performance guztiak ez dira publiko batean aurrean egiten. Kasu horretan, grabaketa (eta egotekotan bestelako dokumentazioa) ekintzaren lekuko bakarra bihurtzen da, ezinbestekoa artelana ezagutzeko. Esate baterako, Regina José Galindo-ren *Mientras, ellos siguen libres* (2007) performancea ezagutzeko, bideoa ezinbesteko elementua bilakatu da, artistak salatu nahi duen emakumeen aurkako biolentzia publiko zabal bati helarazteko aukera ematen duelako. Bertan, artista ikus daiteke, ohe batean, haurdun eta biluzik, oinak eta eskuak zilbor-hesteekin lotuak dituela.⁴⁸ Obra Artiumeko bilduman aurki dezakegu baina nabarmentzekoa da, jatorrian performancea egon arren, bildumatu eta erakusteko orduan jada bideo pieza bat bezala hautematen dela eta ez performance bat bezala, beste lan askotan ere gertatzen den zerbait.



3. irudia. Regina José Galindo, *Mientras, ellos siguen libres* (2007)

Argazkia. Argazkiei dagokienez, performancearen ideia orokorra lortzeko balio dute bereziki. Hori dela eta, dokumentazio motarik erabilienetarikoa da performancea irudikatu eta bere difusiorako⁴⁹.

48 Guatemalako guda zibilean gizonen emakumeak horrela lotzen zituzten bortxatu eta abortoa eragiteko. Performancearen inguruko informazioan sakontzeko ondorengo dokumentura jo daiteke: "Regina José Galindo", *Artium DokuArt. Biblioteca y centro de documentación*. <http://catalogo.artium.org/dossieres/1/regina-jose-galindo/obra> (2018/05/20ean kontsultatua).

49 MANZELLA, C. eta WATKINS, A.: "Performance anxiety: performance art in twenty-first century catalogs and archives", *Art Documentation: Journal of the art libraries society of North America*, 1, 30. zbk., 2011, 29 orr.

Hala ere, argazkietan ekintzaren detaile ugari alde batera geratzen dira, hala nola, soinuak eta publikoaren eta artistaren erantzunak. Dokumentazio mota honen bidez performancearen istant bat baino ezin da harrapatu; beraz, gainerako ezagutza baino ez du ematen, lan guztia irudi bakarrera sinplifikatzen baitu⁵⁰. Horrela, ikusi ez den performance bat irudikatzeke orduan, argazkia ebidentzia selektiboa da eta bertan irudikatutako momentuaren aurretik eta ondoren gertatutakoa imajinatu besterik ezin da egin, argazkitik haratago dagoena betetzeko ikuslearen irudimena eskatuz.⁵¹

Bideoak bezala, argazkiek ere badute kontuan hartu beharreko izaera subjektiboa, argazkilariak bere ikuspuntutik sortzen baitu dokumentazioa, sortutako irudian bere aztarna utziz. Argazkilaria ezin da argazkitik desagertu⁵².

Zenbaitetan, gainera, performancearen momentu "fotogeniko"ak harrapatzea interesatzen zaio argazkilariari. Hori dela eta, irudia bere balio estetiko edo artistikoagatik egiten bada, bertan ateratzen dena ez da derrigorrez garrantzitsua izango performancea ulertzeko orduan eta bere dokumentazio izaera zalantzan gera daiteke.⁵³

Beste batzuetan, aldiz, argazkiak ez daude performancea egin zen une eta lekuan eginak, ondoren baizik. Egin zen momentuan dokumentatu ezin izan zen performance bat gogoratzeko erabaki daiteke argazkia ondoren egitea⁵⁴. Orokorrean argazki prestatuak dira mota horretakoak eta artista posatzen agertzen da. Eztabaidagarria da argazki horiek zein puntutaraino funtzionatu dezaketen dokumentazio moduan; performancea gertatu zela aditzera eman arren, ez baitira performancearen zuzeneko lekukoak.

