



Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la *performance*

Nerea Ayerbe

Universidad de Deusto – Bilbao/Vizcaya, España

RESUMEN – Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la *performance* – La categoría de presencia desempeña un papel crucial en las más aceptadas definiciones del arte de *performance*. Esta centralidad de la presencia efímera del cuerpo del artista ha impedido que se aprecie, en toda su importancia, la documentación de la *performance*. Tomando el planteamiento de Peggy Phelan en torno a la documentación de la *performance* como representativo del paradigma predominante, se presentarán las principales objeciones que se le pueden oponer y se propondrá ampliar el concepto de presencia en su aplicación a la *performance* para dar cabida a los procesos de documentación.

Palabras-clave: **Performance. Presencia. Efímero. Documentación. Materialidad.**

ABSTRACT – Documenting the Ephemeral: reconsidering the idea of presence in discussions on performance – The category of presence plays a major role in the most accepted definitions of performance art. This centrality of the ephemeral presence of the artist's body has prevented an appreciation of performance documentation in all its importance. Taking Peggy Phelan's position as representative of the prevailing paradigm, this article presents its main objections and intends to broaden the concept of presence in its application to performance to accommodate the documentation processes.

Keywords: **Performance. Presence. Ephemeral. Documentation. Materiality.**

RÉSUMÉ – Documenter l'Éphémère: vers une extension de la catégorie de présence dans les discussions sur la performance – La présence, en tant que catégorie, joue un rôle majeur parmi les plus acceptées des définitions de l'art de la performance. Le caractère central que prend la présence éphémère du corps de l'artiste a empêché que l'on puisse apprécier la documentation de la performance à sa juste valeur. En prenant l'approche de Peggy Phelan autour de la documentation de la performance en tant que représentant du paradigme dominant, cet article présente les principales objections et propose d'élargir l'usage fait du concept de présence dans la performance, afin de tenir compte du processus de documentation.

Mots-clés: **Performance. Présence. Éphémère. Documentation. Materialité.**

La historia de la *performance* es la de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, ejercido por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas artísticas más establecidas, y que decidieron llevar su arte directamente al público¹. Así lo entendía Rose-Lee Goldberg en su clásico ensayo, que sigue siendo una referencia obligada en la literatura del arte de *performance*, especialmente en el ámbito anglosajón. Según la autora, la *performance*, por su propia naturaleza, escapa de una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte “en vivo”, es decir, que exige la presencia de los artistas (Goldberg, 1996). Esta mención obligada a la presencia física del performer es una constante en las definiciones más aceptadas de este medio artístico; también en las defendidas por las obras de referencia en el debate latinoamericano sobre la *performance* (Glusberg, 2007; Gómez-Peña, 2005). Debe resaltarse asimismo los esfuerzos que se han realizado desde los estudios de presencia para acoger y delimitar el ámbito de la *performance* (Icle, 2011).

En este artículo se repasarán las principales definiciones teóricas de la *performance* construidas en torno a la categoría de presencia y se sacarán a la luz los problemas a los que se enfrentan a la hora de afrontar la relación entre *performance* y documentación. Específicamente, se tomará el planteamiento de Peggy Phelan en torno a la documentación de la *performance* como representativo del paradigma predominante y se presentarán las principales objeciones que se le pueden oponer. Finalmente, se planteará la necesidad de repensar la presencia y ensanchar sus límites para hacer justicia a la complejidad fenomenológica del arte de *performance*. En este sentido el presente artículo es solidario de la intención que anima algunas de las reflexiones más pertinentes sobre la cuestión en el reciente debate latinoamericano tales como las de Melim (2008) y Blanca (2016).

La Definición de *Performance* desde la Presencia

De forma generalizada se ha considerado que históricamente la *performance* ha expandido los límites del arte para circunscribir y centrarse en la acción, presencia y subjetividad del propio artista (Williamson, 2003). Además, se ha dado por sentado que la *performance* propone una construcción del público más compleja que las artes tradicionales, que le ha permitido extenderse hasta incluir a todas las personas presentes en el momento de

la acción como sujetos activos en la generación de significado de la propia obra (Williamson, 2003). Es más, como añade Shannon Jackson, la *performance* rompió los límites del arte tradicional no solo incluyendo a las personas presentes como sujetos activos, sino además haciendo a los espectadores conscientes del cambio de su propia experiencia estética (Jackson, 2008). Asimismo, se ha considerado que la *performance* reducía el elemento de alienación y distancia entre el intérprete y el espectador, puesto que tanto el público como el intérprete experimentaban el trabajo de manera simultánea (Goldberg, 1996).

Así, la definición aceptada de *performance* estaría basada en la co-presencia física y temporal (efímera) de los intérpretes y el público (Auslander, 2008): la esencia de la *performance* en vivo es el contacto inmediato entre los performers y el público, el cual requiere co-presencia física (Wilson; Goldfarb, 1999). Según este punto de vista las *performances* siempre se realizan para alguien, para y ante un público que las reconozca y muy habitualmente incluso les dé sentido: “[...] la *performance* es siempre *performance para* alguien, para una audiencia que la reconoce y la valida como *performance*” (Carlson, 1996, p. 6).

Basándose también en la necesidad de dicha co-presencia física y temporal, para Erika Fischer-Lichte las *performances* son obras de arte con cualidades especiales porque “[...] brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, eso es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores” (Fischer-Lichte, 2004a, p. 84). Su objetivo es transformar a todos los que participen en ella y, para que esto ocurra, es necesaria una co-presencia física y temporal. Para Fischer-Lichte esta centralidad de la co-presencia provocan solo una reconsideración de la estética tradicional y de los modos de análisis a ella asociados, sino, más profundamente, del concepto mismo de autonomía del arte. Fischer-Lichte señala que las realizaciones performativas trascienden los límites de lo hasta entonces considerado estético, lo que conlleva que la oposición entre lo estético y lo no estético no pueda seguir manteniéndose, porque en ellas se puede ver que lo estético es al mismo tiempo social, político y ético (Fischer-Lichte, 2004a).

