

El arte de acción: ¿documentar para construir Historia?

Zara Rodríguez Prieto

Cuando hablamos de “Historia” nos referimos a ordenar los hechos de una manera determinada. Generalmente esta ordenación se basa en una estructura cronológica a partir de la cual se atiende a cuestiones conceptuales, formales, sociales o culturales.

Uno de los aspectos que diferencia al arte de acción de las artes escénicas tradicionales —teatro y danza— es que éstas cuentan con una larga tradición histórica que el arte de acción no tiene. ¿Qué consecuencias implica esta diferencia histórica? Mientras el teatro y la danza se han ocupado de lograr una auténtica renovación, de redefinir lenguajes, de revisar, reinterpretar, cuestionar, reconstruir o deconstruir y, quizás, poner en duda la historia oficial, el arte de acción mira al pasado para reafirmar, justificar, salvaguardar su presente y construir historia. La prueba es que los iniciadores o predecesores del arte de acción como John Cage, Allan Kaprow o Marcel Duchamp continúan siendo un referente de partida. No ha habido un espacio temporal lo suficientemente dilatado como para cuestionar y replantear su historia, más bien al contrario, su pasado justifica su presente.

Lo efímero

Tanto la danza y el teatro como el arte de acción son artes efímeras ya que no se basan en la construcción de un objeto. La diferencia entre ellas es que el arte de acción ha enfatizado esa condición efímera y la ha asumido como carácter esencial y rasgo propio de su definición. Este carácter efímero se determinó desde el principio como un recurso eficaz para cuestionar aspectos del arte, la cultura y la sociedad tradicional tales como:

a) Los circuitos oficiales del arte. Cuestionarlo implicaba oponerse al sistema cultural establecido y al sistema de mercado centrado en la distribución del objeto artístico. Este hecho ofrecía dos alternativas opuestas: la libertad de creación que propiciaba el actuar en los márgenes (al margen de la institución) y la dificultad de seguir avanzando por la falta de recursos económicos.

- b) El objeto artístico como única finalidad del arte y como valor de cambio en el mercado artístico. Mediante lo efímero se enfatiza el interés por el proceso de creación sustituyéndolo por la atención exclusiva al resultado final.
- c) Economizar el proceso de creación artística evita los altos costes de producción y distribución. Este aspecto se aproxima a la idea de “cualquier persona puede hacer performance” ya que no requiere habilidades especiales y, en este sentido, podríamos considerarlo como un arte democrático que, además, desmitifica al artista como genio.

Documentación

El carácter efímero es lo que proporciona al arte de acción una condición inasible, inapropiable y definitoria y es por eso que su documentación, especialmente fotográfica y videográfica ha sido cuestionada en cuanto que intenta (¿o consigue?) retener el instante y reconstruir la vivencia. De algún modo, es obvio que interfiere en lo efímero.

Uno de los textos más citados y más controvertidos referentes a la documentación de la performance es “The ontology of performance: representation without reproduction” en *Unmarked: The politics of performance* (1993) escrito por Peggy Phelan en 1993. En este texto la autora considera el carácter efímero como un rasgo esencial de la performance. La performance solo debe vivir en el presente y por ello rechazaba cualquier medio que registrase la acción (vídeo o fotografía) ya que de este modo, la acción entraría en la circulación de re-presentaciones y re-producciones traicionando su ontología y “convirtiéndose en algo distinto”. Dejaría de ser lo que es y caería en una contradicción irreparable.

En primer lugar es preciso diferenciar las acciones que previamente están concebidas para interactuar con un medio de reproducción y aquellas cuyo proceso creativo se desarrolla al margen de la fotografía o el vídeo. En el primer caso hablamos de videoperformance o fotoacción como observamos en las imágenes siguientes. Denotan procesos que incorporan distintos dispositivos con una intención artística sin incidir ni enfatizar el carácter efímero.



El hombre perplejo: reflexión en torno a la condición del artista I, Nieves Correa, 1996
Fotografía: Joan Casellas



Buscando luz. Antonio Gómez

En el segundo caso, la presencia de la cámara tiene una función únicamente de registro documental objetivo. Y es aquí donde, considero, se plantea la discusión y se inician una serie de interrogantes:



El primer vestido, Nieves Correa. (Suiza, 2009)

¿Al documentar un arte efímero se genera una contradicción, traicionamos su ontología? ¿Cómo interfiere en el carácter efímero?

