

LAS MATERIALIZACIONES CIRCULANTES DE LA *PERFORMANCE*: UNA TIPOLOGÍA(*)

Nerea Ayerbe Elola

Universidad de Deusto

Resumen

La *performance* se ha definido como una acción artística determinada por su condición efímera. Ello ha supuesto que la incorporación de la *performance* a los circuitos institucionales y comerciales del arte se haya servido principalmente de su materialización. La atención académica en torno a este fenómeno se ha centrado sobre todo en la categoría de documentación y lo ha hecho, a menudo, con vocación histórica. Este artículo, movido por un interés tipológico y no diacrónico, propone una clasificación de las diversas vías de materialización de la *performance* que no está basada en el tipo de soporte de su registro (vídeo, fotografía, etc.), sino, más ampliamente, en la relación espacio-temporal entre la *performance* y diversos materiales. Dicha clasificación bascula sobre las categorías de objeto y documento.

Palabras clave: *PERFORMANCE*; MATERIALIZACIÓN; DOCUMENTACIÓN;
OBJETO

CIRCULATING MATERIALIZATIONS OF PERFORMANCE ART: A TYPOLOGY

Abstract

Performance art has been defined as an artistic action determined by its ephemeral condition. This has meant that the incorporation of performance into the institutional and commercial circuits of art has been mainly served by its materialization. Academic attention to this phenomenon has mainly focused on the category of documentation and has often done so with a historical vocation. This article, driven by a typological and non-diachronic interest, proposes a classification of the various ways of materializing performance that is not based on the type of support of its record (video, photography, etc.), but, more broadly, in the spatio-temporal relationship between performance and various materials. This classification is divided on the categories of object and document.

Keywords: *PERFORMANCE*; MATERIALIZATION; DOCUMENTATION;
OBJECT

.....
Ayerbe Elola, Nerea “*Las materializaciones circulantes de la performance: Una tipología*”. *AusArt* 5(2): 79-96. DOI: 10.1387/ausart.18137

INTRODUCCIÓN

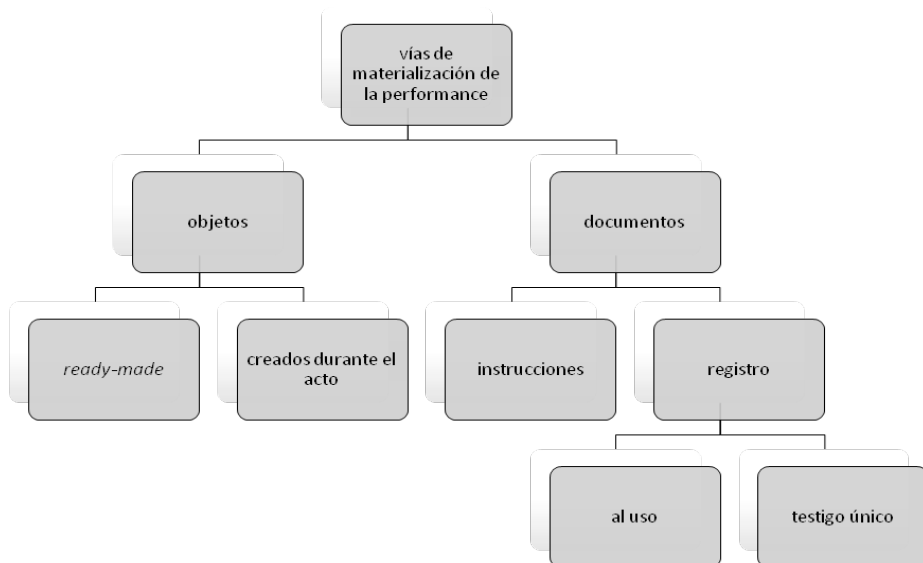
La *performance* como un evento efímero, que desaparece según se crea, es algo que ha estado en la mente de los artistas desde el comienzo y, también, en ciertos teóricos de los *Performance Studies*. Para Peggy Phelan, por ejemplo, en una cultura totalmente comercializada y sometida a los medios de comunicación, la *performance* constituye el último fortín desde el que oponer resistencia al mercado y a los medios, y con ellos a la cultura dominante. La *performance* supone un atasco para la fluida maquinaria de la representación reproductiva necesaria en el capitalismo de la circulación (Phelan 1993, 148).

Pero la realidad es que los artistas de *performance* no pudieron evitar dejar rastros materiales, guiados por diferentes motivaciones, que posteriormente se han usado para circular en el sistema del arte (Jones 1997; Schneider 2005; Stiles 2012). Es por ello que todo residuo generado alrededor de la *performance* ha tenido siempre, como veremos en el presente artículo, una consideración especial y diferente a la que podrían tener los residuos generados por cualquier otra disciplina artística (Fischer-Lichte 2004).