Según Guy Brett, la *performance* no solo fue una evidencia del deseo del espectador de conocer a través de la experiencia vivida, de la historia

particular, la identidad y la subjetividad creada por la *performance*, sino que encarnó también el deseo del artista de rescatar la vitalidad de la comunicación en un sistema artístico cada vez más fascinado por el producto temporal (Brett, 2012). En tal contexto, en el que lo temporal primaba, la *performance* se definió como el arte en el que el cuerpo mismo es el productor de objetos en un momento y lugar determinados ante un público (Stiles, 2012) y un vehículo excepcional para promover un tipo peculiar de percepción en el que “objeto realizado es una proyección del cuerpo humano” (Scarry, 1985, p. 281). En esta línea, no es posible pasar por alto las numerosas aportaciones que han realizado diversos autores latinoamericanos en torno al cuerpo del performer (a modo de muestra, Diniz, 2017; Lopes Duenha; Meyer Nunes, 2017; Negrisolli, 2012; Sedeño-Valdellós, 2013).

De hecho, puede afirmarse que dicha presencialidad efímera ha fundado el estatuto ontológico de la *performance* desde los 60 (Clarke; Warren, 2009). Así, dos de los grandes defensores de la definición de la *performance* basada en algo que por su presencialidad efímera según se crea desaparece, Richard Schechner y, su discípula, Peggy Phelan han posicionado la *performance* como algo no apto para ser guardado (Blocker, 1999) en grabaciones, documentos o archivos. Schechner afirma que “las performances son acciones”, y por ello el comportamiento debe ser el “objeto” de estudio (Schechner, 2006, p. 1). Esto es, lo que debe ser considerado son prácticas, eventos o comportamientos, es decir, elementos temporales, y no objetos o cosas. Esta cualidad de *liveness* (‘en vivo’) es según Schechner el centro de la *performance* (Schechner, 2006).

Las diferentes definiciones analizadas hasta ahora que defienden un mismo punto de vista tradicional, pueden resumirse en los siguientes cuatro puntos (Fischer-Lichte, 2004b):

1. Una *performance* se da por la co-presencia corporal de los actores y espectadores, mediante su encuentro e interacción.
2. Lo que pasa en las *performances* es transitorio y efímero. No obstante, cualquier cosa que aparece en su curso, llega a ser *hic et nunc* y se experimenta como algo presente de manera particularmente intensa.
3. Una *performance* no transmite conceptos dados de antemano. Es la *performance* la que genera los significados que aparecen a lo largo de su curso.

4. Las *performances* se caracterizan por su eventualidad.

Esta breve enumeración de Fischer-Lichte sintetiza adecuadamente cómo las definiciones más asentadas de *performance* se han construido desde un punto de vista ontológico basado en su presencialidad efímera. A continuación, estudiaremos cuáles han sido las implicaciones de esta postura a la hora de comprender el residuo objetual de la *performance*.

La Presencialidad Efímera y su Imposible Documentación

Peggy Phelan, a través de su reconocido libro *Unmarked. The Politics of Performance* (1993), es quien ha extraído del modo más riguroso las consecuencias que se siguen, para la cuestión de la documentación, del tipo de definiciones de *performance* que hemos discutido previamente. Phelan las sintetiza en la siguiente fórmula lapidaria: “su única vida [de la *performance*] está en el presente” (Phelan, 1993, p. 146). De este modo, concibe la *performance* como una presencia en constante desaparición, lo que impide que pueda ser documentada.

Peggy Phelan heredó el discurso de las teorías sobre el teatro desarrolladas por Richard Schechner en torno las categorías de la pérdida, la desaparición y la muerte, y las asoció al campo de las artes visuales, concretamente a la *performance*². Cuando en los años 80 surgieron los *performances studies* en las universidades norteamericanas, las ideas desarrolladas en torno al teatro y la danza se trasladaron al arte de *performance*, aportando diferentes aproximaciones a la dialéctica permanencia/ausencia propia de la acción. Así, en 1985, Schechner afirmaba:

En la *performance* los originales desaparecen tan deprisa como se crean. Ninguna notación, ninguna reconstrucción, ninguna grabación de cine o vídeo puede conservarlos [...]. Una de las tareas principales a las que se enfrentan los estudiosos de *performance* es la creación de un vocabulario y una metodología que trate la inmediatez y evanescencia (Schechner apud Schneider, 2010).

De este modo, la inmaterialidad, desaparición o impermanencia, se convirtieron en ideas clave en torno a la *performance*. En 1993, Phelan publicó el libro *Unmarked. Politics of Performance* que se convertiría en una apología de la incapacidad de la *performance* de convertirse en objeto. Como veremos a continuación, Phelan basa su teoría en la condición temporal

de la performance, en su cualidad de acto en el presente y su imposibilidad de ser registrada:

La performance no puede ser conservada, grabada, documentada, ni participar de ninguna manera en la circulación de las representaciones *de* representaciones: en cuanto lo hace se convierte en algo distinto de una performance. En la medida en la que la performance intenta introducirse en la economía de la reproducción traiciona y debilita la promesa de su propia ontología. El ser de la performance [...] se hace a sí mismo mediante la desaparición (Phelan, 1993, p. 146).

De esta manera, Phelan atribuye autenticidad y subversión a las acciones artísticas *en vivo*. En una cultura totalmente comercializada y sometida a los medios de comunicación, para Phelan, 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).

Solo en las *performances* emergen restos de una cultura *auténtica*, la cual, sin embargo, no puede salvarse de la desaparición, ya que la *performance* retransmitida por medios tecnológicos es un producto para la comercialización y representa los intereses del mercado. Así, tampoco es reproducible, lo que ha podido convertirle en el eslabón más débil dentro del arte contemporáneo (Phelan, 1993). Por lo tanto, declara que “la única vida de la *performance* está en el presente” (Phelan, 1993, p. 146).