Horren adibide da, besteak beste, VALIE EXPORTen *Action Pants: Genital Panic* (1968) performancea eta gero egindako argazkia, poster moduan zabaldutakoa. Gaur egun,

50 *Ibid.*

51 BEDFORD, C.: "The viral ontology of performance", in JONES, A. eta HEATHFIELD, A. (ed.): *Op. Cit.*, 82 orr.

52 ALBARRÁN, J.: "Tocar al cuerpo. Performance, fotografía y página impresa", *Exit. Fotografía en acción (Action photography)*, 72 orr.

53 MORÁN, F.: "Luces, Cámara, Acción: una breve historia de la fotografía de la performance", *Exit. Fotografía en acción (Action photography)*, 17 orr.

54 *Ibid.*, 19 orr.

museo ugariaren bildumen zati dira poster horiek, Tate Modern eta MoMA tartean. Berak azaldu zuenez, performancean Municheko zinema batean sartu zen, hankartean mozketa triangeluarra zuten praka batzuk jantzita eta arma bat eskuetan, eta momentu horretan zineman zeuden ikusleen artean ibili zen, genitalak ikusgai zituela. Argazkiaren bidez ekintzaren berri eman nahi izan zuen eta, horretarako, ekintza gauzatu zeneko janzkera berdinarekin agertzen da, arma barne, prestatutako jarrera batean. Hala ere, artistak, gerora, armaren presentzia ukatu zuen⁵⁵. Beraz, argazki hori bakarrik ikusiz, ezin da performancea ezagutu edo ekintza benetan gertatu zela zihurtatu.



4. irudia. VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital Panic* (1968)

Nabarmentzekoa da bai bideo eta bai argazkiek artelan izaera hartzen dutela zenbaitetan, baita dokumentalarenaren gainetik ere. Kasu horietan, irudikatzen duten errealitatea ordezkatzera iritsi daitezke⁵⁶, elementu ikoniko bihurtuz, performancearen nolabaiteko sinbolo, VALIE EXPORTen kasuan bezala.

Artelan izaera hori azken urteotan hasi da bereziki defendatzen, grabazio eta argazkien autoretza aldarrikatuz. Izan ere, tradizionalki, performancearen autorea da azpimarratu ohi dena, baita dokumentazioari buruz hitz egiten denean ere⁵⁷. Dokumentazioaren egileak aldiz, ahaztu egin ohi dira eta ez dute inolako

55 MANCHESTER, E.: "VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital Panic*", *Tate*, 2007. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233> (2018/05/20ean kontsultatua).

56 OLIVARES, R.: *Op. Cit.*, 3 orr.

57 AYERBE, N.: *Op. Cit.*, 2016, 567 orr.

errekonozimendurik jasotzen. Askotan gainera, ez da beren izena aipatzen dokumentazioarekin erlazionaturik, artistaren atzean ezkutaturik geratzen baitira⁵⁸.

Dokumentazioaren atalarekin amaitzeko, aipatutako bi elementuen kasuan (bideoa eta argazkia) nabarmentzekoa da Auslanderrek bi kategoriatan bereizten dituela, ez beren teknikari edo materialtasunari dagokionez baizik eta izan dezaketen funtzioan zentratuz: dokumentazio dokumentala alde batetik eta teatrala bestetik. Lehenengoaren kasuan, dokumentazioak ekintzaren ebidentzia ematen du, performancearen lekuko gisa funtzionatuz. Baina era berean, performancea ekintzaren momentuan presente dagoen publikoarentzako prestatu dela ematen da aditzera, dokumentazioa bigarren maila batean geratzen den bitartean. Dokumentazio teatralaren kasuan, aldiz, ekintzaren helburu bakarra grabatua edo fotografiatua izatea da eta, beraz, publikoaren presentzia ez da ezinbestekoa.⁵⁹

OBJEKTUAK, ERLIKIAK

Dokumentazioaz gain, objektuak ere aurki ditzakegu performancea amaitu ondoren geratzen diren aztarnen artean. Zenbaitetan, artistak objektuak erabiltzen edo sortzen ditu performancean zehar, bukatutakoan gorde egin daitezkeenak eta ekintza errepresentatzeko edo materializatzeke erabiltzen direnak museoetako erakusketa eta bildumetan. Izan ere, objektu horiek performancearen zati izan dira; beraz, performancea gogorarazteaz gain, badute erlikia funtzioa ere (objektuekiko egon ohi den fetitxismoarekin erlazionaturik), eta kasu batzuetan, artelan izaera ere har dezakete.