Si partimos de las afirmaciones de Phelan podríamos considerar que el arte de acción no ha podido evitar la traición a su propia ontología ya que al documentarse “participa en la circulación de representación de representaciones”¹. Sin embargo, podemos cuestionar esta supuesta traición si consideramos el último punto y afirmamos que la documentación es otra cosa distinta de la performance y de la acción, precisamente por eso, cabe plantear una lectura inversa a lo que propone Phelan y considerar que, puesto que la acción registrada se transforma en otra cosa distinta, es imposible que traicione su ontología. De este modo la acción en vivo genera una experiencia estética que es irrepetible. Incluso aunque la acción se repita y se vuelva a presentar en el mismo espacio y con las mismas presencias, el tiempo y la experiencia continuarían siendo distintos porque experiencia y percepción están vinculadas a niveles de subjetividad irreproducibles.

Además, el uso del vídeo y la fotografía en la performance no es un hecho reciente sino que ha estado unida a su práctica desde los inicios ya que su desarrollo tuvo lugar en marcos cronológicos y estéticos paralelos. Es interesante observar que los happenings que inauguraron a finales de los cincuenta esta tendencia de creación documentaron sus acciones con fotografías (Kaprow – Lebel). E incluso podemos ver imágenes de las veladas futuristas y acciones dadá que tuvieron lugar en las primeras décadas del siglo XX.

¹ PHELAN, P. *Unmarked: The Politics of Performance*, New York, Routledge, [1993], 2004, p. 146.

Por tanto, el documento creado a partir de la acción no altera su carácter efímero porque no nos permite revivir esa experiencia sino que es una huella, un rastro y un testigo de que la acción aconteció.

¿Qué peculiaridades aporta cada medio de documentación: imagen o palabra?

Veamos caso por caso a partir de ejemplos concretos.

El artista Isidoro Valcárcel Medina es un ejemplo de oposición a la tarea de documentar una performance mediante fotografía o vídeo. Valcárcel documenta sus acciones cuando la acción ya ha sido realizada, sin previa convocatoria y ante un público que, aunque está presente, no es consciente de lo que está presenciando. La documentación se hace por escrito y siempre *a posteriori*. El escrito resultante es denominado “informe”.

En dos ejemplos de 2007 y 2010, respectivamente, el artista describe de manera, podríamos presuponer objetiva, cómo transcurrió cada una de ellas. Ambas hacen referencia a la visita de grandes exposiciones de arte con gran afluencia de público. En la primera, Fábulas de Velázquez —expuesta en el Museo del Prado— el artista realizó el recorrido de la exposición durante ocho horas y media intentando contemplar detenidamente *La Venus del Espejo* sin conseguirlo, al parecer por razones de circulación. En el segundo caso, el artista visitó la exposición de Impresionismo de la Fundación Mapfre de Madrid. Se colocó en la cola para entrar cediendo el turno a las personas que llegaban detrás de manera que después de nueve horas y media no consiguió entrar.

En este caso, tenemos constancia por escrito de que la acción tuvo lugar, sin embargo, la ausencia de una imagen fotográfica que actúe como testigo y la ausencia de un público consciente que constate su veracidad hace que la inclusión de esa acción en la historia se base en la confianza que depositemos en el relato del propio artista.

De la acción que Valcárcel realizó en el festival Acción!MAD de 2010 titulada *Una mala acción*, no hay documentación —hasta el momento— sin embargo, puesto que la acción estaba convocada, el público asistente contemplaba al artista sin saber muy bien lo que estaba llevando a cabo, pero sí eran conscientes de que algo “artístico” estaba realizando.

INFORME

El día 22 de abril, último en el que permanecía abierta al público la exposición sobre el impresionismo en la Fundación Mapfre, de Madrid, he acudido a primera hora (9:30 de la mañana) a la cola que daba acceso a la muestra, colocándome, naturalmente, en el último lugar. Desde el primer momento, he ido dejando pasar –cediendo el turno– a cuantas personas llegaban después de mí, de modo que a las 7 de la tarde (hora de cierre para las visitas) aún no había conseguido yo entrar.

Valcárcel Medina, 2010

En 1964 Zaj llevó a cabo un procedimiento de documentación similar durante el acto de inauguración del grupo. La acción llevaba por título *Traslado a pie de tres objetos, primer acto zaj* y fue realizada el 19 de noviembre sin ningún tipo de promoción pública o privada. Consistía en trasladar tres objetos de madera con unas dimensiones concretas por las calles de Madrid. Durante el trayecto se mezclaban con la gente corriente que ignoraba lo que estaba ocurriendo, ya que el grupo informó del evento cuando la acción ya había sido realizada.

