

HACIA UNA REDEFINICIÓN DE LA PERFORMANCE A PARTIR DE SU DOCUMENTACIÓN. UNA SOSPECHA SOBRE SU INGRESO EN EL MUSEO¹

Nerea Ayerbe Elola

Universidad de Deusto

n.ayerbe@deusto.es

Recibido: 27/12/2020 | Aceptado: 05/04/2021

doi:10.30827/sobre.v7i0.17790

49

TOWARDS A REDEFINITION OF PERFORMANCE ART FROM ITS DOCUMENTATION. A SUSPICION ON ITS ENTRANCE INTO THE MUSEUM

ABSTRACT: Since its inception at the end of the 1950s, performance has been defined as an ephemeral action that takes place in the physical co-presence of both the artist and the spectator in a certain place and at a specific time. This ontological definition of performance has often resulted in it being impossible to document, on the grounds that this would be contrary to its own *raison d'être*. But the truth is that this paradigm has been debunked in practice in two ways: firstly, by the history of performance art itself, which has resisted permanent disappearance, and secondly, by the treatment afforded to performance art in contemporary art museums. By raising awareness of this situation and acknowledging the debate generated by the permanence of performance, this study proposes a new understanding of performance that takes into account the importance of its materialisation.

KEYWORDS: contemporary art, performance art, documentation, museum

RESUMEN: Desde su surgimiento a finales de los 50, la performance se ha definido como una acción efímera que transcurre en copresencia física del artista y el espectador en un lugar y tiempo determinados. De esta definición ontológica de la performance se ha derivado con frecuencia la imposibilidad de su documentación, con el argumento de que esta resultaría infiel a su propia razón de ser. Pero lo cierto es que este paradigma se ha visto desmentido en la práctica en dos sentidos: de un lado, por la propia historia de la performance, que no obedece a una constante desaparición, y, de otro, por el trato que recibe la performance en los museos de arte contemporáneo. Tomando conciencia de esta situación y recogiendo el debate generado por la permanencia de la performance, esta investigación propone una nueva comprensión de la performance que tenga en cuenta la relevancia de su materialización.

PALABRAS CLAVE: arte contemporáneo, performance, documentación, museo



1. Introducción: performance como arte efímero

No revelamos nada extraordinario si recordamos que la definición asentada de performance la define como acción artística en vivo (Goldberg, 1996; Schechner, 2006; Williamson, 2003). En cuanto acción que sucede en un lugar y tiempo determinado, la performance está condenada a desaparecer según se crea (Schechner, 2002; Stiles, 2012). En la tajante expresión de Phelan (1993): la única vida de la performance está en el presente. Esta condición temporal efímera ha fundado el estatuto ontológico de la performance desde sus comienzos en los 60.

Otro de los rasgos que ha definido el paradigma asentado de comprensión de la performance ha sido la copresencia física de actores y espectadores en esa acción de arte en vivo (Fischer-Lichte, 2008). Desde el comienzo se asigna a la performance una relación con el público más compleja que la de las artes escénicas tradicionales, ya que muy pronto tuvo como objetivo reducir la distancia entre el intérprete y el espectador. Se ha acostumbrado a entender que las performances se distinguen por brindar la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, es decir, de transformar a todos los que participen en ellas (Fischer-Lichte, 2004). De esta forma, la presencia del público se ha entendido como un factor tan relevante que la performance se ha definido como acción artística en vivo que se realiza para alguien, para una audiencia que la reconoce y la valida como tal (Carlson, 1996).

De esta definición de performance basada en la acción se ha derivado la idea de la imposibilidad de documentarla. Muchos teóricos han defendido la imposibilidad de documentar la performance por ser algo que traicionaría su propia naturaleza: «... en la performance los originales desaparecen tan deprisa como se crean. Ninguna anotación, ninguna reconstrucción, ninguna grabación de cine o vídeo puede conservarlos» (Schneider, 2010, p. 176). Su cualidad de acto en el presente limita la capacidad para registrarla, y todo intento de capturarla está condenado al fracaso, tal y como afirma Phelan (1993, p. 146): «La performance no puede ser conservada, grabada, documentada [...]: en cuanto lo hace se convierte en algo distinto de una performance».