Baina, dokumentazioak ez bezala, objektuek ez dute performancearen inguruko informazio zuzenik ematen. Beraiekin soilik ezin ditugu performancearen nondik norakoak ezagutu eta ez digute testuinguruarekin erlazionatutako daturik ematen, baina ukaezina da performance bat bildumatzeko orduan duten garrantzia. Elementu horiei esker, ikusleak zuzenean ikusi ez duen lan bat hobeto imajinatu dezake, performancearekin erlazionaturiko konexio zuzenagoak sortuz⁶⁰. Modu orokor batean aztertuz, objektuak bi multzotan banatu

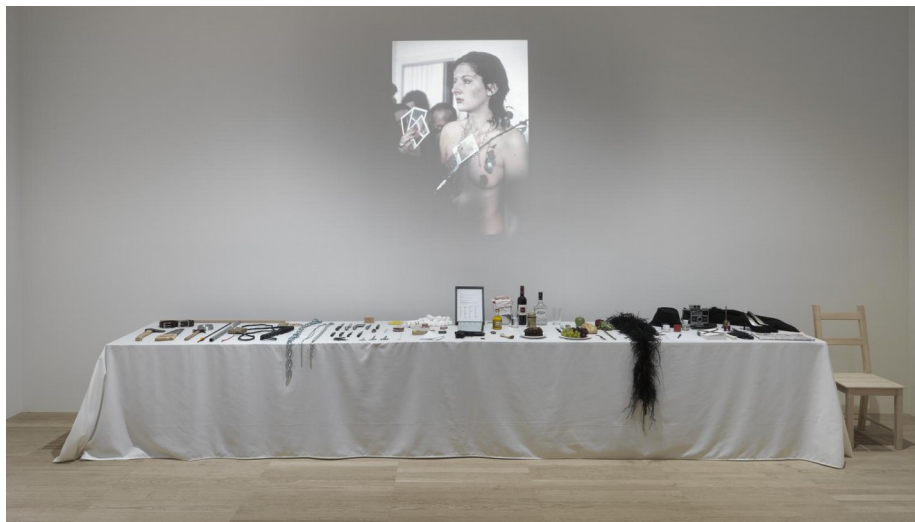
58 OLIVARES, R.: *Op. Cit.*, 8 orr.

59 AUSLANDER, P.: *Op. Cit.*, 2006, 1 orr.

60 MANZELLA, C. eta WATKINS, A.: *Op. Cit.*, 29 orr.

daitezke⁶¹.

Lehenik eta behin, performance aurretik existitzen diren objektuak daude. Artistak ez ditu performancearen zati bezala sortzen, aurrez fabrikatutako objektuak erabiltzen ditu. Orokorrean, ez dira errepikaezinak, seriean, industrialki, egindakoak baizik. Marina Abramović-ek, adibidez, *Rythm 0* (1974) performancean, 72 objektu kokatu zituen mahai baten gainean, ekintzak irauten zuen bitartean publikoak berarengan nahierara erabil zitzen. Objektu horien artean, koilara bat, liburu bat, pistola bat edota zigor bat aurki zitezkeen⁶². Gaur egun, Tate Modernak Abramovićek erabilitako mahai eta objektuen berregitea du bere bildumaren baitan, performancea irudikatzeko erabiltzen duena zenbait argazkirekin batera. Nabarmendu behar da objektuak ez direla 1974ko performancean erabilitakoak, ondoren erositakoak baizik, artistak originalak bota egin baitzituen baina, seriean eginak direnez, estetikoki berdin berdinak dira, eta hortaz, ordezkepen funtzioa ezin hobeto betetzen dute.