A continuación, estudiaremos la relevancia del soporte material en torno a la *performance* desde un interés tipológico y no diacrónico. Por ello, los ejemplos están tratados en tanto en cuanto sirven para construir el mapa de materialización de la *performance*. Debe tenerse en cuenta, que habitualmente cuando se estudia la relación entre materialización y *performance*, se hace en términos exclusivos de registro. Pero en la propuesta que aquí se presenta se amplían las posibilidades incluyendo los objetos y optando por una noción de documentación que incorpora el registro, pero no se agota en él. Asimismo, se han incluido las instrucciones de una *performance* como una vía de materialización, pese a que no suelen discutirse habitualmente cuando se trata de documentación (en el sentido estrecho de registro). Además, la gran mayoría de los estudios están basados en el tipo de soporte (vídeo, fotografía, etc.) que registra las *performances*. Esto puede ser confuso en ocasiones, puesto que conduce a difuminar las fronteras entre la documentación de la *performance* y obras pertenecientes a otras disciplinas, como la fotografía o el videoarte. En este artículo se propone más bien una tipología de las vías de materialización centrada en la relación espacio-temporal entre el soporte material y la *performance*.

En la clasificación que proponemos estableceremos una primera distinción entre los objetos que sobreviven a una *performance* y los documentos que

se crean en torno a ella. Ambos hacen referencia a la *performance*, pero de modos diferentes. Los objetos remiten a la *performance* con la que están relacionados, como si dijéramos, por contigüidad, es decir, porque formaron parte de ella, *estuvieron allí*. De alguna forma, los objetos recuerdan a la *performance* de un modo similar a como una reliquia recuerda a la vida de un santo. Por otro lado, los documentos se caracterizan por contener en ellos mismos cierta información que la recuerda, por describirla en un sentido u otro. Ambas categorías, de objetos y documentos, se subdividen a su vez en diversas vías de materialización, tal y como se muestra en el siguiente diagrama.



Esquema de posibles vías de supervivencia de la performance. Fuente: Elaboración propia.

LA SUPERVIVENCIA DE OBJETOS

En este apartado tendrán cabida los soportes materiales que permanecen a modo de reliquias de la *performance*, es decir, como vestigios del pasado. Son objetos que sobreviven en el tiempo a la *performance* y que puedan concebirse como sus residuos materiales.

De este modo, son objetos que por la relación que han tenido con la *performance* se convierten en una forma de expresión que, como veremos, pueden también desencadenar una revaluación de los objetos artísticos (Klocker 2012, 90).

Kristine Stiles describe la relación entre *performance* y objeto mediante el término *comisura*. *Comisura* deriva del latín *comissura*, que significa ‘unir’, y *committere*, que significa conectar, poner a carga o confiar algo (Stiles 2012, 20). Al pensar los objetos como elementos conectados –como comisuras–, podríamos comprender que estas acciones constituyen conductas artísticas hechas para ser observadas de la misma forma que miramos el objeto. Como comisuras, recalca Stiles, esos objetos deben comprenderse como ligados a la conducta que es, ella misma, creada para la observación. De esta manera, en las *performances* se les da a los objetos la capacidad de actuar como conexiones dirigidas a conceptos estéticos. Deben verse como signos de compromiso con los espectadores, que han sido creados en un deseo de comunicación relacionado con los actos de un artista.

Los objetos de las *performances* son diferentes de las acciones mismas. Pero la metáfora de Stiles es muy ilustrativa: igual que la lava puede ser diferente de la roca en la que se convertirá, también sigue siendo lo mismo que era antes de ser lava. En este sentido, los objetos utilizados en una acción, o que se han convertido en sus vestigios, extienden la temporalidad implícita experimentada en el *ahora* más allá del ahora y hasta el *después del ahora* (Stiles 2012, 23).

Veremos a continuación casos en los que el residuo objetual ha sido clave en el desarrollo de la obra. Basándonos en la relación que han tenido los objetos con la *performance*, vamos a diferenciar dos tipos¹. Para ello vamos a valernos de ejemplos concretos que ilustran la clasificación propuesta.

USO DE OBJETO EXISTENTES

En este apartado englobaremos los objetos preexistentes a la *performance* que utiliza el artista en su realización. No son objetos que el artista crea como parte de la *performance* sino que ya existían previamente. En este sentido, han sido muchos los artistas que se han valido de objetos durante sus *performances*. Uno de los más interesantes es Joseph Beuys, ya que sus acciones no pueden entenderse sin su universo de objetos (Guasch 2000, 153). Más allá de la preocupación que sentía Beuys por el objeto “*el aspecto externo de todos los objetos que yo hago, es el equivalente a algunos aspectos interiores de la vida humana*” (Taylor 2012, 36)² su preocupación también residía en exponer dichos objetos. Parte de este universo se expuso por primera vez en 1967, en su primera exposición retrospectiva, *Parallelprozess I*, en Mönchengladbach³.



