afluir

Revista de Investigación y Creación artística

Monográfico Extraordinario I
Diciembre 2020
Investigación

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43

La documentación de la performance. Reflexiones sobre cómo materializar la ausencia en el arte de acción actual: primer acercamiento

Documentation of performance. Reflections on how to materialize absence in today's action art: first approximation

Marc Montijano Cañellas
Universidad de Málaga (España)
marcmontijano@uma.es

Recibido 03/09/2020 Revisado 22/11/2020
Aceptado 02/12/2020 Publicado 20/12/2020

Resumen:

La *performance* es una disciplina en la que la obra y la documentación se dan la mano, existe una gran vinculación, se entrelazan y confunden en numerosas ocasiones. En este breve estudio sobre la documentación de la *performance*, planteamos una ampliación y actualización de conceptos, en base a las nuevas necesidades surgidas en el arte de acción actual. Proponiendo cuatro nuevas categorías o tipologías, atendiendo a sus cualidades intrínsecas (esenciales): la imagen documental, la imagen teatral, la imagen trofeo y la imagen posproducida. Esta última se divide, a su vez, en imagen publicitaria o propagandística e imagen expositiva o de mercado.

Sugerencias para citar este artículo,

Montijano Cañellas, Marc (2020). La documentación de la performance. Reflexiones sobre cómo materializar la ausencia en el arte de acción actual: primer acercamiento. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 115-124, https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43

MONTIJANO CAÑELLAS, MARC (2020). La documentación de la performance. Reflexiones sobre cómo materializar la ausencia en el arte de acción actual: primer acercamiento. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 115-124, https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43

Abstract:

Performance is a discipline in which work and documentation go hand in hand, there is a great deal of connection, they are intertwined and confused on many occasions. In this brief study on the documentation of performance, we propose an expansion and updating of concepts, based on the new needs that have arisen in today's art of action. We propose four new categories or typologies, according to their intrinsic (essential) qualities: the documentary image, the theatrical image, the trophy image and the post-produced image. The latter is divided, in turn, into publicity or propaganda image and exhibition or market image.

Palabras Clave: Documentación performance, arte de acción, performance, teoría de la performance, teoría del arte

Key words: Performance documentation, action art, performance art, performance theory, art theory

Sugerencias para citar este artículo,

Montijano Cañellas, Marc (2020). La documentación de la performance. Reflexiones sobre cómo materializar la ausencia en el arte de acción actual: primer acercamiento. Afluir (Monográfico extraordinario I), págs. 115-124, https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43

MONTIJANO CAÑELLAS, MARC (2020). La documentación de la performance. Reflexiones sobre cómo materializar la ausencia en el arte de acción actual: primer acercamiento. Afluir (Monográfico extraordinario I), diciembre 2020, pp. 115-124, https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43

1. Entre la ausencia y la presencia[1].

La naturaleza pasajera y temporal de la *performance* durante su ejecución, no significa necesariamente el desdén o la supresión de lo material. Aunque se manifiesta ligera y efímera durante la acción, la *performance* toma cuerpo de otro modo. Se ancla a la historia del arte como cualquier otra pieza. Normalmente pasa a materializarse en fotografías, videos y demás material de documentación o registro, que terminan convirtiéndose en la obra misma, de cara a ser expuesta en una galería o conservada en un museo. Casi todos los artistas de la *performance* documentan su obra a través de la fotografía y el video, una labor que, como iremos viendo, no tiene nada de secundaria o residual en el proceso creativo (Montijano, 2016).

La documentación tal vez sea una de las áreas capitales del estudio de la *performance*. Las *performances* se realizan en un tiempo y en un espacio concreto, y luego se desvanecen como acontecimiento en vivo. Los que estudiamos esta materia asistimos a las máximas posibles, pero, aun así, en el cómputo global son muy pocas las que vivimos realmente. La mayoría de las *performances*, y ya no digamos las obras clásicas de este género, las conocemos únicamente gracias a la documentación, nos comunicamos con ellas y ellas con nosotros con los registros que nos han llegado. Nuestra ausencia determina la relación, nos acercamos a la *performance* a través de una mirada prestada.