5. irudia. Marina Abramović, *Rythm 0* (1974)

Bigarren, performancean zehar sortutako objektuak edo espresuki performancean erabiltzeko egindakoak aurki ditzakegu. Kasu honetan objektuak bakarrak eta errepikaezinak dira. Rebecca Horn artista alemaniarra, esaterako, "body-sculpture" izendatutako elementu ugari sortu zituen bere performancetan erabiltzeko, uhalen bidez gorputzari lotzen zirenak, gorputzaren mugikortasuna murriztu eta aldi berean, bere

61 AYERBE, N.: *Op. Cit.*, 2017, 81-83 orr.

62 WOOD, C.: "Marina Abramovic, Rythm 0", *Tate*, 2010. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rythm-0-t14875> (2018/05/20ean kontsultatua).

nolabaiteko hedapen bihurtzeko helburuarekin, *Einhorn (Unicorn)* izeneko artelanean kasu⁶³. Nabarmentzekoa da, gaur egun, Tate museoaren bildumen zati direla artistak sortutako objektu horietako asko, *Einhorn* barne.

Hala ere, objektu edo erlikiak ez dira dokumentazioa bezain ohikoak performanceen aztarnen artean, artista ugarik ez baitute objekturik erabiltzen edo ez baitiete objektuei garrantzirik ematen, performancea bukatu ondoren baztertuz, Marina Abramovićek bezala. Museo eta merkatuari dagokionez, aldiz, objektuak, originalak badira, garrantzi handia hartzen dute. Kasu horietan, aipatu bezala, erlikia izaera hartzera iritsi daitezke. Izan ere, gehiago errepikatuko ez den egoera zehatz batekin fisikoki lotutako objektuak direnez, erlikia erlijiosoen gertatzen den moduan, objektuei lotutako pertsonen edo horiek egindako ekintzaren esentzia bereganatzen dute hein batean.



6. irudia. Rebecca Horn, *Einhorn (Unicorn)* (1970-2)

RE-PERFORMANCE EDO RE-ENACTMENT-AK

Re-enactment edo *re-performance* deitutakoa gero eta aukera erabiliagoa da artista eta museoen aldetik performance lan bat erakusteko baliabide gisa. *Re-performance*ak jada egindako lan baten errepikapena ahalbidetzen du, ekintza publiko zabalago bati helarazteko aukera ahalbideratuz, argazki edo bestelako aztarnak bitartekari moduan erabili beharrik izan gabe. Gainera, performancea bizirik mantentzeko aukera irekitzen da, aurretik aipatu bezala.⁶⁴ Modu horretan, ikusleak zuzeneko esperientzia izan dezake eta lana bere osotasunean ezagutu.

Artista berdinak, beste batek edo horretarako kontratatutako norbaitek egina izan daiteke. Hala ere, performancearen egileak bere pertsonalitatearekin ekintza baldintzatzen badu, zaila da beste artista batek errepikatzeotan efektu bera transmititzea. Kasu horietan,

63 WATLING, L.: "Rebecca Horn, Unicorn", Tate, 2012. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842> (2018/05/20ean kontsultatua).

64 KINO, C.: *Op. Cit.*

performanceak artista originalaren errepresentazioa baino ez du onartzen Alessandra Barbuto-ren esanetan, gainerako errepikapenak maila berean egongo ez diren kopiak izango direlako.⁶⁵

Dena dela, kontuan hartu behar da performancea esperientzia bakarra dela eta ezin dela behin baino gehiagotan modu berean egin. Beraz, oso eztabaidatua izan da ea oinarrizko performancearen bizitasuna mantendu egiten den *re-performancetan* edo, aitzitik, emaitza kopia huts bat baino ez den, modu mekanikoan errepikatutako zerbait. Izan ere, originalaren bizitasuna eta bat-batekotasuna galdu egin daitezke errepikapenetan, bereziki hasierako performancearekin zerikusik ez duen norbait bihurtzen bada egilea.