Fotografía de la exposición *Block Beuys*. Fuente: HLMD Museum

Igual que en el caso de Beuys, las *performances* de los artistas del accionismo vienés han estado acompañadas por el aura de objetos de representación (Klocker 2012, 148). Es comprensible si se tiene en cuenta que tanto el accionismo vienés como la obra de Beuys partían de una recuperación del rito en lo chamánico, es decir, de ciertos procesos en los que resulta fundamental el objeto simbólico, las reliquias que luego se veneran. Una visión tradicional percibe estas obras de arte como independientes y autónomas. Sin embargo, es aquí importante ser conscientes del hecho de que a fin de cuentas, como afirma Blocker, tales objetos siempre se refieren, ya sea directamente o por contexto, al agitado gesto de la *performance* o *Aktion* como ellos lo denominaban: “*El objeto es pues el plano, el icono, el documento, el acercamiento, el análisis, el marcador, el punto focal e incluso la sombra de la forma artística concreta de los accionistas*” (Klocker 2012, 148).

Por otro lado, hay otros artistas que no se han preocupado nunca por los objetos que podían sobrevivir a la *performance*, sino que han estado más interesados en la documentación de las acciones, como es el caso de Marina Abramović: “*Mi actitud hacia los objetos desde el principio fue de falta de preocupación. No quería crear ninguna situación fetichista. Estaba muy en contra de guardar los objetos de las performance, como Gina Pane, o Chris Bur-*

den, que guardó los clavos” (Biesenbach 2008, 17)⁴. De esta manera, cuando Abramović terminaba una *performance*, tiraba los objetos que había utilizado. Cada vez que repetía la *performance*, compraba los objetos nuevos para cada ocasión. Al respecto, se dio una situación interesante cuando participó en la exposición *Out of the Actions* (1998). En la muestra participaba con la pieza *Rhythm 0* (1974), que incluye el uso de 27 objetos entre los cuales hay una pistola y cuchillos. Cuando le invitaron a participar Abramović pensó: “Creo que sería ridículo representarla [la obra] con pequeñas imágenes de la *performance* y que sería mucho más interesante si la gente pudiera ver los objetos” (Biesenbach 2008, 17)⁵.



Fotografía de la exposición con la mesa con los objetos de la *performance Rhythm 0*. Fuente:MG+ Museum.

Así, Abramović mandó un dibujo de cómo se debía montar la mesa, cubierta con un mantel blanco, una lista de los 27 objetos que debían comprar para exponer, y unas transparencias que se proyectarían encima de la mesa. Esto supuso que el comisario de la exposición le escribiera enfadado solicitándole los objetos originales.

Pero, como la propia artista reconoce, las cosas cambian: “Yo dije que nunca guardaría reliquias, pero al mismo tiempo guardé los zapatos y bastones chinos [de *Los amantes* (1988)] y el abrigo blanco [de *Barroco Balcánico* (1977)]” (Biesenbach 2008, 19)⁶. En todo caso, de esta anécdota podemos extraer que el objeto es una vía de permanencia de la *performance* muy relevante en la historia de la *performance* y, más concretamente, el objeto original utilizado durante su realización, como bien solicita el comisario de la exposición de Abramović. El carácter de reliquia es fundamental.

Como hemos visto a lo largo de diversos ejemplos desarrollados en lugares y épocas diferentes, sea por el propósito del propio artista o por requerimientos externos, los objetos residuales de *performance* han sido cuidadosamente custodiados hasta llegar a formar parte de colecciones de museos.

OBJETOS CREADOS DURANTE LA *PERFORMANCE*

En esta categoría englobamos las piezas que han sido creadas por el artista durante la *performance*, aquellos objetos producidos por los artistas en sus acciones y que funcionan como reliquia de lo que sucedió.

Un claro ejemplo de la creación de objetos durante la realización de la *performance* es la obra de Vito Acconci. En *Photo Piece* (1969), el artista paseaba por la ciudad con una cámara en la mano. La *performance* consistía en que tomaba una fotografía cada vez que pestañea. Así, la fotografía sería un objeto resultante de la *performance*, apartando el uso habitual de la fotografía como documentación.



Fotografía de *PhotoPiece* de Acconci. Fuente: Le mouvement.