Quien nos presta sus ojos, sea el *performer*, un colaborador del artista, un fotógrafo de prensa que cubre la acción para su medio o un espectador casual que toma unas imágenes con su teléfono móvil, registra la *performance* con una intencionalidad, por tanto, accedemos a un material nacido de una mirada subjetiva y condicionada. Y aquí surgen las grandes cuestiones: ¿hasta qué punto es precisa y fidedigna la documentación? ¿Nos acercamos a un registro neutro o a una obra elaborada?

[1] Este texto, expuesto, en su mayor parte, en el congreso CIVARTES (celebrado los días 20-22 de julio de 2020), consiste en un primer acercamiento a un tema que estamos investigando y desarrollando con mayor amplitud. Parte de un estudio en profundidad, aún no publicado, del que aquí esbozamos algunas de sus líneas principales. Estudio que verá la luz subdividido en dos trabajos: uno, general, sobre la documentación de la performance en la actualidad, y otro especifico, sobre la imagen como trofeo.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43

En relación con el acto original y su registro, se ha discutido mucho sobre el carácter efímero de la *performance*, es un apelativo recurrente para el arte de acción que todos utilizamos pero que, a veces, no se emplea con la profundidad debida. No es algo particular de la *performance,* la vida en general es efímera, toda vivencia lo es. No es más pasajera que el resto de facetas de la vida. ¿Acaso la memoria del espectador no captura ese momento, aunque no se fotografíe o se plasme por escrito? Podríamos decir que es efímera, dentro de una concepción materialista del mundo, donde el valor radica en la posesión física. El carácter efímero de la *performance*, sin duda merece una investigación aparte.

Siendo conscientes de esta mirada materialista sobre la que orbitamos como sociedad, y de la existencia de otras formas inmateriales de conservación, nos vamos a concentrar en el hecho de preservar el arte de acción, centrándonos fundamentalmente en el material gráfico.

No debemos olvidar que, aunque la *performance* surgió en un momento de rechazo del materialismo, pronto necesitó un sustento material para entrar en el mercado, en el circuito económico del arte. De la *performance* quedan sus testimonios, los registros que se hacen de ella y el material previo y posterior que surge de la misma. Y en función de esos medios de registro o documentación, se ha ido reformulando el concepto de *performance*. Alejándose en la mayoría de los casos de ese origen ideal como acto artístico que se desvanece una vez realizado y del que no queda nada (Montijano, 2016).

Igualmente, con la misma contundencia, afirmamos que cuando registramos una acción, realmente no la estamos conservando en su totalidad, estamos documentando parcialmente algunos de sus aspectos. El artista es totalmente consciente de esta carencia, sabe que en último término es imposible congelar una acción, no se puede atesorar íntegramente. Por ello, el *performer* se suele esmerar en crear un producto resultante de la *performance*, del acto vivo, que conserve la mayor parte posible de sus significados. Los registros de *performances* que elaboran los artistas poseen, en muchas ocasiones, unas cualidades artísticas que superan con creces la función meramente testimonial, propia de una imagen documental. Debemos destacar la idea que la documentación no es una cápsula del tiempo, es también un medio expresivo.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43

Al hablar sobre la documentación de la *performance* existe un autor clave, Philip Auslander (n.1956). Célebre es su clasificación, que usaremos como eje de nuestra argumentación. Él propone, como punto de partida, dividir las imágenes en torno a la *performance* en dos categorías: la documental y la teatral. En la primera, entrarían aquellos documentos que describen la *performance* y sirven para testificar que realmente ocurrió, las imágenes documentales tienen una doble función, aporta un registro de la *performance* y, a la vez, certifican que sucedió. Según Auslander, se supone una relación ontológica de subordinación de la documentación respecto de la *performance*, en la que la *performance* precede y autoriza la documentación. La mayoría de la documentación que conocemos de la *performance* clásica de las décadas de 1960 y 1970, pertenece a esta categoría (Auslander, 2006:1).