En definitiva, se puede afirmar que el paradigma asentado de comprensión de la performance la ha definido como una acción que transcurre en un lugar y un momento determinados, efímera por naturaleza, ya que desaparece según se crea, y que transcurre en copresencia con el público. Asimismo, de esta definición de la performance ha derivado la imposibilidad de su documentación, ya que resultaría infiel a su propia razón de ser.

Al mismo tiempo diversos teóricos han defendido que precisamente gracias a la documentación existe la posibilidad de hablar de las performances (Fischer-Lichte, 2004). Desde este punto de vista, el documento se comporta como un testimonio de la acción, articulando un evento como algo ya sucedido (Schneider, 2005). Habría que reconocer, así, que los objetos resultantes de una performance pueden considerarse vestigios de ella, ya que constituyen los rastros de la acción, y pueden ser legítimamente conservados y expuestos en un museo (Stiles, 2012). De hecho, esto es justamente lo que sucede en las colecciones de los museos de arte contemporáneo. Aunque se asuma que la documentación de la performance es algo diferente a la performance en sí misma, en la práctica se trata la materialización de la performance como obra de arte ya que es lo que se adquiere y conserva (figura 1). Este punto de vista obliga a matizar la idea de que la performance, en un sentido estrictamente ontológico, no es reproducible (Phelan, 1993), puesto que tal idea se ve desmentida continuamente en la práctica. La realidad desmiente las bases del paradigma asentado de su comprensión del trato práctico con la performance.

Tomar conciencia de que la más común definición de la performance ha sido contestada desde la teoría y desmentida en la práctica obliga a repensar la propia definición de la performance. Este ejercicio lo haremos fundamentalmente basándonos en la teoría de dos autores. El primero, Philip Auslander, cercano a los *performance studies*, nos iluminará sobre la capacidad performativa de la documentación. En el segundo caso, acudiremos a la teoría de Boris Groys, en busca de una respuesta para la preocupación por la incesante materialización de la performance. Finalmente, recapitularemos sus aportaciones principales en una aproximación a una nueva definición de performance que haga justicia a la importancia de su documentación.

¹ Este artículo se enmarca en los proyectos del Plan Estatal de I+D+i «Prekariart. Estudio multidisciplinar de la condición precaria del arte y los artistas contemporáneos» (HAR2016-77767-R) y «PUBLICUM. Públicos en transformación. Nuevas formas de la experiencia del espectador y sus interacciones con la gestión museística» (HAR2017-86103-P), financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.



Figura 1: *Cut piece*, Yoko Ono, 1964. Moma Learning, https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/

2. La performatividad de la documentación de performance

Auslander (1999) propone dos categorías en relación con la documentación de performance: *documentary* (documental) y *theatrical* (teatral). La primera, *documentary*, recoge la relación tradicional que se ha dado entre performance y documentación. En ella se asume que la documentación aporta un registro mediante el cual la performance puede ser reconstruida y constituye, también, la evidencia de que realmente sucedió. En este caso, se supone una relación ontológica de subordinación entre performance y documentación, en la que la acción de la performance precede y autoriza la documentación. En la segunda categoría, *theatrical*, que Auslander denomina también *performed photography*, las performances se realizan exclusivamente para que sean fotografiadas o filmadas y no tienen significado previo como evento autónomo presentado ante una audiencia.

Desde un punto de vista tradicional, las dos categorías, *documentary* y *theatrical*, son excluyentes. Sin embargo, Auslander sugiere que ambas tienen algo en común. En la segunda categoría hemos visto que la performance se realiza para la cámara, que es el único público presente. Ahora bien, aunque es cierto que parte de la documentación de los primeros años no fue cuidadosamente planeada y concebida como tal (Figura 2), los artistas que tenían interés en preservar su obra enseguida fueron conscientes de la necesidad de representarla para la cámara, así como para la audiencia presente (Jones, 1997, p. 13). Así, propiamente en las dos categorías la performance es interpretada para la cámara. Según Auslander, la única diferencia significativa entre las categorías *documentary* y *theatrical* se basa en la asunción de que en la primera categoría la performance es realizada para una audiencia y la documentación es secundaria, constituyendo esta el mero suplemento de registro de un evento que tiene su propia integridad. Pero esa asunción se revela falsa a poco que se observe la propia historia de registro de la performance.