En la obra *The Identical Lunch* (1967-73) de Alison Knowles, la artista demostraba que cualquiera que deseara podía ser artista o *performer* solo mediante el hecho de registrar el transcurso de una *performance* o acción (Foster et al. 2006, 461). Así, la artista sugería a ciertas personas que comieran todos los días lo mismo en el mismo sitio: un sándwich de atún con pan tostado de harina de maíz, lechuga y mantequilla, sin mayonesa, acompañado por un gran vaso de suero de leche o por un tazón de sopa. De esta manera, la artista invitaba a que los participantes escribieran cómo vivían día tras día la

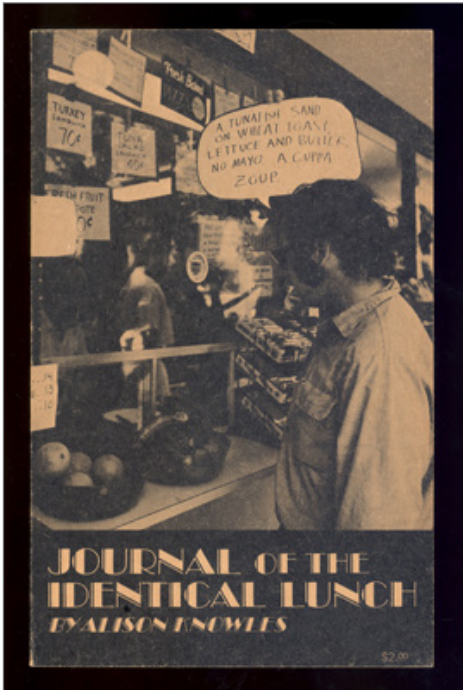


Imagen de la portada de *Journal of the Identical Lunch* de Knowles. Fuente: artistsbooksonline.org

experiencia. Con el material, posteriormente, Knowles realizó un libro titulado *Journal of the Identical Lunch* (1971). En este caso, vemos que los textos escritos por los invitados son el objeto resultante de la *performance* que permiten a su vez, en cualquier momento de la historia, acercarse a un momento concreto de principios de los 70.

PRODUCCIÓN DE DOCUMENTACIÓN

Muchos artistas de *performance* no han tenido la intención de realizar algún tipo de objeto derivado de la misma; sin embargo, se han sentido atraídos por el hecho de crear un registro de sus acciones (normalmente en fotografía o vídeo). Estos documentos se han usado habitualmente para promover o representar la *performance*, para posicionar su trabajo en el contexto histórico y, en algunas ocasiones, para actuar como ediciones limitadas disponibles para su uso comercial (George 2003, 13).

Hasta ahora hemos visto diferentes formas de permanencia objetual, a modo de reliquia, resultado del proceso de la *performance*. En este apartado, en cambio, estudiaremos la producción de documentación en torno a la ella. La diferencia reside en que mientras que los objetos no aportan necesariamente información sobre la *performance* de la que proceden, la documentación, en cambio, conlleva una descripción del acto. Es decir, por ejemplo, la liebre resi-

duo de la *performance* *How to Explain a Painting to a Dead Hare* (1965) de Beuys, no inspira una descripción de la *performance* en sí misma, en cambio, las fotografías resultantes nos muestran lo acontecido.

Asimismo, los objetos analizados hasta ahora son vestigios del pasado, la documentación generada funciona como un certificado. Así, la generación de documentación se define por remitir a otra cosa, en este caso, a la *performance* (Warr, 2003, p. 30). Los documentos, en términos generales, se comportan como una evidencia y certificado de lo sucedido (o sucederá, en el caso de las instrucciones), mostrándole al público lo acontecido para que pueda así conocerlo. Aunque como reflexiona O'Dell, no puede haber un registro de *performance* objetivo, estable ni indiscutible (O'Dell 1998, 13).

Los artistas han tenido diferentes motivaciones para documentar sus piezas de *performance*. En ciertos casos, fue para difundir sus ideas y acciones llegando a un público más amplio; en otros, para publicar la documentación e iniciar así un diálogo abierto; algunos artistas, para analizar y revisar sus propios trabajos; otros, para escribir su propia historia, como en el caso de los artistas Fluxus; y otros artistas, para compartir procesos de trabajo. A continuación, veremos los modos que han tenido de crear dicha documentación. Para ello, hemos creado una clasificación dependiendo del momento de su producción. Así, diferenciaremos entre la documentación creada antes de la *performance* o durante el tiempo de realización de la misma:

1. La documentación creada con anterioridad a la *performance* habitualmente toma forma de instrucciones. Estas son creadas por el artista para, después, producir la *performance*. Suponen una descripción de los que sucederá.
2. La documentación que se genera durante la realización de la *performance* toma la forma de registro. Normalmente, la realiza alguien ajeno a la obra. Son una descripción de lo que sucedió.

En este punto debemos aclarar que, teniendo en cuenta la temporalidad de producción de la documentación, podría existir una tercera opción en la que la documentación fuera creada una vez realizada la *performance*. Es decir, en el futuro de la *performance*. Pero, en realidad el futuro está cubierto por la naturaleza propia de las instrucciones, porque aunque sean creadas de manera previa a la *performance*, su naturaleza es futurible. En relación a la creación de documentación posterior a la *performance* propiamente, solo se han encontrado textos descriptivos o críticas relacionadas, pero esto ya escapa de nues-

tro campo de investigación ya que se trata de material generado sin control alguno por parte del propio artista.