Además, Phelan afirma que “[...] la *performance* puede realizarse otra vez, pero esta repetición en sí misma la marca como ‘diferente’. El documento de una *performance* es [...] un apoyo a la memoria para hacerse presente” (Phelan, 1993, p. 146). Es decir, Phelan afirma que la *performance* no es “rescatable” a posteriori. Todo intento de capturarla en un artefacto por medio de un registro está condenado al fracaso, y no hace sino poner aún más claramente de relieve el abismo infranqueable entre una acción y un artefacto fijo o incluso reproducible. Es decir, para Phelan el espectador debe llevarse todo consigo mismo ya que no puede existir ningún tipo de residuo de la acción. Lo que implica que la *performance* desaparece en la memoria, en la realidad de la invisibilidad y el subconsciente donde puede evitar la regulación y el control (Phelan, 1993). La *performance* resiste a la

equilibrada circulación del flujo financiero, ya que no conserva nada, solo gasta (Phelan, 1993).

A modo de resumen podríamos afirmar que el posicionamiento de Phelan se basa en que la *performance* rechaza el sistema de intercambio del mercado y resiste a la circulación de la economía fundamentada en él. En cambio, la *performance* honra la idea de ser una experiencia limitada que comparte un número determinado de personas en un lugar y tiempo concreto y que no deja huellas visibles, es decir, que requiere necesariamente de una presencialidad para producirse. Y su independencia de la reproducción en masa, tecnológica, económica, y lingüística, es su gran fortaleza (Phelan, 1993). Con este planteamiento, Phelan concluye con que la *performance* debe provocar un cambio en las instituciones (museos), que han estado centradas en preservar y guardar objetos, e inventar una economía no basada en la conservación sino que responda a las demandas de la presencialidad (Phelan, 1993).

La Documentación en la Historia de la *Performance*

Tal y como ha podido verse, la postura de Phelan en torno a la documentación es la consecuencia lógica de las definiciones predominantes de la *performance* basadas en la categoría de presencia: la *performance* es una presencia en continua desaparición y, propiamente, no se puede documentar. En efecto, a lo largo de la historia de la *performance*, la experiencia directa era lo que los artistas más valoraban en su intento de ubicarse fuera de los estándares del sistema del arte comercial (y en esto coincidían con la mayoría de los artistas de *land art*, aquellos con obras *site-specific* y algunos artistas conceptuales). Su deseo era protestar contra la objetivación y comercialización de la obra y, como en una ocasión declaró Dennis Oppenheim, “[...] querían estirar los límites de lo que se puede hacer y mostrar a los demás que el arte no es sólo hacer objetos para exponer en galerías” (Sayre, 1989, p. 213). Muchos artistas hablaron de *intervenir* en la vida real y promover un intercambio más igualitario entre la presencia del artista y el espectador.

Sin embargo, no puede obviarse que los artistas de *performance* rápidamente desarrollaron diferentes motivaciones que les hicieron tener en consideración las huellas que sobrevivían a las acciones en sí mismas. Algunos las consideraron una vía para difundir sus ideas y acciones a un público

más amplio, comunicar y comenzar un diálogo abierto; otros encontraron útil poder ver, analizar y tal vez revisar sus trabajos después de las acciones. Otros artistas, como Chris Burden, Marina Abramović³ y Vito Acconci, favorecieron el uso de las fotografías en blanco y negro o el vídeo, mapas o instrucciones, y las descripciones textuales para documentar sus acciones y escribir así su propia historia (Irvine, n.d.).

Aunque a finales de los 50 la idea de documentar la *performance* generaba cierto escepticismo, esta actitud cambió muy pronto. Ejemplo de ello son artistas Fluxus que promovieron métodos en los que combinaban la presencia de las acciones de *performance* con grabaciones o documentación. Desde el principio tuvieron conciencia de escribir su propia historia. Además, los artistas Fluxus tenían un gran interés por las acciones colaborativas, por ello publicaban con asiduidad y hacían que sus partituras o instrucciones y la documentación de sus *performances* circularan por Europa, América y Japón (Home, 2002).

De la misma manera, la veneración del objeto o la presencia de la documentación siempre estuvieron presente en las acciones desarrolladas en los contextos europeos del Accionismo vienés, *arte povera* o Nuevo realismo como en las obras de Hermann Nitsch, Piero Manzoni o Yves Klein. Ejemplos de ello son la *performance Mappamondo (Globe)(Mappamondo (Globo))* (1966-68) de Pistoletto, cuyo producto resultante (una bola de periódicos prensados) se ha expuesto recientemente en el Philadelphia Museum of Art, o la célebre fotografía de la acción *Leap into the Void* (1960) de Klein.

En las *performances* que empezaron a usar el cuerpo como objeto, normalmente hasta llevarlo a situaciones extremas, como *Shoot (Disparo)* (1971) de Chris Burden, *Escalade non-anesthésie (Escalada sin anestesia)* (1971) de Gina Pane o cualquiera de las obras analizadas de Paul McCarthy, la documentación de la acción se convertía en imprescindible para simplemente demostrar que habían sido capaces de llevarla a cabo, ya que de hecho su principal objetivo era alterar la historia de la representación de esos temas para siempre (Goldberg, 1996).

El registro de la *performance* se convirtió en algo clave en aquellas acciones que pretendían entrometerse en el día a día a modo de subversión, como las obras de Adrian Piper. Documentar las experiencias personales, bien individuales o colectivas, se convirtió en algo primordial. Este tipo de

performances normalmente no eran anunciadas, sino que se realizaban de manera espontánea en lugares públicos, lo que suponía habitualmente que las personas, o supuestos espectadores, no fueran conscientes de la acción. En estos casos, la documentación se hacía fundamental para dar testimonio de la *performance* (que pasaba desapercibida en el momento de su realización).