Además, Auslander apunta una cuestión central: la performatividad de la documentación misma. Para ello, recurre al término *performativo* (*performative*) tal y como lo concibe el filósofo del lenguaje J. L. Austin. Austin (2003) denomina *actos performativos* a aquellos enunciados del lenguaje ordinario que producen una acción. Los contrapone a

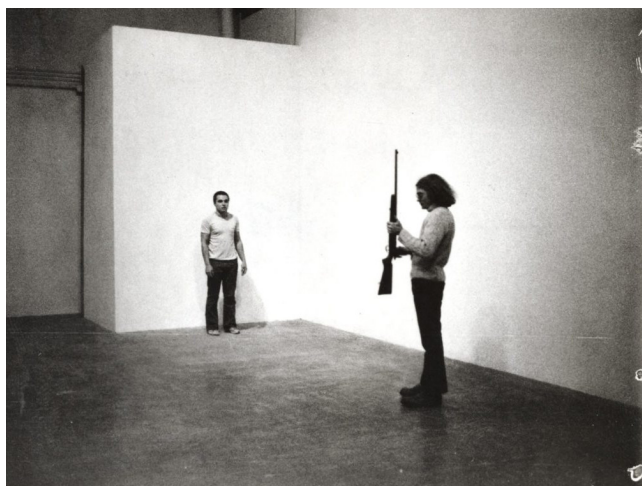


Figura 2: *Shoot*, Chris Burden, 1971.
 Artnet news, <https://news.artnet.com/art-world/documentary-performance-legend-chris-burden-rebel-921092>

25

los enunciados *constativos* (*constative*), argumentando que «pronunciar [un enunciado performativo] no es describir lo que estoy haciendo o lo que debería decirse, que estoy haciendo al pronunciar esto, ni declarar que lo estoy haciendo: es hacerlo» (Austin, 2003, p. 93)². Si asemejamos el documento de la performance a los enunciados del lenguaje ordinario, desde un punto de vista tradicional describiríamos los documentos como constativos, es decir, como aquellos que describen la performance y testifican qué ocurrió. Pero Auslander se distancia de ello y clasifica los documentos como performativos. En otras palabras, afirma que: «el acto de documentar un evento como performance es lo que lo constituye como tal» (Auslander, 2006, p. 5). De modo que la documentación no solo genera imágenes/enunciados que describen una performance autónoma y testifican qué sucedió, sino que constituye un evento en performance y a quien lo realiza en artista (Ward, 1997, p. 40). Sin embargo, se ha defendido a menudo que las habilidades y el virtuosismo comunicativo del performer son parte fundamental de la performance precisamente porque esta se realiza en presencia física de un público que interactúa con el artista (Bauman, 2004, p. 9).

Ahora bien, el propósito de casi toda la documentación de performance es hacer accesible a un mayor público la obra del artista, y no capturar la performance como *un logro de interacción* en el que un público determinado y unos determinados performers juntos, en una situación específica, hacen una aportación significativa equivalente. La mayoría de los teóricos y críticos utilizan la documentación para confirmar ciertas características de la performance y no para explorar la contribución de la audiencia al evento. Preocuparse por cómo una audiencia percibió una performance particular en un momento y lugar determinado y lo que la performance significó para la audiencia resulta extraño. En este sentido, «la documentación de la performance participa en la tradición de reproducción de obras propia de las bellas artes más que en la tradición etnográfica de capturar eventos» (Auslander, 2006, p. 6).

Esto es, Auslander sugiere que la presencia de la audiencia inicial no tiene importancia constitutiva real para la performance en aquellas obras que sobreviven mediante su documentación, porque la preocupación como consumidores de la documentación es entender la obra del artista, no la interacción que se desarrolló. En este sentido, «no es la presencia inicial de la audiencia lo que hace que un evento sea una obra de performance: es su encuadre como performance mediante el acto performativo de documentarla en cuanto tal» (Auslander, 2006, p. 7).

Para Auslander, la suposición de que la performance se constituye mediante la performatividad de su propia documentación es igualmente acertada en ambas categorías, *documentary* y *theatrical*. El hecho de que una ocurriera delante de una audiencia y la otra

² Las citas de originales en otro idioma han sido traducidas por la autora.

no ocurriera en absoluto no supone una diferencia significativa en este contexto: «esta diferencia entre las imágenes no ha tenido consecuencias en términos de su iconicidad y relevancia para la historia de arte y de la performance» (Auslander, 2006, p. 7).