INSTRUCCIONES O “PARTITURAS ACONTECIMIENTO”

Las instrucciones son un modo de documentar la acción que se adelantan a la *performance* en sí misma. Mediante ellas, la obra permanece en el tiempo, pudiéndose realizar bajo sus indicaciones, ya que es una documentación referida a cómo debe realizarse la *performance*. Asimismo, las instrucciones están realizadas por el propio artista. En las siguientes líneas destacaremos algunos de los casos de *performance* en los que el planteamiento de las instrucciones como forma de documentación es fundamental.

Los artistas Fluxus registraron gran parte de sus *performances* en “*partituras de acontecimientos*”, esto es, instrucciones para realizar la *performance*. Los artistas Fluxus tenían un gran interés en publicar y hacer circular sus documentos escritos para promover sus ideas por Europa, América y Japón.

Yoko Ono ha basado parte de su trabajo en crear instrucciones para que pudieran ser realizadas por el espectador. Ejemplo de ello es su primera obra de instrucciones, *Light Piece* (1955): “*Enciende un fósforo y observa hasta que se consuma*” (Kvaran, Rubio & Bourriaud 2016). En 1961, realizó su primera exposición compuesta por pinturas y dibujos de instrucciones en la AG Gallery de George Maciunas en Nueva York. Un año después, en Tokio, organizó un concierto y una exposición en el Sogetsu Art Center, donde ya solo mostró las instrucciones para pinturas. En dichas instrucciones solo utilizaba palabras que fuesen a la vez una descripción y definición de la acción. Habitualmente, las instrucciones de Ono se han vinculado con la poesía o con las partituras musicales, pero la realidad es que se trata de obras visuales de un nuevo tipo de arte, cuya condición visual está reforzada por el hecho de que la artista misma las denomina pinturas (Kvaran et al. 2016). En 1964, publicó el libro *Pomelo* (1964) que incluye muchas de las instrucciones que había realizado hasta el momento, lo que manifiesta el gran interés de Ono en la divulgación de las instrucciones de sus *performances*.

UNA PIEZA PARA ORQUESTA

Contar todas las estrellas de la noche,
de memoria.

La pieza finaliza cuando todos los miembros
de la orquesta terminan de contar estrellas
o cuando amanece.

Puede hacerse con ventanas en vez de
estrellas.

Verano 1962

Extracto del libro *Pomelo* de Ono. Fuente: monoskop.org

REGISTRO DE LA PRODUCCIÓN EFÍMERA

La creación de instrucciones de *performance*, como se ha visto, ha sido una vía de la que se han servido los artistas para crear documentación de la obra efímera y que perviva así en el tiempo. Pero, de hecho, la manera más habitual de crear documentación ha sido mediante el registro de la propia *performance*. Este registro se realiza de manera simultánea a la realización de la *performance* y es realizado por una persona distinta del artista.

El soporte más frecuente ha sido la fotografía (Lambert-Beatty 2007, 101), pero también se ha utilizado el vídeo y, en menor medida, el texto. Se trata de un documento que refiere a otro hecho pasado, es decir, a la *performance*.

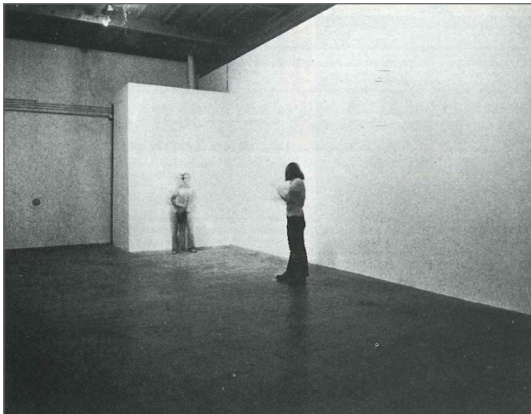
El registro de las *performances* mediante fotografía ha sido tan central en su desarrollo que a menudo los artistas han contado con un mismo fotógrafo de confianza para realizar los documentos de sus obras. Así, el fotógrafo habitual de los accionistas vieneses fue Kurt Kren, Ohtsuji Kiyoji fue el del grupo Gutai, Françoise Masson de las *performances* de Gina Pane (Maude-Roxby 2007, 4), Hans Breder de Ana Mendieta y Rosemary Mayer de Adrian Piper (documentó *Catalysis*).

A continuación, vamos a diferenciar entre dos modos de registrar una *performance* dependiendo de cuál es la relación de la *performance* con la audiencia en el momento de su realización.