Hori dela eta, *re-performanceak*, askotan, aurretik aipatutako dokumentazio eta aztarnetik harreman zuzenean ulertu behar dira. Horregatik museoek, nahiz eta performance bat *re-performancen* bidez erakustea erabaki, dokumentazioaren presentzia ere beharrezkoa izango dute maiz, lana artista edo pertsona berri batek egiten badu bereziki⁶⁶. Izan ere, pertsona horrek, askotan, ez du performance originala ikusteko aukerarik izan, beraz, gidoi, instrukzio edo bestelako dokumentazioan (argazkiak, grabazioak...) oinarritu behar da derrigorrez lana irudikatu ahal izateko.

Gaur egun, esan bezala, nahiko arrunta da museoek *re-performanceak* bultzatzea iraganeko lan bat erakutsi eta bizirik mantentzeko. Hori dela eta, performanceak eskuratzen dituztenean, ohikoa da artistak lana errepikatzeko eskubideak saltzea.

Adibide moduan, Tino Sehgalen performanceak -edo, berak izendatzen dituen bezala, "constructed situations"-ak- dira aipatzekoak. Hala ere, Sehgalen kasua berezia da, salerosketak ahozko kontratuen bidez egiten dituelako eta bere lanak ekintza moduan soilik existitzen direlako, inolako aztarna edo dokumentaziorik gabe (ez dago kontraturik, ez jarraibiderik, ez bideorik, ez argazkirik...). Horrek esan nahi du bere performanceak errepikatzeko eskubidea ematen diela soilik museoei jabetzan, ez ordea horiek dokumentatzeko. Hori dela eta, Sehgalen lanak erronka bat suposatzen du museoentzako,

65 BARBUTO, A.: *Op. Cit.*, 160 orr.

66 JONES, A.: "The now and the has been: paradoxes of live art in history", in JONES, A. eta HEATHFIELD, A. (ed.): *Op. Cit.*, 15-16 orr.

zeinak performancea ez ahazteko estrategia desberdinak martxan jartzera behartuta dauden; hala nola, *re-performance*ak sarritan egitea eta interprete desberdinak erabiltzea, batak besteari zer ekintza edo mugimendu egin behar dituen transmititzeko⁶⁷.

Hala ere, Tino Sehgal salbuespena da gaur egungo panorama artistikoan. Normalean, *re-performance*en baldintzak zehazteko, kontratuak sinatzen dira artista eta museoaren artean, artistak jarraibideak ematen dizkio museoari eta lana baliabide desberdinen bidez dokumentatzen da.

Beste adibide bat aipatzearren, Tania Bruguera artista kubatarraren *Tatlin's Whisper #5* lana da nabarmentzekoa, Londreseko Tate Modernaren bildumen zati dena, non zaldi gaineko bi poliziek jendetza kontrolatzeko teknikak erabiltzen dituzten espazioa patruilatu eta publikoa zuzentzeko. Kasu honetan nabarmentzekoa da museoak performancea errepikatu dezakeela baina soilik artistak ezarritako baldintzak betetzen baditu: ekintza egin behar den lekuan gertakari sozial edo politikoa lortzeko gertatu izan badira, mota horretako gertakariaren batek komunikabideetan presentzia handia izan badu edota arte politikoa eta sozialarekin erlazionatutako erakusketaren bat antolatzen bada. Hori bermatzeko, Bruguera beto eskubidea du, salmenta kontratuan adierazten denez⁶⁸.