En última instancia, para Auslander es indiferente que una documentación sea auténtica o inauténtica, es decir, que registre una performance real o ficticia, ya que, la relación crucial no es la que se da entre el documento y la performance, sino la que se da entre el documento y la audiencia.

3. El proceso de constitución de la obra de arte y su marco institucional

Como hemos visto a lo largo del apartado anterior, en su reflexión Auslander no se preocupa por el lugar en que se conserva la materialización de una performance, ya sea en forma de objeto o documentación. Sin embargo, ese encuentro fenomenológico entre documentación y público del que habla Auslander no sucede en abstracto, sino en una institución determinada o, mejor, en el marco de una red de instituciones que regulan la memoria cultural. El encuentro del público con la documentación de la performance está siempre mediado por las reglas de museos, centros de arte..., ese conjunto de instituciones que con Groys podemos denominar archivo. Así, en este apartado estudiaremos cuál es su visión sobre lo nuevo y el archivo, la relevancia que atribuye al aspecto objetual en el proceso de constitución de la obra de arte y su aplicación a la performance.

Para Groys, toda cultura está constituida jerárquicamente, es decir, en ella todo adquiere valor según su posición en una jerarquía, y está bajo la tutela de instituciones que la mantienen en perfecto estado, incluyendo modelos nuevos y retirando otros viejos. A la hora de entrar en el sistema universal de archivo, ciertas distinciones se consideran valiosas y culturalmente relevantes, pues definen la novedad y la originalidad —aceptadas socialmente— de un nuevo producto cultural, mientras que otras distinciones quedan como irrelevantes y sin valor (Groys, 2005, p. 57). Esta relevancia o irrelevancia es una cuestión de interpretación, lo que significa que cuestiones que antes podían resultar irrelevantes pasen a ser relevantes y productoras de novedad por un cambio de interpretación.

Lo nuevo se convierte en una exigencia solo cuando los valores antiguos se archivan y quedan protegidos del paso del tiempo. Donde los archivos están amenazados, lo que se pide es la transmisión exacta de la tradición, teniendo preeminencia absoluta sobre la innovación.

Lo nuevo, entonces, surge gracias a una comparación, que es una comparación voluntaria y representa una reacción a la estabilidad de la memoria en el marco del archivo. Como precisa Groys, esta comparación solo puede tener lugar en los archivos culturales: la historia cultural es la historia de las comparaciones. Cada acontecimiento de lo nuevo en el ámbito artístico es una comparación que hasta entonces no había tenido lugar.

Aquello que no está incluido en el archivo se denomina espacio profano y el tiempo lo hace desaparecer. Los conceptos de *archivo cultural* y *espacio profano* están relacionados y son complementarios, ya que la comparación entre ellos tiene un resultado valorizador. Esta comparación siempre ha estado limitada a un lugar y a un tiempo. Y son justamente esas comparaciones concretas (como testimonio de la innovación) las que resultan valiosas en los archivos culturales.

Groys concibe la obra de arte bajo el signo de lo nuevo. Lo nuevo es lo *otro* respecto al contenido del archivo, pero igual de valioso que él para ser conservado (por eso es lo *otro* también respecto a lo profano): «lo que sólo reproduce lo que ya se tiene a mano es rechazado por la memoria cultural organizada como algo superfluo y tautológico» (Groys, 2005, p. 76). Así, en los años 70, en el momento de su aparición como lenguaje artístico, la performance indudablemente no fue una manifestación basada en la imitación, sino que abrió la posibilidad de hacer del arte, de nuevo, algo fuerte y expresivo, individual y pleno de contenido. La performance quiso situar en el contexto valorizado un medio que estuviera fuera de la tradición artística y que por ello no perteneciera al sistema establecido de asociaciones, significados y referencias culturales. Este uso de lo profano y no tradicional demostró la libertad del artista para dar, aquí y ahora, con significaciones nuevas. Pero esto solo, de por sí, no hubiera bastado para otorgar a sus propuestas la condición de obra de arte en el archivo.