En los contextos en los que las turbulencias, las luchas por los derechos humanos y la reivindicación social y política se hicieron constantes, el poder de recurrir a los medios de comunicación – en muchos casos con claros fines manipuladores –, se volvió imprescindible para sacar a la luz determinadas experiencias que habían estado reprimidas (o que habían pasado desapercibidas) hasta ese momento. Así, artistas como Laurie Anderson, Joan Jonas o Yvonne Rainer exploraron la dimensión social de los medios tecnológicos. Empezaron a utilizar tecnologías como el Super-8, el vídeo Portapak o la cinta magnética de grabación de audio para registrar sus acciones y poder darles así una mayor difusión. La obra de Rainer, por ejemplo, analiza de manera muy acertada esta relación entre la *performance* y la mediación tecnológica cuestionando temas como la autoría, mediación, temporalidad y el deseo de compartir experiencia perceptual propia de aquella época, bien mediante su acto en vivo como mediante su documentación (Lambert-Beatty, 2008).

En definitiva, desde los comienzos mismos de la *performance* los artistas han incorporado la documentación en sus acciones por muy diversos motivos. Una postura tan radical como la de Phelan, por lo tanto, resulta difícil de mantener y de ahí que haya sido sometida a revisión desde diversos planteamientos teóricos en torno a la *performance*. En concreto, aquí presentaremos las tres principales líneas de cuestionamiento que pueden sintetizarse de la siguiente manera: la naturaleza efímera de la *performance* no imposibilita su documentación, la irreproductibilidad debe repensarse en un contexto mediatizado como el actual y el fracaso del objeto documental puede concebirse como productivo.

La Compleja Materialidad de lo Efímero

Erika Fischer-Lichte concuerda con Phelan en considerar que las *performances* no son un material fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias

y se agotan en su propia actualidad, es decir, en su continuo devenir y desvanecerse (Fischer-Lichte, 2004a). Para Fischer-Lichte, la *performance* produce materialidad según sucede en el presente, que se destruye según es creada. Para analizar dicha materialidad presente de la *performance* la autora se basa en cuatro rasgos fundamentales: corporalidad, espacialidad, tonalidad y temporalidad (Fischer-Lichte, 2004a).

Sin embargo, Fischer-Lichte añade una nueva variable y contradice a Phelan afirmando que dicha definición de *performance* no excluye en ningún caso que en ellas algunos objetos materiales tengan su función y que haya objetos que puedan conservarse como vestigios de ella y exponerse en un museo teatral o en un museo de arte (que es el lugar adecuado cuando se trata del arte de acción y de la *performance*) (Fischer-Lichte, 2004a).

Tampoco coincide con Phelan cuando esta afirma que todo intento de capturar la *performance* en un artefacto por medio de un registro está condenado al fracaso y no hace sino poner aún más claramente de relieve el abismo infranqueable entre *performance* y un artefacto fijable o incluso reproducible, ya que para Fischer-Lichte “[...] precisamente su documentación es la condición de posibilidad para que pueda hablarse de ellas”. De hecho, debemos aclarar que la gran mayoría de lo producido en torno a la *performance*, está basado en el estudio de documentos y objetos resultantes de acciones. John Erickson en su texto *Goldberg Variations: Performing Distinctions* hace una crítica muy esclarecedora al clásico texto de RoseLee Goldberg, sacando a la luz el uso de documentación para la creación de la historia de la *performance* desarrollada por la autora (Erickson, 1999).

Es justamente la tensión entre la fugacidad de la *performance* y las constantes tentativas de documentarla en vídeo, películas, fotografía o descripciones la que pone de relieve su inequívoco carácter efímero y único (Fischer-Lichte, 2004a). Se trata de una cualidad muy distintiva de este medio artístico:

El discurso sobre la *performance* da testimonio de un vacío, de una pérdida. Solo se convierte en un objeto accesible, en un objeto al que nos podemos referir, sobre el que podemos discutir o que podemos juzgar, si pagamos el precio de su desaparición, una experiencia que presupone el reconocimiento de condiciones imposibles [...] Al arte de la *performance* no habría que interrogarle por su programa artístico o por la experiencia subjetiva del artista-cuerpo, sino sobre la distancia entre presentación y percepción, que se arti-

cula en los documentos y en los testimonios escritos por los observadores (Bormann; Brandstetter, 1999, p. 46).

Para Fischer-Lichte, por lo tanto, a pesar de que la documentación posee un valor inequívoco y de que puedan existir objetos residuales del acto, la materialidad específica de la *performance* se acaba cuando finaliza su puesta en escena, es decir, su presencialidad, lo que conlleva que parte de lo acontecido resulte inaccesible a partir de la documentación. Kristine Stiles también defiende que el momento temporal del acto de *performance* desaparece en el momento de producción, es decir, al terminar su presencialidad, pero respalda, al igual que Fischer-Lichte, que los objetos que fueron usados en esa acción y que la conforman, permanezcan (Stiles, 2012). De esta manera, aunque Stiles también defiende que la *performance* se caracteriza por su presencia efímera, reconoce que “[...] la *performance* no madura a través de la desaparición, puesto que las exigencias de comunicación y memoria sociales requieren una forma objetiva” (Stiles, 2012, p. 35). Esta forma puede ser materializada mediante los objetos residuales de la acción o mediante la documentación generada durante el acto. Para la autora, “[...] los objetos contienen los rastros de la historia de la acción (la vida) del pasado a través del presente y con miras al futuro” (Stiles, 2012, p. 35).

La otra vía de maduración de la *performance* que defiende Stiles se constituye mediante la documentación de las acciones. La autora afirma que la documentación es guardada no solo por el coleccionista y el museo, sino, lo que es aún más importante, por los artistas mismos. Incluso los artistas que se han empeñado en evitar la transformación de sus eventos en productos de consumo, han guardado negativos fotográficos, han hecho catálogos, libros de artista y otras formas de documentación que están conectadas a la obra (Stiles, 2012).