Ikus dezakegu, beraz, zenbait kasutan, *re-performance*ek arazoak planteatu ditzaketela. Era berean, lana, oinarrian, garaiko testuinguruarekin lotuta bazegoen (testuinguru politikoa, soziala...), zailtasunak egongo dira esanahi bera ekintzan mantentzeko, gaurkotzen ez bada behintzat. Horretarako, orainarekiko doikuntzak egitea aukera ona izan daiteke. Hala ere, doikuntza horiek artista eta lanaren hasierako helburua alda dezakete eta, beraz, emaitza lan berri bat bihurtu daiteke. Beste aukera bat antzekoa den testuingurua erabiltzea izan daiteke, aipatutako *Tatlin's Whisper #5* obran gertatzen den bezala. Edo jatorrizko performancearen oinarritzko testuingurua ere aurkeztu daiteke dokumentazioaren bidez, ikusleak *re-performance*a jatorrizkoaren baldintzekiko ulertu eta interpretatu dezan, nahiz eta ekintzaren azken bertsioan testuingurua erabat ezberdina

67 VAN SAAZE, V.: "In the absence of documentation. Remembering Tino Sehgal's constructed situations", in HENRIQUES DA SILVA, R. eta al. (zuz.): *Op. Cit.*, 59 orr.

68 BARSON, T.: "Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #5*", *Tate*, 2008. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bruguera-tatlins-whisper-5-t12989> (2018/05/20ean kontsultatua).

izan.⁶⁹

4- Ondorioak

Lan honek performancea bildumatzeko eta erakusteko orduan sortzen diren erronkak eta horiei aurre egiteko erabili ohi diren estrategiak aurkeztea izan du helburu. Izan ere, performancea berezitasun ugariak eta izaera konplexuko adierazpen artistikoa da. Alde batetik, ekintza une eta leku batean baino ez da existitzen eta, beraz, iragankorra da, ekintza bukatzean desagertuz. Bestetik, artistaren (edo performancea aurrera eramateko kontratatutako norbaiten) presentzia ezinbestekoa da artelana existitu ahal izateko.

Egoera horren aurrean bi erantzun posible nagusitu izan dira artearen historiako momentu desberdinetan, lanean zehar ikusi bezala: performancea desagertzen uztea, bere izatearekin bat etorriko litzatekeena, eta, bestea, mantentzen saiatzea, etorkizunera transmititzeko helburuarekin. Gaur egun azken jarrera hori nagusitzen da, museoek performancea beren bildumen zati bihurtzeko agertu duten interesaren ondorioz bereziki.

Azpimarratzekoa da performancea bildumatu, erakutsi edo aurkezteko orduan ahalik eta informazio osatuena izatearen beharra: lana egiteko jarraibideak, artistaren deskribapenak, argazkiak, bideoak, ekintzan erabilitako edo sortutako objektuak... Izan ere, agerian geratu den moduan, artistak adierazi nahi duena ahalik eta zehatzen jaso eta transmititzeko aukera dago horrela. Beraz, performancea zuzenean ikusi ez zuen publikoak ekintzaren inguruko gorabeherak ezagutu ditzake eta performancea ikusi zuenak momentuan eskuragarri egon ez ziren alderdi berriak antzeman, ekintzaren ikuspuntu osatu eta globalago bat lortzeko aukerarekin. Era berean, ekintza *re-performance* baten bidez errepikatu nahi bada, performance originalari buruzko informazioa izatea ezinbestekoa da eta hori aipatutako dokumentazioaren bidez lortuko litzateke.

Hala ere, jatorrizko performancea zuzenean ikustea edo aipatutako baliabideen bidez

69 VAN SAAZE, V.: *Op. Cit.*, 96 orr.

ezagutzea ez da berdina izango, dokumentazioak, aztarnak eta *re-performanceak* ezin dutelako jatorrizko performancea ordezkatu, baina, dena den, ukaezina da beren baliogarritasuna gehiago existitzen ez den lan bat ezagutu eta mantentzeko orduan. Izan ere, performancea une eta leku jakin batean soilik aurki daitekeenez, aipatutako elementuen beharra du gerora begira gorde nahi bada.

Beraz, museoentzat dokumentazioa, aztarnak eta ekintza errepikatuzeko aukera izatea baliagarriak dira performanceak beren bildumen zati bihurtu ahal izateko, ekintzaren nolabaiteko gorpuztea suposatzen baitute.