Según Groys toda obra de arte, es decir, toda innovación exitosa, contiene dos estratos de valor, que no se mezclan entre sí de manera completa. Cuanto mayor es la tensión entre esos diversos estratos, mayor es el efecto. Con el tiempo, esta tensión de la que hablamos remite, la innovación se archiva, la frontera entre el archivo y lo profano se desplaza, y

finalmente surge la siguiente innovación. Groys analiza el *ready-made* como caso que pone de manifiesto el mecanismo de toda innovación, porque en él no puede fundarse el valor artístico en ningún rasgo objetivo de la obra; se deja así al desnudo que se trata de una operación interpretativa, valorizadora, de una cosa profana. Según Groys siempre ha sido así: el *ready-made* solo lo pone de manifiesto. En las siguientes líneas haremos un paralelismo entre ambos fenómenos artísticos, el *ready-made* y la performance, para aclarar de qué modo puede aplicarse a la performance la teoría de Groys sobre la constitución de la obra de arte.

El *ready-made* es la utilización de determinados objetos, muy conocidos por todos, procedentes de la vida cotidiana. La performance es el uso de la acción corporal, condición universal innata en todo ser humano, como núcleo central del resultado de la obra de arte en el arte contemporáneo. En efecto, la performance sustituía la noción modernista de una obra de arte orientada al objeto material, con su significado ya inscrito, por otro prisma basado en el arte como una transacción entre artista, objeto, y receptor (Brentano, 1994, p. 33). La performance, como el *ready-made*, no quiso fundar nuevos principios artísticos: lo que quiso fue valorizar artísticamente una determinada praxis sociocultural, la acción, que ya existía y que estaba fuera de las artes plásticas. Al igual que en el *ready-made*, para la performance solo existe la posibilidad de transmutar cosas ya existentes.

Al principio, la performance también fue interpretada por muchos de sus contemporáneos como el *fin del arte*. Entendieron la equiparación de la obra de arte valorizada con una cosa profana, como la acción, en el sentido de que por medio de esa operación todo el arte del pasado, pero también del presente, debía ser declarado superfluo y con un valor exclusivamente proporcionado por fluctuaciones de un mercado del arte que respondía a las intrigas de las galerías de arte, los museos y los coleccionistas. Con el tiempo, y cuando la performance comenzó a tener presencia en la historia del arte, empezó a verse no como la devaluación del arte, sino como la revalorización de lo profano. En cualquier caso, lo relevante aquí es constatar la importancia de la dimensión objetiva en este proceso de aceptación de la performance, tal y como sucedió con el *ready-made*.

54 Según la teoría de Groys, la innovación —o constitución de algo profano en obra de arte— se puede alcanzar de dos modos muy distintos: mediante la adaptación negativa o la adaptación positiva. La performance selecciona como modo de expresión la acción o el gesto cotidiano, lo que rompe radicalmente con la alta tradición del arte. La performance ofrecía una alternativa estética claramente definida frente a las representaciones tradicionales de lo valioso, y lo hacía con mayor claridad que un cubo minimalista o una pintura expresionista. Así, afirmaríamos que la elección de la acción como vía de formalización de arte no fue una elección arbitraria ni inconsciente, sino que fue vista como necesaria en aquel momento por parte de muchos artistas desde el punto de vista estratégico. Como hemos visto anteriormente, la condición previa para esa elección es el museo, donde se conservan los estilos estéticos enfrentados y se asume la obligación de definir el presente como un estilo especial dentro de la comparación museística con el fin de asegurar su permanencia. Por lo que, como afirma Groys, la elección artística según el principio del contraste estético, de lo extraño, del exotismo o de la diversidad, es una forma específica de acomodarse a la tradición museística fijada. Es más, «solo las obras de arte, negativamente normativas, negativamente adaptadas o negativamente clásicas, pueden servir de significante de lo actual, pueden designar lo contemporáneo de la contemporaneidad» (Groys, 2005, p. 118). Esta sería la adaptación negativa a la tradición, por contraste.

Por otro lado, encontraríamos la adaptación positiva. A través de un sistema de referencias culturales, la performance reclama la pretensión de conectar positivamente con la tradición de la alta cultura; por ejemplo, mediante las referencias a las acciones realizadas en las vanguardias por surrealistas y dadaístas. Precisamente, una de las interpretaciones más autorizadas de la historia de la performance enfatiza ese vínculo con las vanguardias históricas (Goldberg, 1996). Sin una pretensión de este tipo, la obra de arte no tendría ninguna oportunidad de ser colocada a la misma altura que los modelos del pasado, de manera que el contraste estético (la adaptación negativa) pueda ser experimentado.