En esta acción, de nuevo el público que está presente no es consciente de estar observando algo concreto y por tanto la acción solo adquiere sentido a partir de la documentación. Si no existiera tal documentación la probabilidad de que esto hubiese sido real sería mucho menor.

En este sentido podríamos hablar de la realidad en los términos que utiliza Bourriaud: “la realidad es aquello de lo que puedo hablar con el otro. Sólo se define como producto de negociación²” y lo ilustra con el siguiente ejemplo: “Salirse de la realidad es la ‘locura’: alguien ve un conejo naranja sobre mi hombro, yo no lo veo; entonces la discusión se debilita, se estrecha. Para volver a encontrar un espacio de negociación, yo debería hacer como si viera ese conejo naranja sobre mi hombro; la imaginación aparece como una prótesis que vendría a fijarse sobre lo real con el fin de producir más intercambios entre los interlocutores”.

De esta manera, si comparamos la documentación que conservamos de la acción Zaj y las acciones de Valcárcel, podemos pensar que las de Valcárcel, documentadas únicamente con la palabra, son un “producto de negociación” (entendido como generador de discurso, intercambios entre los interlocutores) más débil que la documentación de Zaj, por el hecho de que esta última nos ofrece no sólo texto sino también una imagen que actúa como testigo y confirma un hecho real³.

² BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 100.

³ Para Bourriaud “la imagen es un momento. Una representación no es más que un momento M de lo real; toda imagen es un momento, de la misma manera que cualquier punto en el espacio es el recuerdo de un tiempo x, como reflejo de un espacio y”. *Ibidem*.

Para qué se documenta. ¿Historia, legitimación?

Como caso concreto he seleccionado la década de los años noventa⁴ en España ya que números artistas recuperan con fuerza la práctica de la performance. Esta generación continuó los propósitos alcanzados por los artistas de los años sesenta y setenta⁵ y retomaron el espíritu crítico y el carácter efímero de la obra. Defendían ante todo un arte experiencial y vivencial basado en la desmaterialización de la obra de arte.

Diferencias históricas y contextuales entre los 60-70 y 90:

Los artistas de finales de los sesenta y setenta vivían en un contexto político represivo y esto propició que sus propuestas artísticas de acción combativa incidieran en los cambios políticos. Por el contrario, en los noventa la democracia ya había sustituido al régimen dictatorial por lo que la urgencia no era el cambio político sino un cambio en la política cultural. Numerosos artistas se plantean dedicarse al arte de acción y defenderlo como una disciplina más. Para conseguirlo, necesitan crear una estructura que sostenga su práctica, presentación y difusión, que hasta ese momento no existía. Ante la falta de medios y recursos económicos los artistas se autogestionan y se agrupan en asociaciones que les permita abarcar todos los campos de acción, es decir, organizar festivales, localizar espacios, teorizar, crear revistas, catálogos y generar documentación. Por tanto, en estos primeros años existe ya una consciencia histórica y cierta idea de legitimación expresadas en la voluntad de *hacer y mantener*. *Hacer* significaba promover la práctica de la performance a través de los festivales pero también teorizar y reflexionar sobre ello. *Mantener* implicaba dejar constancia tanto de la práctica como de la teoría.

a) El festival FIARP se organizó en Madrid por los artistas Nieves Correa y Tomás Ruiz-Rivas durante tres años consecutivos en espacios marginales y alternativos como el Espacio P, el Centro Okupado Minuesa y El Ojo Atómico. Con esa idea de *mantener*, los propios artistas editaron catálogos de las tres ediciones documentando todas las acciones con texto e imágenes.

⁴ Esta generación reúne a artistas como: Nieves Correa, Joan Casellas, Jaime Vallaure y Rafael Lamata, Rubén Barroso, Nelo Vilar, Fernando Baena, Tomás Ruiz-Rivas, María Cosmes, Ester Xargay, Bartolomé Ferrando, Pedro Garhel, Rosa Galindo...

⁵ Las raíces de Zaj (1964), el conceptual catalán de los 70 y 80 (Jordi Benito, Pere Noguera, Angels Ribé, Fina Miralles, Grup de Treball), el conceptual madrileño de los 80-90 (Nacho Criado, Isidoro Valcárcel, Concha Jerez) y en Valencia Bartolomé Ferrando y Llorenç Barber.