Era berean, artistentzat ere erabilgarriak dira. Dokumentazioak eta aztarnak beren lanaren nolabaiteko legatua suposatzen dute, beren lanaren biziraupena bermatzen duten tresnak baitira eta, era berean, performancea publiko zabalago bati helarazteko bidea ere izan daitezke. Horregatik, artista ugarik beren performanceen dokumentazioa zein izango den hautatu egiten dute, kontziente baitira performancea dokumentazio horrekin identifikatua izan daitekeela eta, beraz, mantenduko den irudia beraiek nahi duten hori izango dela bermatzen dute, beraien kontrolpekoa alegia. Gainera, elementu horiek, batzuetan, artelan izaera ere har dezakete, ez soilik dokumentala eta hori horrela izanik, diru-sarrerara osagarria ere bilakatu daitezke artistarentzat. Hala ere, artelan izaera hori museoek erantsitako balioa izan da eta ez artistak berak ezarritakoa. Lan honen mugak direla medio ezin izan dut aspektu horren inguruan gehiago sakondu baina interesgarria izango litzateke horretan gehiago sakontzea ere.

Gauzak horrela, aipa daiteke jatorrian merkatu eta museoan aurka sortutako adierazpen artistiko honek bilakaera bat izan duela azken hamarkadetan. Izan ere, gaur egun jada praktika onartua eta erabilia da performanceak salerosi eta bildumatzea, dokumentazio edo aztarnen bidez, baina baita ekintza bera eskuratuz ere, ekintzaren ideia alegia, errepikapenei esker erakutsi daitekeelarik. Beraz, performancea iragankorra bada ere, esan dezakegu badituela aukerak guztiz ez desagertzeko, zuzenean egin ondoren beste era batean existitu baitaiteke aipatutako elementuen bitartez. Hori artistaren nahiak jarraituz eman daiteke baina baita artistaren kontrolpetik at ere, publikoak ekintza argazki edota bideoen bidez dokumentatzea erabakitzen duenean adibidez.

Museoengan arreta jarritz, aldiz, azpimarratzekoa da performancea bezalako adierazpenak beren bildumen zati bihurtzerako orduan, betiko estrategiekin jarraitzen dutela. Hala ere, poliki-poliki badirudi egoera aldatuz doala, azken urteotan zenbait museo performanceen inguruko ikerkuntza proiektuak hasi baitira bultzatzen, performanceak nola bildumatzaren diren eta nola bildumatu daitezkeen aztertzeke helburuarekin, nahiz eta oraindik aldaketa azpimarragarririk eman ez den alderdi horretan.

5- Bibliografia

AUSLANDER, P.: "The performativity of performance documentation", *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 84. zbk., 2006, 1-10 orr.

AUSLANDER, P.: *Liveness. Performance in a mediatized culture*. New York, Routledge, 1999.

AYERBE, N.: "Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance", *Brazilian Journal of Presence Studies*, 3, 7. zbk., 2017, 551-572 orr.

AYERBE, N.: "Las materializaciones circulantes de la performance: una tipología", *AusArt Journal for Research in Art*, 5 . zbk., 2017, 79-96 orr.

BISHOP, C.: "Delegated Performance: outsourcing authenticity", *CUNY Academic Works*, 140. zbk., 2012, 91-112 orr.

Exit. Fotografía en acción (Action photography), 69. zbk., 2018.

FISCHER-LICHTE, E.: *Estética de lo performativo*. Madril, Adaba, 2014.

GOLDBERG, R.: *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente*. Bartzelona, Destino, 1996.

HENRIQUES DA SILVA, R. et al. (zuz.): *Revista de História da Arte: Performing documentation in the conservation of contemporary art*, 4. zbk., 2010.

JONES, A.: "Presence in Absentia: Experiencing performance as documentation", *Art Journal*, 4, 54. zbk., 1997, 11-18 orr.

JONES, A. eta HEATHFIELD, A. (ed.): *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Chicago, Intellect The University of Chicago Press, 2012.