Podemos afirmar, entonces, que la performance cumple la estrategia de la innovación definida por Groys, que entrelaza una prosecución negativa de la tradición con una prosecución positiva de la tradición, de manera que tanto la continuidad como la ruptura pueden ser formuladas con la máxima claridad e intensidad: «Entonces la obra de arte se convierte en un lugar en el que las diferencias jerárquicas desaparecen, en el que las tradicionales oposiciones de valor pierden su vigencia y en el que el poder del tiempo [...] resulta superado» (Groys, 2005, p. 119).

La obra de arte en la que la tradición valorizada y el espacio profano han sido puestos en una relación de intercambio se distingue, por ello, tanto de la tradición como de las cosas profanas. Así, la performance es verdaderamente algo nuevo en cuanto al conjunto de todo lo que existía antes. Eso no significa que con ello se haya descubierto, visto, expresado o creado algo que no estuviera antes allí, ya que, en el caso de la performance, la acción es la base misma del comportamiento humano, sino que logra realizar una transmutación de valor de aquello que existía para crear una situación completamente nueva.

Como decíamos, lo nuevo es lo otro que se considera suficientemente valioso como para conservarlo, investigarlo, comentarlo y criticarlo, y para no dejar que desaparezca al instante siguiente: condición, que como hemos visto, define a la performance. Pero aún así, basándonos en la teoría planteada por Groys, la performance no conseguiría alcanzar su ingreso en el archivo por la ausencia de la condición material. Groys afirma que el traslado al contexto valorizado desde el espacio profano se realiza obligatoriamente mediante un objeto. Habitualmente, se piensa que este traslado sucede moviendo el objeto profano al espacio institucional como puede ser una exposición de arte. Con esta lógica, se impondría la conclusión de que el espacio de la innovación no es la obra de arte en sí, sino que lo configuran diversos factores, por ejemplo, institucionales, que en la obra solo se manifiestan. Por el contrario, dice Groys, lo que realmente sucede es que la transmutación de los valores se completa siempre y exclusivamente a través de una interpretación inmanente de la obra de arte (Groys, 2005, p. 115). Añade que esta interpretación se encuentra en una relación necesaria con el objeto de arte, y por eso, es una parte integral de la obra innovadora; ella misma está, por así decirlo, visualmente encastrada en el objeto artístico. De ahí que la performance necesite de la objetualización para cumplir con los requisitos para acceder al archivo, memoria cultural garantizada o, lo que es lo mismo, a la historia del arte, porque no es suficiente con la idea, sino que es necesario un objeto en el que estén encastrados los estratos valorizados y profanos.

Podemos concluir, entonces, que la razón de ser de la documentación no reside en la performance, premisa que defiende una relación ontológica, sino que lo que constituye el valor de la materialización de la performance es el encuentro con su público, es decir, es una relación fenomenológica. Este encuentro con la documentación, como argumenta Groys, sucede tras la superación de un proceso de comparación que valore el objeto para formar parte del archivo de la cultura. Dicho de otro modo: la materialización no se convierte en una obra de arte por su relación con la performance, sino por su propia valorización cultural exitosa.

55

4. Hacia una redefinición de la performance

Con lo concluido hasta aquí se hace necesario presentar una alternativa al paradigma asentado de la definición de la performance. Con Groys, hemos profundizado en la lógica de la innovación cultural, que exige la materialización como paso natural de la performance para poder entrar en el archivo. Además, hemos visto que Auslander invertía la relación habitual entre documentación y performance, concluyendo que la documentación es necesaria para que la performance exista como tal. Es justamente la documentación, afirma Auslander, la que distingue una acción determinada de entre todas las demás y la constituye en performance de cara al mundo del arte. Partiendo de estas conclusiones, a continuación proponemos revisar los tres rasgos propuestos por el paradigma asentado para avanzar una redefinición de la performance que tome en serio su materialización: la naturaleza efímera, la acción y la copresencia con el público.