Hasta ahora hemos visto ciertas consideraciones que basan la definición de la *performance* en su presencia efímera, aunque con ciertas variables ya que Fischer-Lichte y Stiles reconocen la posibilidad de los objetos y de la documentación resultantes de las acciones, algo totalmente opuesto a Phe-lan. Frente a estas posturas basadas en lo efímero, una de las tesis más consistentes es la de Rebecca Schneider. Para la autora definir la *performance* como algo que desaparece es verla en términos reduccionistas negativos.

Responde así a la afirmación de Phelan de que *la performance se hace a sí misma mediante la desaparición*:

Privilegiando la comprensión de la *performance* como un rechazo a permanecer, ¿acaso no ignoramos otros modos de saber, otros modos de recordar, que podían situarse precisamente en los modos en que la *performance* permanece, pero permanece de manera diferente – aparece, pero aparece de manera diferente? (Schneider, 2001, p. 101).

En cambio, Schneider propone ir más allá de la presencialidad efímera afirmando que la *performance* permanece de manera diferente, mediante formas diversas como la textual, testimonial, oral, fotográfica fílmica, archivística o re-enactments (Schneider, 2001). Schneider también contradice la teoría de Phelan en relación al archivo – entendido como grabaciones, objetos y documentos de eventos y cuerpos. La *performance*, sugiere Phelan, es opuesta al archivo por su desaparición, pero en cambio, apunta Schneider que “[...] desde una perspectiva postestructuralista, la desaparición es lo que marca a todos los documentos, registros, y a todo el material que permanece. De hecho, lo que permanece se hace a sí mismo también mediante la desaparición” (Schneider, 2001, p. 104). Para Schneider, la *performance* y el archivo materializan su desaparición de forma diferente, de tal manera que el archivo mismo se convierte en una *performance* social de la retroacción (Schneider, 2001). Así, dota a los artistas y las instituciones con la capacidad para mantener viva la historia de la *performance* y que no desaparezca como concluiríamos con la teoría de Phelan.

En Torno a la Irreproductibilidad

Que, para Phelan, la *performance* esté destinada a la desaparición absoluta, es algo que obedece a su convicción de que “la performance en un sentido estrictamente ontológico no es reproducible” (Phelan, 1993, p. 148). Es más, según la autora, la incapacidad de reproducción o repetición de la *performance* es la fortaleza de la *performance* porque resiste la economía de reproducción y permanece sin huella en el sistema capitalista.

Esta idea de irreproductibilidad se ha visto rebatida entre otros por Philip Auslander. El autor ha cuestionado esta oposición binaria de la *performance* y su reproducción, no porque rechace el valor del arte en vivo, sino porque según él el estatus de lo “vivo” en la actualidad ha cambiado

sustancialmente en una situación en la que el contexto cultural está mediado por los medios de comunicación. Auslander aboga por deconstruir la oposición formulada por la distinción entre formas culturales “vivas” y “mediatizadas”. Defiende así que ambas deben ser estudiadas bajo su situación en la economía de la cultura y propone “[...] investigar la relación como histórica y contingente, y no como algo ontológicamente dado o tecnológicamente determinado” (Auslander, 1999, p. 51).

En el contexto en el que la creciente mediatización de la cultura de los 90 supuso un cambio en las condiciones del arte en vivo-*performance*, Auslander señala al respecto que:

[...] la posibilidad de documentar digitalmente da significado al término ‘live performance’. Hoy en día todo tipo de acontecimientos puede simplemente ser difundido por los medios haciéndolos accesibles a millones de personas mediante su mediatización –sea teatro o performance art, conciertos de rock, representaciones políticas como un funeral o la bendición del papa *urbi et orbi*, o un evento deportivo como los Juegos Olímpicos (Auslander, 1999, p. 32).

Auslander argumenta que lo vivo es un efecto de lo mediatizado (y no al contrario) porque las tecnologías de grabación han hecho posible pensar en la *performance*, como lo vivo (Auslander, 1999). Con ello, nace una nueva dicotomía más allá de lo tradicional en la que los cuerpos de los actores y el público coexisten, nace una dicotomía en la que coexisten la producción y la recepción. Por lo tanto, para Auslander la posición de Phelan que otorga a la *performance* un sentido de autenticidad y subversión y la define como el único modo de resistencia a la mediatizada cultura dominante, debe entenderse hoy en día como superada:

Independientemente de la distinción que hayamos podido hacer entre los eventos en vivo y mediatizados, esta se derrumba porque los eventos en vivo se hacen cada vez más idénticos a los mediatizados... Irónicamente, la intimidad e inmediatez han sido características que han habilitado a la televisión para emitir eventos en directo (Auslander, 1999, p. 32).

Esta voluntad deconstructiva de Auslander, que apunta a algunas de las presuposiciones más asentadas en torno a la *performance*, ha inspirado también, en autores del ámbito latinoamericano, una interesante crítica de los compromisos de estas con diversas lógicas del dominio tales como la colonialidad o la normatividad de género, contra las cuales se rebela el arte de

acción de los países periféricos (Agra, 2014) y los procedimientos mismos de su documentación (Blanca, 2016; Lozano, 2014).

El Fracaso del Objeto

Volviendo a la idea de fracaso que Phelan vincula a la documentación de la *performance* por su incapacidad ontológica por ser reproducida, vemos que también ha sido rebatida mediante planteamientos que defienden dicho fracaso como algo productivo (Butt, 2001; Lambert-Beatty, 2000). Ejemplo de ello es la posición de Jane Blocker en su texto *What the Body Cost* (2004). En él argumenta que el deseo de presencia es siempre parte de la historia escrita y en este sentido la documentación debería emplearse más rigurosamente para compensar la pérdida que se produce en la *performance*. Así, muy lejos de ver la documentación como un puro fracaso, la coloca en una posición de absoluto deseo (Blocker, 2004). Cualquier escrito sobre *performance*, para Blocker, es un compromiso con el deseo de la presencia del evento. Define la documentación como mediadora entre la pérdida de la *performance* y el deseo permanente del espectador de tener acceso a la *performance*. Deseo que nace debido al lapso de tiempo que se da entre uno y otro. Además, Blocker defiende la posibilidad productiva del fracaso afirmando que determinar la documentación como una representación fallida, como hace Phelan, supone anular las capacidades de la misma.