Al analizar la *performance* actual, nosotros subdividiríamos esta categoría documental formulada por Auslander, en dos clases con ligeras variantes: la *imagen documental cruda* y la *imagen documental elaborada*. La primera comprendería la documentación de una acción de un modo aséptico, crudamente. Un reflejo puro del acontecimiento o al menos la voluntad de ello. Pensemos en una video cámara sobre un trípode, grabando de principio a fin una *performance*, sin editar. Ofrecería una imagen parcial, al mostrarnos un único ángulo, la emoción pasaría en su mayor parte de largo, pero se trataría de un registro crudo que nos ofrecería un acercamiento limpio a la *performance*. La fotografía y el video son utilizados simplemente como herramientas para registrar la acción, testigos sin interferencias conscientes.

La segunda subcategoría, la imagen documental elaborada, es una imagen estéticamente más cuidada o trabajada, aunque mantiene la voluntad documental. Poseería un mayor grado de artisticidad, tendría algo más de elaboración. Siguiendo con el ejemplo anterior, esta vez el video no está sobre un trípode, hay distintas cámaras registrando la *performance* y el material ha sido editado. Seguramente captaría mejor la emoción y el mensaje del autor llegaría con mayor claridad, pero tendría una mayor subjetividad. Sigue siendo una mirada fiel, pero está más adornada, aporta un material con una mayor calidad artística. Es un punto de vista más acorde con el momento presente, con un gusto por el deleite más superficial, resaltando la belleza formal.

Prosiguiendo con la clasificación de Auslander, esa relación entre el acto original y su registro puede llegar aún más lejos. Hay acciones que únicamente el testimonio de la fotografía o el video atestigua que existieron, pues se realizan sin testigos ajenos a la ejecución del proyecto, sin espectadores. Entraríamos ahora en la segunda categoría enunciada por Auslander, la teatral. En esta categoría, las *performances* se realizan exclusivamente con el objetivo de ser fotografiadas o filmadas, eliminando el evento presentado ante un público. En estos casos el espacio del documento (visual o audiovisual), se convierte así en el único espacio en el que se

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43

produce la *performance*. La imagen que vemos registra un evento que nunca tuvo lugar excepto en la fotografía misma (Auslander, 2006:2). Estas *performances* son creadas especialmente en función de su posterior registro, podríamos decir que el artista prima el registro y el resultado estético final sobre el desarrollo de la acción. Antes de proseguir, debemos tener presente que las dos categorías planteadas por Auslander no son absolutas. La fotografía documental, tiene una relación más estrecha de la que se percibe a simple vista con la teatral. El autor estadounidense sabe que muchas veces estas tipologías se mezclan en diversos grados y las diferencias terminan diluyéndose.

Observando el punto de vista del creador, los artistas de la *performance* estaban interesados en preservar su trabajo, por tanto, favorecer un registro óptimo pronto se convirtió en un objetivo más. Rápidamente se percataron de la necesidad de ponerlo en escena para el público que estaba presente, pero también, en el mismo o incluso mayor grado, para la cámara que registraba la acción (Auslander, 2006:3). A ningún artista se le escapa que un fácil y amplio acceso de su obra favorece la notoriedad de su trabajo y que, gracias a la retrasmisión de las *performances*, éstas ganan difusión. Auslander, posee una opinión contraria a Peggy Phelan (1993) quien, reivindica la *performance* como acto que ocurre en vivo y que luego desaparece, negando la posibilidad de su documentación. Si no existiera la documentación, las *perfomances* morirían en el olvido, la mayoría no tendrían trascendencia alguna. Erika Fischer-Lichte (2014), comparte, en este caso, el criterio de Auslander, además afirma que "dado que los artistas tenían clara conciencia de las diferencias entre las realizaciones escénicas en vivo y sus reproducciones, así como de las posibilidades artísticas específicas que resultaban de ellas, supieron servirse de ellas para su actividad artística" (2014:146).