Como hemos visto, el primer rasgo es que la performance se ha visto definida como un evento concreto, efímero por naturaleza. No pretendemos negar que exista una condición efímera de la performance, sino evitar que esta determine su existencia como performance. La dependencia ontológica de su supuesta condición efímera ha provocado que la performance se considere algo que desaparece y permanece irre recuperable. Pero la performance no desaparece. De hecho, lo raro es precisamente que desaparezca. Por lo tanto, debemos negarle a la condición efímera la capacidad ontológica de legitimar la performance como tal.

El segundo rasgo que la ha definido ha sido su condición de acción. En cuanto a la delimitación de la performance como acción, ha de advertirse que sería más preciso hablar de objetos que hacen referencia a una acción. Como hemos visto, Auslander argumenta que es propiamente la documentación la que crea la acción: «el acto de documentar un evento como performance es lo que lo constituye como tal» (Auslander, 2006, p. 5). De

hecho, aunque desmiente por completo la dependencia ontológica de la documentación respecto de la performance, Auslander sigue hablando de documentación. Es decir, lo sigue denominando como algo que hace referencia a algo *otro*, y esto, incluso en los casos en que no documenta nada real. En la definición fenomenológica que plantea, afirma que no importa la relación del evento representado con el evento real, sino la relación entre el evento representado y el público. Lo que no pone en duda es que debe darse la representación de un evento, sea este real o no.

Esto pone de manifiesto que la materialización de la performance siempre hace referencia a una acción, es decir, tiene la peculiaridad de presentarse como algo que materializa algo externo, rasgo que no se da necesariamente, por ejemplo, en un cuadro o una escultura. Más aún, la materialización de performance refiere siempre a una performance como a la verdadera obra de arte. Al hacerlo, la materialización niega ser una obra de arte en sí misma. Sin embargo, esta negación es precisamente lo que le franquea las puertas del archivo y la constituye, por lo tanto, en obra de arte de pleno derecho. La materialización de la performance es siempre una obra de arte que niega serlo y remite a una supuesta acción que sería la verdadera obra de arte. Esta remisión a algo externo, sin embargo, es lo que da a la materialización el estatus de obra de arte. Esta paradoja es lo que podríamos denominar como naturaleza deíctica de la materialización de la performance, que siempre señala fuera de sí misma.

La existencia de la materialización de la performance se ha atribuido habitualmente a una necesidad del mercado que sabotearía, así, la carga utópica original de la performance. Lejos de esta suposición, hemos analizado que la conversión de la materialización en obra de arte se define por su propia constitución dentro de la lógica de la cultura. En este sentido, podemos defender que no tiene sentido juzgar la honestidad de la intencionalidad del artista en cuanto al mercado. El artista de performance se ha caracterizado por posicionarse en contra de la producción de objetos como forma de oposición al mercado. Al mismo tiempo, sobre todo en los orígenes de este medio, la creación de objetos por su parte ha sido denunciada como un interés por vender, algo que se ha entendido deshonesto por parte del artista. Pero esta posición debe entenderse en el mismo sentido en el que Kandinsky alegaba pintar por una *necesidad interior*, o Dalí, impulsado por el método paranoico crítico. Debe entenderse como una interpretación de su praxis con miras a hacerla entrar en el archivo. Por eso, la obra no debe ser juzgada por su honestidad, por su validez subjetiva, sino por su capacidad de abrir efectivamente las puertas del archivo o no. Así, la única lectura legítima de estas afirmaciones de los artistas sobre el origen de su obra es ponerlas en relación a esa lógica de la innovación cultural y en relación con lo nuevo. Deben entenderse en un sentido estratégico, funcional, dentro de esa lógica, es decir, que las afirmaciones o intencionalidades le sirvan al artista para construir lo nuevo. Esa es la clave, y no el conjeturar sobre si en el fondo de la intención de los artistas de performance se ocultaban sus ansias de vender la obra.

El tercer rasgo que caracteriza a la performance según el paradigma asentado ha sido su relación con el público. La copresencia física del artista y el público se ha entendido clave para su existencia. Pero, como hemos visto con Auslander, lo relevante no es la presencia del público en la performance, ya que en realidad es indiferente si existió o no, sino que lo realmente importante es el encuentro entre la documentación y su público, lo que Auslander define como una relación fenomenológica. De este modo vamos un paso más allá de la teoría de Groys, ya que afirmamos que la existencia de la materialización no es suficiente en sí misma, como se seguiría de su posicionamiento, sino que esta requiere de la participación y colaboración de un público propio para crear significado (Buskirk, 2003; Jones, 1998; Schneider, 2001), es decir, demanda una relación fenomenológica entre la materialización y el público (Auslander, 2006). Así, el público de la materialización tiene que reconocer que existe una referencia a la acción para poder distinguirla de un vídeo, una fotografía o un *ready-made* al uso.