Esta capacidad de la documentación de la que habla Blocker ha sido un tema central en el estudio de la supervivencia de la *performance*. Ya en 1989, Henry Sayre en su texto referencial *The Object of Performance*, privilegia los documentos performativos que son “*undecidable*” (indecidibles), es decir, aquellos que permiten al espectador construir significado por sí mismos: “Sus significados son explosivos, reflejándose y fragmentándose en la audiencia. El trabajo se convierte en situaciones, llenas de potencialidades sugestivas, más que en algo concluido, determinado y final” (Sayre, 1989, p. 7). Kristine Stiles comparte con Sayre que “[...] el documento no solo hace referencia a un evento pasado, sino a la construcción de un espacio de ficción” (Stiles, 1990, p. 40-41). Para él, la obra de *performance* es indeterminada ya que se completa al antojo del espectador, lo que sugiere más ampliamente que la obra está en proceso, no es estática. Es más, algunos de los documentos que analiza Sayre en su texto son completamente ficcionales,

como la pieza *Amputationpiece* (*Pieza de amputación*) (1972) de Rudolf Schwarzkogler, algo a lo que el propio autor parece dar poca importancia. Esta postura ha sido en ocasiones atacada por privilegiar en exceso la interpretación del espectador, aparentemente rechazando la validez del documento auténtico. Pero como el autor mismo se defiende, su posición es una respuesta crítica a la historia del arte moderno y al valor de la autonomía del objeto de arte de mediados del S.XX (Sayre, 1989).

En la misma línea, autores como Philip Auslander, Martha Buskirk, Amelia Jones y Rebecca Schneider afirman que el documento requiere de nuestra participación o colaboración para crear significado por lo que destacan el rol del espectador. Desde miradas diferentes, Auslander (Auslander, 2006) argumenta que la documentación ofrece al espectador un encuentro fenomenológico con la *performance*, Martha Buskirk (Buskirk, 2003) hace una valoración materialista, Jones (Jones, 1998) lo define como intersubjetivo, y Schneider (Schneider, 2001) como testimonial.

Auslander defiende que el acto de documentar la *performance* es lo que la constituye en sí misma (Auslander, 2006). Añade que es solo mediante la documentación como la audiencia es capaz de entender el acto de *performance*, independientemente de que haya estado presente o no en el evento. Para Auslander, la audiencia no tiene importancia ya que lo que realmente tiene interés en ser captado es la obra de *performance* en sí misma y no la relación con la audiencia. El autor introduce dos categorías: la documental, que aporta evidencia del evento, y la teatral, donde el registro es en sí la *performance*. Auslander en su teoría parece estar siempre más preocupado por defender la *performance* como una acción del artista para ser registrada donde la audiencia es intrascendente para la acción.

Con un punto de vista cercano, Martha Buskirk se aproxima a la problemática de la documentación mediante la obra *FollowingPiece* (1969) de Vito Acconci (la *performance* consistía en que el artista seguía a gente desconocida por las calles de Nueva York hasta que entraban en un espacio privado). En dicha pieza, la *performance* es recibida mediante la documentación de la acción. Al respecto dice:

De hecho hay una pregunta sobre el cuándo, dentro de una serie de opciones, en el momento en el que el documento puede ser transformado desde un objeto secundario a algo idéntico con la obra en sí misma, bien porque el

énfasis ha recaído sobre la producción material, o bien de manera extrema, porque la obra en sí misma está definida como una idea conceptual solo parcialmente y, temporalmente, se manifiesta en cualquier representación física (Buskirk, 2003, p. 223).

Reflexión por la que deducimos que en obras como la de Acconci (en las categorías de Auslander entraría como teatral), Buskirk asigna el mismo significado a la materialidad de la acción y a la documentación. Algo que en cierta manera le aleja de la posición de Auslander, ya que el autor defiende que ciertas *performances*, como la de Acconci, solo existen en el “espacio del documento” (omitiendo por completo el momento de la acción en sí misma), sin los cuales, *performances* como esta no se conocerían jamás (Auslander, 2006). El documento, entonces, es lo que hace que la *performance* exista como *performance*. Así, Auslander privilegia la documentación porque cree que el contexto y los espectadores del acto no influyen en ese tipo de *performances* y tampoco pueden interferir en el documento de la obra del artista. En cualquier caso, ambos, Buskirk y Auslander, desplazan el acto de la *performance*, reconociendo el documento u objeto (archivo) como fuente primaria de significado.

Amelia Jones aboga también por la inevitable mediatización de la *performance*: “[...] no existe la posibilidad de una relación no mediada respecto de ningún tipo de producto cultural, incluso en el *body art*” (Jones, 1997, p. 12), pero se aleja del materialismo de Auslander y Buskirk dando cierta consideración a la audiencia que presencia la *performance* en vivo. Ciertamente es que aunque se muestre respetuosa con la vivencia de presenciar las *performances* en vivo, argumenta que su especificidad no debe considerarse superior al conocimiento experimentado mediante las huellas creadas por la propia acción. Jones defiende que el espectador de una *performance* en vivo, aunque parece gozar de ciertos privilegios para entender el propio contexto, tiene dificultades para entender la historia/narrativa/proceso que está experimentando hasta más adelante (Jones, 1997). Y la única manera de realizar este ejercicio es mediante las huellas documentales creadas de la *performance* (Jones, 1997). En sintonía con Jones, Rebecca Schneider propone que el documento se comporta como un testimonio, articulando el evento como algo ya sucedido (Schneider, 2005).