REGISTRO AL USO

Este tipo de registro se realiza en presencia de una audiencia que disfruta de la *performance*. Como hemos dicho, se realiza por una persona externa a la *performance* y se lleva a cabo durante el tiempo de realización de la *performance*. Así, podríamos decir que el documento acredita lo que podría haber sido la experiencia de cualquier miembro del público. Esta vía de materialización, en concreto de registro, es la más frecuente, de ahí que se haya denominado “al uso”.

Marina Abramović desde el principio tuvo claro que quería documentar todas sus *performances*: “Tenía un fuerte sentido de responsabilidad histórica” (Biesenbach 2008, 14)⁷. Cuando Abramović comenzó a hacer *performance*, los artistas se cuestionaban si las *performances* debían documentarse o por el contrario debían solo permanecer en la memoria, pero ella lo tuvo claro: “Yo siempre documenté [mis *performances*], incluso desde los comienzos” (Biesenbach 2008, 14)⁸. Era tan importante documentar las *performances* que la artista habitualmente instruía a la persona que fuera a fotografiar o grabar su *performance* para controlar así los resultados.



Fotografía de *Shoot* de Burden. Fuente: flashartonline.com

Una de la documentación de *performance* más popular es la derivada de la *performance Shoot* de Chris Burden(1971). El artista realizó la *performance* en F Space Gallery de Santa Ana (California) de manera privada. Consistía en que un ayudante suyo le disparara al brazo a unos cinco metros de distancia. La *performance* fue documentada por Alfred Lutjeans. En la actualidad, resulta la única vía de atestiguar que realmente Burden recibió aquella bala en el brazo: “Lutjeans capturó un momento, en algún lugar entre el disparo y el impacto, en el cual ambos, el tirador y Burden,

están desenfocados, y es esta la fotografía que ha llegado personificar la performance” (O'Dell 2007, 33)⁹.

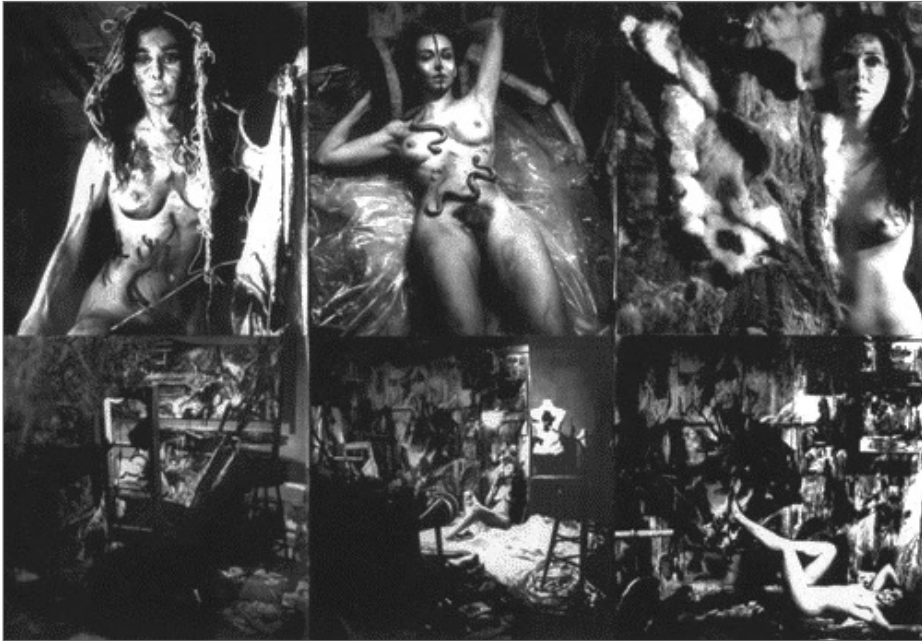
Bajo la influencia de los medios de comunicación, a Laurie Anderson le preocupó registrar sus *performances* para llegar así a un público más amplio. En 1981, firmó un contrato con la Warner Brothers para publicar seis discos de sus *performances*. De esta manera, los CDs que documentaban su obra marcaron el comienzo de la presencia de la *performance* en la cultura de masas (Goldberg 1996, 191). Los medios de comunicación también tuvieron repercusión en artistas como Joan Jonas o Martha Rosler, pero ellas habitualmente realizaron sus *performances* solo ante la presencia de la cámara.

El grupo japonés Gutai se preocupó de registrar la mayoría de las *performances* que realizaban, como afirma Shimamoto Shozo: “Cuando realizamos el trabajo, me percaté de que las fotografías podían ser muy importantes como vía de circulación de nuestras ideas” (Shozo & Maude-Roxby 2007, 24)¹⁰. El fotógrafo que con mayor frecuencia registró las obras de Gutai fue Ohtsuji Kiyoji, aunque los propios artistas también tomaron registro de sus *performances* (dado que se trataba de un grupo). Actualmente esas fotografías se encuentran en el Ashiya City Museum of Art and History (Shozo & Maude-Roxby 2007, 27).