Un poco de poesía en este festival de performance, Rafael Lamata, FIARP III (1993)



Centro Okupado Minuesa (1992)
Fotografía: Fernando Baena

b) Otros soportes para fomentar el desarrollo teórico y reflexivo fueron las revistas. Un ejemplo significativo fueron *P.O. Box* editada por Merz Mail y dirigida por Pere Sousa de 1994 a 1999 y *Fuera de Banda* (1995-2000) dirigida por Nelo Vilar y Domingo Mestre. En esta última se publicaron textos de referencia como “En defensa del artista-gestor, nómada, cazador y recolector” (Nieves Correa), “Manifiesto” (Rodrigo García), “Los festivales de performance de Madrid” (Tomás Ruiz Rivas), “Desde la poesía visual” (Bartolomé Ferrando) y “Aproximación a la idea de documento, original, copia” (Joan Casellas), entre otros.

A mediados de la década la estructura marginal tiene dificultades para mantenerse. Por un lado surgen divergencias a la hora de decidir el camino a seguir. Algunos artistas optan por continuar al margen y otros contemplan la posibilidad de colaborar con las instituciones. Por otro lado, la falta de medios económicos hace que sea necesario acercarse a la institución.

En 1994 tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el festival La Acción comisariado por Ester Xargay y Carles Hac Mor. El evento reunió artistas de varias generaciones como E.Ferrer, J. Hidalgo, N.Criado, A. Ribé, C. Jerez, J. Iges, B. Rosell, P. Noguera, P.Garhel, R. Galindo, J. Vallaure, B. Ferrando, I. Valcárcel, N. Correa. Por primera vez, las acciones se registraron en vídeo con el objetivo de reflexionar posteriormente sobre los códigos y lenguajes de la performance.

Dos años después se celebró el festival Sin Número, La Acción en el Círculo de Bellas Artes de Madrid presentado como parte de la programación del Festival de Otoño. Este festival comisariado por Marta Pol y Jaime Vallaure ponía de manifiesto la consciencia histórica al reivindicar la visibilidad del arte de acción y su normalización en el mundo del arte. Se evidenciaba la pretensión de continuidad, de legitimación y de construcción histórica respaldada por el registro y la documentación. El festival, planteado como un evento anual, reunió varias generaciones de artistas con la intención de establecer una continuidad sin fracturas. Intervinieron artistas como Joan

Brossa, Zaj, Angels Ribé, Pedro Garhel, Jacques Lebel, Isidoro Valcárcel, Nelo Vilar, Joan Casellas y Nieves Correa, entre otros.

La importancia de aunar práctica y teoría quedó expresada en el catálogo del festival editado como un volumen documental y teórico que incluía textos críticos que incidían en el carácter histórico de la performance. Los textos fueron firmados por Teresa Camps, José María Parreño, Jorge Luis Marzo, Jaime Vallauré y Marta Pol.

Otra cuestión fundamental fue la clara voluntad de ordenar el pasado. Los comisarios llevaron a cabo un extenso trabajo cronológico recopilando documentos e información del arte de acción referentes al período 1985-1995. Además, incluyeron anexos, dossiers y retrospectivas relativas a colectivos de experimentación artística como Club Passion D.I. –Deportes e ideas–, José Antonio Sarmiento en el período 1976-1996, la Revista parlada de Viva Veu (Carles Hac Mor y Ester Xargay) de los cuales se aportaron documentos, textos y fotografías.

Arxiu Aire. El archivo para ordenar el pasado

Joan Casellas es uno de los artistas de la generación de los noventa más dedicado a la tarea de documentar el arte de acción defendiendo su importancia creativa y teórica. En el año 1992 funda la revista *Aire* junto con Agnès Ramírez y Ernest Puig en forma de revista postal. Casellas, interesado por las prácticas efímeras pero también por el arte de la fotografía, inicia una labor documental, sobre todo fotográfica, que transformará la revista *Aire* en el *Archivo Aire*, uno de los archivos fotográficos más completos del arte de acción en España.

El Arxiu Aire parte de una idea sencilla: dejar constancia de un mundo artístico basado en lo efímero y el proceso. Según el propio artista:

En su desarrollo y difusión, se define como un proyecto ideológico, tanto en los contenidos como en los procedimientos, y que puede asumir un carácter creativo sin renunciar a ser un instrumento útil y explicativo⁶.