En este tipo de creaciones de historia de la *performance* parece que la presencialidad del acto permanece en el pasado de manera inaccesible y que los documentos se ven continuamente desafiados en su veracidad. Lo que inevitablemente ha llevado en numerosas ocasiones a poner en cuestión el concepto de autenticidad de la documentación. Pero por lo que hemos visto hasta el momento, lo que está en el punto de mira en relación a la consideración de la autenticidad es si la documentación proviene directamente de la *performance*, como una huella de lo que realmente sucedió. Este argumento sostiene que la documentación es una representación del evento en vivo, aunque inevitablemente se le tenga que sumar la subjetividad de la interpretación. La autenticidad de la documentación de la *performance* en concreto es evaluada por su capacidad repositoria, independiente de quién o cómo creara los documentos (Plantinga, 2005). Es decir, raramente se cuestiona quién es el autor de dichos documentos, destacando siempre la autoría de la *performance*, es decir, el nombre del artista. Es más, incluso, la persona detrás de la cámara no es siempre reconocida como parte del documento.

Realmente lo que se espera del documento es que funcione como huella de lo que sucedió durante la *performance*, aunque como estamos viendo en las teorías de Auslander, Buskirk, Jones o Schneider, la documentación de la *performance* más allá de ser un registro de lo que sucedió en el momento de su realización, es un productor de presencia de la *performance*. Es decir, la *performance* no implica solo la presencia del cuerpo, no es solo el evento corporal, sino que también adquiere presencia lo que de ella se deriva.

Conclusiones

Tal y como hemos visto la categoría de presencia ha desempeñado un papel crucial a la hora de definir el arte de *performance*. Las aproximaciones teóricas más asentadas defienden que la naturaleza de la *performance* gira en torno a la co-presencia efímera del cuerpo del artista y del público. La insistencia en esta presencialidad efímera ha conducido a una postura radical sobre la documentación de la *performance* que, tal y como se expresa en la obra de Peggy Phelan, es considerada poco menos que imposible. Una rápida revisión de la historia de la *performance*, sin embargo, obliga a hacer justicia del hecho de que desde muy pronto los artistas han procurado registrar

sus acciones. De este modo, se impone una revisión teórica del planteamiento de Phelan en torno a la documentación, lo que en última instancia conduce a repensar el lugar que ocupa la categoría de presencia en la definición de *performance*. Hemos sintetizado los argumentos de diversos autores en tres principales líneas de cuestionamiento a la postura de Phelan: la naturaleza efímera de la *performance* no imposibilita su documentación, la irreproductibilidad debe repensarse en un contexto mediatizado como el actual y el fracaso del objeto documental puede concebirse como productivo.

Tras la presentación de los hitos más relevantes de este diálogo teórico en torno a la documentación de la *performance*, podemos concluir que la categoría de presencia sigue siendo crucial a la hora de definir la *performance* aunque, eso sí, siempre que no se conciba como limitada en exclusiva a la presencialidad efímera del cuerpo del artista y se amplíe su campo de aplicación para dar cabida también a los registros materiales de la *performance*. Al fin y al cabo, mediante la presencia de los documentos se permite al espectador construir significado por sí mismo; un significado no menos legítimo por verse atravesado por el deseo permanente del espectador de tener acceso a la *performance* de la que proceden tales registros. Así, la presencia, antes que entenderse como un rasgo exclusivo de la eventualidad efímera de un cuerpo, debe concebirse como la categoría que da cuenta del encuentro del público con la *performance* en sus diversos modos y soportes.

Notas

- ¹ Este artículo forma parte de una investigación que cuenta con la financiación del programa Sylff de la Tokyo Foundation.
- ² Schechner elaboró una teoría sobre el teatro como entrelazamiento de lo permanente (el drama) y lo efímero – (la representación), dando prioridad a lo efímero y afirmando que el teatro no puede tener *originales*. Para más detalle ver: Schechner (2002).
- ³ Para más información sobre la experiencia directa de la obra de Marina Abramović ver: *The Artist is Present: as artimanhas do visível* de Matteo Bonfitto (2014).

Referencias

- AGRA, Lúcio José Sá Leitão. Performance e Documento, ou o que chamamos por esses nomnes?. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 60-69, jan./abr. 2014.
- AUSLANDER, Philip. **Liveness - Performance in a Mediatized Culture**. London; New York: Routledge, 1999.
- AUSLANDER, Philip. The Performativity of Performance Documentation. **PAJ-A Journal of Performance and Art**, New York, MIT Press, v. 28, n. 3, p. 1-10, set. 2006.
- AUSLANDER, Philip. Live and tecnologically mediated performance. In: DAVIS, Tracy C. **The Cambridge Companion to Performance Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 107-119.
- BLANCA, Rosa Maria. Performance: entre el arte, la identidad, la vida y la muerte. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 46, p. 439-460, 2016.
- BLOCKER, Jane. **Where is Ana Mendieta?** Identity, Performativity and Exile. Durham: Duke University Press, 1999.
- BLOCKER, Jane. **What the Body Cost:** desire, history, and performance. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2004.
- BONFITTO, Matteo. The Artist is Present: as artimanhas do visível. **Revista Brasileira de Estudos de Presença**, Porto Alegre, v. 4, p. 83-96, jan./abr. 2014.
- BORMANN, Hans-Friedrich; BRANDSTETTER, Gabriele. An der Schwelle. Performance als Forschungslabor. In: SEITZ, Hanna (Ed.). **Schreiben auf Wasser**. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung. Bonn: Klartext Verlag, 1999. P. 45-55.
- BRETT, Guy. Estrategias vitales: visión de conjunto y selección. In: SCHIMMER, Paul (Ed.). **Campos de Acción:** entre el performance y el objeto, 1949-1979. V. 2. Ciudad de México: Alias, 2012. P. 164-315.
- BUSKIRK, Martha. **The Contigent Object of Contemporary Art**. Cambridge: MIT Press, 2003.
- BUTT, Gavin. Happenings in History, or, The Epistemology of the Memoir. **Oxford Art Journal**, Oxford, v. 24, n. 2, p. 113-126, 2001.
- CARLSON, Marvin. **Performance**. A Critical Introduction. London; New York: Routledge, 1996.