REGISTRO COMO TESTIGO ÚNICO

Otra de las modalidades de registro habitual durante la historia de la *performance*, consiste en realizar la *performance* únicamente ante una cámara o dispositivo de registro. Tanto este tipo de registro, como el registro al uso, permiten la circulación de la *performance*. Debemos tener en cuenta además que se da una demora temporal, ya que es imprescindible un tiempo entre el suceso de la *performance* y la recepción del documento como autentificador del evento. A diferencia del modo de registro anterior, aquí la *performance* se realiza sin un público que la presencie. En este caso el documento remite a algo que sucedió, pero además que solo presenció la cámara. Por lo tanto, el documento funciona como único autentificador de la *performance*.

Ejemplo de ello es la pieza *Eye Body* (1963) de Carolee Schneemann. La obra consistía en acciones privadas, con el claro propósito de producir fotografías, que fueron tomadas por un amigo, el artista islandés Erró. En la actualidad son parte de la colección del MoMA de Nueva York.



Fotografía de *Eye Body* de Schneemann. Fuente: caroleeschneemann.com

Schneemann fue muy consciente de la importancia de registrar, de alguna manera, el trabajo que realizaba, bien mediante fotografía o vídeo. Así, las fotografías de *Eye Body* son comúnmente aceptadas como algunas de las primeras imágenes que constituyeron el léxico de un vocabulario vanguardista explícitamente feminista (Stiles 1990, 186).

Tras experimentar con la poesía concreta, Vito Acconci enseguida pasó a realizar *performances* que desde el principio adaptó en “pruebas de *performance*”, primero mediante informes y fotografía, y luego mediante vídeos y películas (Foster et al. 2006, 567). Así, por ejemplo, para la obra *Trademarks* (1979), el artista mordía su cuerpo de manera que lo convertía en un medio gráfico de hendiduras que luego llenaba de tinta y presionaba sobre un papel. De esta manera, las marcas escindían a Acconci en un sujeto activo y un objeto pasivo: desde una alineación promovida por una polaridad sadomasoquista a la implicación del cuerpo como una marca comercial. Esta *performance* nunca se realizó delante de un público. Las fotografías y el papel impreso con las marcas, fueron publicadas, en 1972, en la revista *Avalanche* junto con un texto del propia artista. Actualmente pertenecen a la colección del SF MoMA de San Francisco.



Imagen de la exposición de las fotografías y los papeles impresos de *Trademarks* de Acconci. Fuente: Akronart Museum

Joan Jonas fue pionera en el uso del vídeo en sus propias *performances*, pero también como modo de registro de sus obras. Ejemplo de ello es su primer vídeo *performance* de 1968, *Wind*¹¹, registrada por Peter Campus, y el vídeo *Song Delay* (1973) resultado de una *performance* realizada en el espacio público pero sin audiencia consciente, que fue registrada por Robert Fiore.

REFLEXIONES FINALES

En definitiva, en el presente artículo hemos trazado una sistematización tipológica de las vías de materialización de la *performance*, quedando patente la relevancia de los objetos y la documentación desde los comienzos mismos del arte de *performance*. Consideramos que esta tipología no es carente de valor, ya que amplía lo que habitualmente se consideran exclusivamente registros de una *performance*, para considerar dos principales vías de materialización: por un lado, los objetos que sobreviven al tiempo de realización de la *performance*

y funcionan como reliquias de lo sucedido; y por otro, los documentos que funcionan como un certificado (donde se incluye el registro al uso).

El vasto panorama de materializaciones de la que descubre la tipología propuesta ha permitido la incorporación del arte de *performance* al circuito artístico contemporáneo.

Si *Trademarks* de Acconci forma parte actualmente de la colección del SF MoMA de San Francisco, o *Eye Body* (1963) de Carolee Schneemann y *The Identical Lunch* (1967-73) de Alison Knowles pertenecen hoy a la colección del MoMA de Nueva York, no tiene ya sentido sostener que la *performance* constituye un lenguaje al margen de los circuitos institucionales y comerciales del arte y, en el fondo, incirculable. Al contrario, tal y como hemos tratado de mostrar, la *performance* ha circulado desde sus mismos inicios a través de un complejo sistema de materializaciones. Es previsible que este sistema se vea enriquecido con nuevas vías de materialización en el futuro cercano, asegurando así la presencia creciente de la *performance* en los circuitos del arte.