Porque el documento no tiene por qué ser un resultado final sino un punto de partida para una nueva creación y porque, aunque efectivamente un documento no consiga devolvernos el momento histórico, su revisión puede “revelar ciertos aspectos de la idea que en el transcurso del momento no se percibieron”.

⁶ CASELLAS, J. “El archivo Aire como idea” en *Aproximació a L’Arxiu Aire. Fotografías de Joan Casellas i Xavier Moreno*, Catálogo de exposición, Fundació Espais de Girona, 19 de diciembre de 2003 al 14 de febrero de 2004.

El archivo es en sí mismo un espacio que preserva la memoria y tiene por definición un carácter histórico. Pero también está ligado a la práctica del coleccionismo, y aún más en casos de archivos personales y privados como es el caso del Arxiu Aire.

Susan Sontag equipara la figura del fotógrafo a la del coleccionista afirmando que su actividad está vinculada a una percepción del pasado. Sontag considera la actividad de ambos como antisistemática frente a la actitud analítica y sistemática que implica la ordenación del pasado:

Como al coleccionista, al fotógrafo lo anima una pasión que, si bien parece dedicada al presente, está vinculada a una percepción del pasado. Pero mientras las artes tradicionales de la conciencia histórica procuran poner en orden el pasado, distinguiendo lo innovador de lo retrógrado, lo central de lo marginal, lo relevante de lo irrelevante o meramente interesante, la actitud del fotógrafo —como la del coleccionista— es asistemática, de hecho antisistemática⁷.

En este caso podríamos decir que tanto Casellas como los artistas de su generación, interesados por ordenar el pasado mediante la documento, adoptan ambas posturas: documentan sus prácticas efímeras con el objetivo de sistematizar la información, ordenar el pasado y construir historia.

Conclusiones

¿Documentar para construir historia?

En esta generación son los artistas los que demuestran una clara voluntad de *entrar en* y escribir la historia del arte de acción mediante la práctica continuada y la documentación. Con la práctica se consigue visibilidad y mediante la documentación se consigue una constatación del hecho para ser posteriormente ordenado según los criterios que más convengan (cronológicos, formales, conceptuales, sociológicos, etc.)

La documentación no nos devuelve ni el momento histórico ni la experiencia estética pero sí nos permite aproximarnos a una realidad del pasado para reflexionar sobre ello y generar nuevos discursos. Por mucho que se documente en fotografía o en vídeo, los mecanismos de reproducción no intervienen en lo efímero porque no nos devuelven la vivencia.

El énfasis por lo efímero vendría sobre todo impuesto por el rechazo al sistema de mercado y al objeto artístico como valor de cambio. Por ello, el arte de acción no debería contribuir a la generación de un producto derivado de lo efímero que posteriormente entre en el circuito comercial

⁷ SONTAG, S. Sobre la fotografía [1973], Barcelona, Debolsillo, 2010, pp. 82-83.

del arte y la mecánica museística de exhibición. En este caso, la contradicción vendría no por el hecho en sí de documentar sino por el tratamiento posterior que se haga del objeto o documento.

Para construir historia en cualquier ámbito o disciplina no basta con documentar su práctica (textos, imágenes, vídeos), es necesaria su sistematización (cronológica o conceptual). Sin embargo en el caso del arte de acción la documentación no sólo ha constatado una continuidad sino que ha sido un instrumento fundamental para legitimar su práctica y entrar así en la historia del arte oficial.

Legitimación e historia en el arte de acción son dos aspectos que van íntimamente unidos y en este sentido, podríamos concluir con una afirmación de Jaime Vallaure en un texto de 2007 que revisaba las intenciones y resultados del festival Sin Número, cuestionando la tan añorada “continuidad sin fracturas”:

Hablas de continuidad sin fracturas, de un testigo que pasa de generación a generación. Sin embargo me inclino hoy a pensar en lo contrario. Pienso que fuera del ámbito institucional, corporativo, nadie escribe la historia, o bien se escribe demasiado tarde como para que el testigo llegue a tiempo. Hoy solo veo fractura, huecos grandes en el territorio, vacíos de conocimientos, repetición de los mismos errores a pesar de las buenas intenciones. Tal vez la única continuidad que veo clara es esa necesidad imperiosa del artista de acceder al Olimpo y arrojar al mundo en forma de lluvia dorada todas sus miserias⁸.

⁸ VALLAURE, J. “Dossier Sin Número, arte de acción” en BARROSO, R. *Casos de estudio. Cuadernos sobre arte de acción*, Sevilla, La acción visible, 2007, p. 89.