En definitiva, afirmamos que el hecho de que la documentación de la performance se aleje de autodenominarse obra de arte y señale siempre a una creación externa (real o ficticia) como la verdadera obra de arte ha sido la estrategia innovadora de la que se han servido determinados artistas para entrar en el archivo. Esta tensión, presente en todos los residuos relacionados con la performance, ha significado una innovación cultural exitosa y los constituye, así, en obra de arte. Si afrontamos ahora de nuevo el debate sobre la documentación de la performance (¿es la documentación válida para representar la performance?) desde este nuevo punto de vista, sería pertinente trasladar el foco de la cuestión, puesto que lo que se dilucida, en el fondo, no es realmente lo que se ha venido

planteando. Desde una perspectiva histórica y con base en la argumentación sobre lo nuevo y la capacidad performativa de la documentación, podemos afirmar que la performance ha sido la vía elegida por ciertos artistas para producir objetos que entren en el archivo o memoria cultural. Con lo cual nos veríamos en situación de poder invertir la pregunta para plantear la siguiente cuestión: ¿en qué medida la performance sirve estratégicamente para la producción de objetos nuevos que puedan entrar en el archivo? Es decir, la cuestión relevante es la del valor de esta vía como una nueva posición a través de la cual los artistas de performance han sabido crear una relación inédita entre el concepto de arte y su formalización mediante la materialización de documentos y objetos residuales. Esta comprensión de la performance no le resta valor; al contrario, la distingue como una estrategia exitosa y capaz de movilizar una lógica anteriormente impensable en la tradición de las prácticas artísticas.

Referencias

- Auslander, P. (1997). Vito Acconci and the politics of the body in postmodern performance. En P. Auslander (Ed.), *From acting to performance* (pp. 89-98). Routledge.
- Auslander, P. (1999). *Liveness*. Routledge.
- Auslander, P. (2006). The performativity of performance documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, (84), 1-10.
- Austin, J. L. (2003). Lecture I in how to do things with words. En P. Auslander (Ed.), *Performance: critical concepts in literary and cultural studies* (Vol. I). Routledge.
- Brentano, R. (1994). Outside the frame: performance, art and life. En R. Brentano (Ed.), *Outside the frame. Performance and the object* (p. 277). Cleveland Center for Contemporary Art.
- Buskirk, M. (2003). *The contingent object of contemporary art*. MIT Press.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of the performance. A new aesthetics*. Routledge.
- Goldberg, R. (1996). *Performance art*. Ediciones Destino.
- Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Pre-Textos.
- Jones, A. (1997). Presence in absentia: performance art and the rhetoric of presence. *Art Journal, Winter*, 56(4), 11-18.
- Jones, A. (1998). *Body Art. Performing the subject*. University of Minnesota Press.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. Politics of performance*. Routledge.
- Schechner, R. (2002). Foreword: fundamentals of performance studies. En N. Stucky y C. Wimmer (Eds.), *Teaching performance studies* (pp. ix-xii). Southern Illinois University Press.
- Schechner, R. (2006). *Performance studies: An introduction*. Routledge.
- Schneider, R. (2001). Performance remains. *Performance Research*, 6(2), 100-108.
- Schneider, R. (2005). Solo Solo Solo. En M. Butt (Ed.), *After criticism: New responses to art and performance* (p. 215). Blackwell Publishing.
- Schneider, R. (2010). Los restos de lo escénico. En I. de Naverán (Ed.), *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza* (pp. 12-20). Universidad de Alcalá.
- Stiles, K. (2012). Alegría incólume: acciones artísticas internacionales. En P. Schimmel (Ed.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979* (Vol. 3). Alias.
- Ward, F. (1997). Some relations between conceptual and performance art. *Art Journal*, 56(4), 36-40.
- Williamson, A. (2003). The unconscious performance. In *Art, lies and videotape: Exposing Performance* (pp. 78-84). TATE.