Referencias

- Biesenbach, Klaus. 2008. "Klaus Biesenbach in conversation with Marina Abramović". En *Marina Abramović* by Kristine Stiles, Klaus Biesenbach & Chrissie Iles, 7–30. New York: Phaidon
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Estética de lo performativo*. Traducción Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, & Benjamin H.D. Buchloh. 2006. *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Traducción Fabián Chueca, Francisco López Martín y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal
- George, Adrian, ed. 2003. *Art, lies and videotape: Exposing performance*. London: TATE
- Goldberg, Roselee. 1996. *Performance art: Desde el Futurismo hasta el presente*. Traducción, Hugo Mariani. Barcelona: Destino
- Guasch, Ana María. 2000. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza
- Jones, Amelia. 1997. "Presence in absentia: Performance art and the rhetoric of presence". *Art Journal* (Winter): 11-8
- Klocker, Hubert. 2012. "La expresión y el objeto: Liberación como Aktion: un componente europeo del arte de performance". En *Campos de acción: Entre el performance y el objeto 1949-1979*, Paul Schimmel, comp.; traducción, Eva Quintana Crellis, 371 (vol. 2). México DF: Alias

- Kvaran, Gunnar B., Agustín Pérez Rubio & Nicolas Bourriaud. 2016. *Yoko Ono: Dream come true*. Catálogo de la exposición. Buenos Aires: MALBA
- Lambert-Beatty, Carrie. 2007. "Documentary dialectics: Performance lost and found". En *Live art on camera: Performance and photography*, edited by Alice Maude-Roxby. Southampton UK: John Hansard Gallery
- Maude-Roxby, Alice. 2007. "Live art on camera: An introduction". En *Live art on camera: Performance and photography*, 154. Southampton UK: John Hansard Gallery
- O'Dell, Kathy. 1998. *Contract with the skin: Masochism, performance art and the 1970's*. Minneapolis: University of Minnesota
- 2007. "Behold!". En *Live art on camera: Performance and photography*, edited by Alice Maude-Roxby, 154. Southampton UK: John Hansard Gallery
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: Politics of performance*. London: Routledge
- Schneider, Rebecca. 2005. "Solo solo solo". En *After Criticism: New responses to art and performance*, edited by Gavin Butt, 215. Malden MA: Blackwell
- Serota, Nicholas. 1996. *Experience or interpretation: The dilemma of museums of modern art*. London: Thames and Hudson
- Shozo, Shimamoto & Alice Maude-Roxby. 2007. "Gutai and Photography". En *Live art on camera: Performance and photography*, edited by Alice Maude-Roxby. Southampton UK: John Hansard Gallery
- Stiles, Kristine. 1990. "Performative and its objects". *Art Magazine* 37
- 2012. "Alegría incólume: Acciones artísticas internacionales". En *Campos de acción: Entre el performance y el objeto 1949-1979*, Paul Schimmel, comp.; traducción, Eva Quintana Crelis, 315 (vol. 3). México DF: Alias
- Taylor, Mark C. 2012. *Refiguring the spiritual: Beuys, Barney, Turrel, Goldsworthy*. New York: Columbia University
- Warr, Tracey. 2003. "Imagen as icon: Recognising the enigma". En *Art, lies and videotape: Exposing performance*, George, Adrian, ed. London: TATE

Notas

*Este artículo se enmarca en el proyecto Prekariart MINECO HAR2016-77767-R(AEI/FEDER, UE).

¹ La relación entre la *performance* y el objeto como huella residual de un evento efímero, se analiza en la obra *The Object of Performance: The American Avant Garde since 1970* (1989) y en las dos exposiciones más importantes al respecto: *Outside the Frame: Performance and the Object, A Survey History of Performance Art in the USA since 1970*, en Cleveland Center for Contemporary Art, 1994, y *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, en The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1998.

² "The outward appearance of every object I make, is the equivalent of some inner aspect of human life."

³ Esta exposición fue adquirida en su totalidad por el coleccionista Karl Ströher y se expone desde 1969 en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt bajo el nombre *Block Beuys*.

Información detallada sobre *Block Beuys* en *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art*, (Serota 1996, 39-42)

- ⁴ “My attitude about the objects from the beginning was that I didn’t care. I didn’t want to create any kind of fetish situation. I was very against this idea of saving objects from the performance, like Gina Pane, or Chris Burden, who saved the nails”.
- ⁵ “I think it would be ridiculous to represent it with small images of the performance and that it would be much more interesting if people could see the objects”.
- ⁶ “Things change. I said that I would never have these relics, but at the same time I kept the Chinese shoes and the Chinese stick [from *The Lovers* (1988)] and the white coat [from *Balkan Baroque* (1977)]”.
- ⁷ “I had a very strong sense of historical responsibility”.
- ⁸ “I always documented, even from the early days”.
- ⁹ “Lutjeans captured a moment, somewhere between the shooting and the impact, in which both the sharpshooter and Burden are blurred, and it is this photograph that has come to personify the performance”.
- ¹⁰ “When we made the work I realised the photographs could be very important as a way of circulating our ideas”.
- ¹¹ Disponible en Electronix Arts Intermix: <http://www.eai.org/title.htm?id=3939>.

(Artículo recibido 11-10-2017; aceptado 12-12-2017)