CLARKE, Paul; WARREN, Julian. Ephemera: Between Archival Objects and Events. **Journal of the Society of Archivists**, United Kingdom, v. 30, n. 1, p. 45-66, 2009.

DINIZ, Carolina de Paula. Wearable Flow: investigation of materiality in the production of contemporary body/artist. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 382-406, may./aug. 2017.

ERICKSON, John. Goldberg Variations: performing distinctions. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, New York, MIT Press, v. 21, n. 3, p. 98, 1999.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo Performativo**. Madrid: Abada Editores, 2004a.

FISCHER-LICHTE, Erika. Theatre History as Cultural History. In: FISCHER-LICHTE, Erika. **História do Teatro e Novas Tecnologias**. Actas. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2004b. P. 1-14.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance Art**. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Colectivo la Pocha Nostra. En defensa del arte del performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 199-226, 2005.

HOME, Steward. **El Asalto a la Cultura**. Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War. Barcelona: Virus editorial, 2002.

ICLE, Gilberto. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 09-27, jan./jun. 2011.

IRVINE, Karen. **Camera/Action: Performance and Photography**. Columbia: Museum of Contemporary Photography. N. D. Disponible en: <<http://www.mocp.org/exhibitions/2000/4/cameraaction-performance-and-photography.php>>. Acceso en: 20 oct. 2016.

JACKSON, Shannon. What is the “social” in social practice? In: DAVIS, Tracy C. (Ed.). **The Cambridge Companion to Performance Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 136-150.

JONES, Amelia. Presence in Absentia: Performance Art and the Rhetoric of Presence. **Art Journal**, winter, p. 11-18, 1997.

JONES, Amelia. **Body Art**. Performing the subject. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998.

- LAMBERT-BEATTY, Carrie. Documentary Dialectics: Performance Lost and Found. **Visual Resources**, v. 16, n. 3, 2000.
- LAMBERT-BEATTY, Carrie. **Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s**. Cambridge: MIT Press, 2008.
- LOPES DUENHA, Milene; MEYER NUNES, Sandra. Presence in Art as Something that is not there by Itself: the affect potencies in the act com-position between bodies. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 99-122, jan./abr. 2017.
- LOZANO, Rían. Prácticas de(s)generadas: escenarios y cuerpos ambulantes. **Investigación Teatral**, Xalapa, Veracruz, v. 3, n. 5, p. 61-77, 2014.
- MELIM, Regina. A Fotografia como Documento Primário e Performance nas Artes Visuais. **Crítica Cultural**, Palhoça, v. 3, n. 2, p. 29-31, 2008.
- NEGRISOLLI, Douglas. O Corpo do Performer nas Artes Visuais. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 147-154, 2012.
- PHELAN, Peggy. **Unmarked**. Politics of Performance. London; New York: Routledge, 1993.
- PLANTINGA, Carl. What a Documentary Is, After All. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, United States, v. 63, n. 2, p. 105-117, 2005.
- SAYRE, Henry M. **The Object of Performance**. The American Avant-Garde since 1970. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- SCARRY, Elaine. **The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World**. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- SCHECHNER, Richard. Foreword: Fundamentals of Performance Studies. In: STUCKY, Nathan; WIMMER, Cynthia (Ed.). **Teaching Performance Studies**. Illinois: Southern Illinois University Press, 2002.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. New York: Routledge, 2006.
- SCHNEIDER, Rebecca. Performance Remains. **Performance Research**, United Kingdom, v. 6, n. 2, p. 100-108, 2001.
- SCHNEIDER, Rebecca. Solo Solo Solo. In: BUTT, Gavin (Ed.). **After Criticism: New Responses to Art and Performance**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. P. 215.

SCHNEIDER, Rebecca. Los restos de lo escénico. In: NAVERÁN, Isabel (Ed.). **Hacer Historia, Reflexiones desde la Práctica de la Danza**. Barcelona: Universidad de Alcalá, 2010. P. 171-198.

SEDEÑO-VALDELLÓS, Ana. Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento. **Contratexto**, Lima, v. 21, p. 129-137, 2013.

STILES, Kristine. Performative and Its Objects. **Art Magazine**, v. 37, 1990.

STILES, Kristine. Alegría incólume: acciones artísticas internacionales. In: SCHIMMEL, Paul (Ed.). **Campos de Acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979**. v. 3. Ciudad de México: Alias, 2012. P. 10-275.

TATE MODERN. **BMW TATE Live 2015**. N. D. Disponible en: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/eventseries/bmw-tate-live-2015>>. Acceso en: 4 mar. 2016.

WILLIAMSON, Aaron. The unconscious performance. In: GEORGE, Adrian. **Art, Lies and Videotape: exposing performance**. London: TATE, 2003. P. 78-84.

WILSON, Edwin; GOLDFARB, Alvin. **Theater and Film**. Columbus: McGraw-Hill College Press, 1999.

Nerea Ayerbe es doctora en Ciencias Sociales y Humanas, licenciada en Humanidades y Empresa (Universidad de Deusto, Bilbao), Master en Mercado de Arte y Gestión de Empresas Relacionadas (Universidad Antonio de Nebrija, Madrid). Ha desarrollado su carrera profesional en galerías de arte contemporáneo como CC22 (Madrid) y Sprovieri Gallery (Londres) y en la productora de arte Consonni (Bilbao). Investiga el lugar del arte de performance en el sistema del arte.
E-mail: nerea.ayerbe@gmail.com

Este texto original también se encuentra publicado en inglés en este número del periódico.

Recibido en 28 de noviembre de 2016

Aprobado en 09 de junio de 2017