LAURENSEN, P. eta VAN SAAZE, V.: "Collecting performance-based art: new challenges and shifting perspectives", in REMES, O. et al. (ed.) *Performativity in the Gallery: Staging interactive encounters*. Oxford, Peter Lang, 2014, 27-41 orr.

MANZELLA, C. eta WATKINS, A.: "Performance anxiety: performance art in twenty-first century catalogs and archives", *Art Documentation: Journal of the art libraries society of*

North America, 1, 30. zbk., 2011, 28-32 orr.

PHELAN, P.: "Ontology of Performance: Representation without reproduction", in *Unmarked: The politics of Performance*. Londres, Routledge, 1993, 146-166 orr.

SANT, T. (ed.): *Documenting performance: the context and processes of digital curation and archiving*. Londres, Bloomsbury, 2017.

STILES, K.: "Performance art", in STILES, K. et HOWARD SELZ, P. (ed.): *Theories and Documents of Contemporary Art*. University of California Press, 1996, 679-694 orr.

WARD, F.: *No innocent bystanders. Performance art and audience*. Dartmouth College Press, 2012.

Webgrafia

BARSON, T.: "Tania Bruguera, Tatlin's Whisper #5", *Tate*, 2008. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bruguera-tatlins-whisper-5-t12989> (2018/05/20ean konsultatua).

CABELLO, E. eta CARCELLER, A.: "Algunas paradojas de la performance y de su relación con los sujetos escindidos. Texto, baile, colección", 2015. <https://vimeo.com/111840254> (2018/03/17an konsultatua).

FERNÁNDEZ APARICIO, C.: "Íntimo y personal", *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal> (2018/05/20ean konsultatua).

MANCHESTER, E.: "VALIE EXPORT, Action Pants: Genital Panic", *Tate*, 2007. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233> (2018/05/20ean konsultatua).

KINO, C.: "A rebel form gains favor. Fights ensue", *The New York Times*, 2010. <http://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html> (2018/03/17an konsultatua).

"Proyectos: *Performer*, 2013", *Cabello/Carceller*, 2013.

<http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/performer/> (2018/03/17an kotsultatua).

"Regina José Galindo", *Artium DokuArt. Biblioteca y centro de documentación*.
<http://catalogo.artium.org/dossieres/1/regina-jose-galindo/obra> (2018/05/20ean kotsultatua).

TAYLOR, R.: "Vito Acconci, Overall show", *Tate*, 2008.
<http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/vito-acconci>
(2018/05/20ean kotsultatua).

"The Live List: What to consider when collecting live works", *Tate*, 2012-2013.
<http://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative/live-list> (2018/02/25ean kotsultatua).

WATLING, L.: "Rebecca Horn, Unicorn", *Tate*, 2012.
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842> (2018/05/20ean kotsultatua).

WESTERMAN, J.: "The dimensions of performance", *Tate Research Publications*, 2016.
<http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance> (2018/05/20ean kotsultatua).

WOOD, C.: "Marina Abramovic, Rythm 0", *Tate*, 2010.
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-t14875> (2018/05/20ean kotsultatua).

Irudien iturriak

1. irudia: Museo Reina Sofía <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal> (2018/05/20ean kotsultatua).
2. irudia: Tate <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/vito-acconci> (2018/05/20ean kotsultatua).
3. irudia: Tate <http://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233> (2018/05/20ean kotsultatua).

4. irudia: Emsime Artium <https://apps.euskadi.eus/emsime/catalogo/museo-artium-centro-museo-vasco-de-arte-contemporaneo/autoria-galindo-regina-jose-/titulo-mientras-ellos-siguen-libres/objeto-videograbacion/ciuVerFicha/museo-18/ninv-09/1> (2018/05/20ean kontsultatua).
5. irudia: Uber Aura Magazine <http://www.uberauramagazine.com/en/art/art-allure-performances-modern-museums/> (2018/05/20ean kontsultatua).
6. irudia: Tate <http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842> (2018/05/20ean kontsultatua).