Si lo analizamos detenidamente, la documentación en nuestro tiempo ha adquirido un carácter cercano a pesar de la frialdad intrínseca del mundo digital. Cuando descubrimos a un artista y vemos un vídeo por internet de una de sus *performances*, la estamos viviendo por primera vez. Ese momento es nuestro momento original, en el que sentimos su trabajo próximo y nos comunicamos con la obra. El artista sabe que su obra será revivida innumerables veces y eso puede condicionar el modo de documentarla e incluso la propia acción. Para muchos será el único acercamiento "real" a esa *performance*.

Actualmente los espectadores virtuales hacemos esto con *performances* de todo el mundo, acciones a las que no podríamos haber asistido. En esta línea, Auslander se plantea si la documentación, ha perdido el carácter de sustituto o derivado menor y se ha convertido en un evento con valor propio. Tal vez debiéramos plantearnos el valor del documento por sí mismo, como fuente de placer y de conocimiento, más allá del evento original.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43

2. Nuevas categorías para la documentación de la performance actual

La clasificación propuesta por Philip Auslander, es apropiada y nos ha servido de hilo conductor en esté somero análisis sobre la documentación de la *performance*. No consideramos desacertada esta división, pero creemos que requiere cierta actualización acorde con el estado actual de la *performance*.

En este estudio planteamos, junto a la revisión ya formulada, una ampliación y actualización de conceptos. Proponemos la existencia de cuatro categorías o tipologías, atendiendo a sus cualidades intrínsecas (esenciales): la imagen documental, la imagen teatral, la imagen trofeo y la imagen posproducida. Esta última se divide, a su vez, atendiendo a su objetivo o intencionalidad en: imagen publicitaria e imagen expositiva.

A) La *imagen trofeo*.

La imagen trofeo es una imagen buscada por el artista, representativa del proyecto, con unas cualidades artísticas y estéticas. No surge por casualidad durante la *performance*, es una obra en sí misma. Funciona como testigo, registra un hecho, pero a la vez capta la esencia de la acción con cierta calidad artística. El *performer* crea una imagen icónica, que condense toda la información posible del proyecto, una *performance* que realmente existió y tuvo una vida más allá de la imagen (no como la teatral). A este tipo de documentación, que suelen surgir de las *performances* sin autorización, aunque no es exclusiva de ellas, las llamaríamos imagen trofeo o imagen como trofeo.

Son imágenes que documentan una acción, funcionan perfectamente como testigo de lo que ha ocurrido, pero lo hacen con un carácter artístico, con el fin de tener un mayor impacto y poder de comunicación. Un trofeo es una pieza, con cierto ornato, que nos recuerda un triunfo o una victoria. La imagen funciona como trofeo de una hazaña y encaja principalmente con las acciones fuera de los circuitos de poder del arte, *performances* con cierto trasfondo social o político. Este tipo de acciones rápidas, sin duda, generan un producto gráfico que van más allá de la distinción de Philip Auslander sobre imágenes documentales y teatrales. Una tipología, que queda aquí apuntalada pero que, por su importancia en el arte de acción actual, es necesario analizar con detenimiento en un estudio específico sobre ella.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43

B) La *imagen posproducida*.

Registrar digitalmente una *performance* cambia totalmente la concepción de la documentación. El registro se abarata y se vuelve mucho más extenso. El artista tiene más material donde elegir y puede plantearse distintas imágenes para diferentes usos. Podemos afirmar que, en la actualidad, una fotografía o un vídeo registran una *performance,* sin duda, dan fe de ella, pero también aportan otra información igualmente valiosa.

En las imágenes posproducidas, la imagen se modifica *a posteriori* para que adquiera su forma definitiva, cambio motivado por un fin, es decir, por el uso que se vaya a hacer de esa imagen. Esta categoría la conforman dos tipologías: la imagen publicitaria o propagandística y la imagen expositiva o de mercado.

B1) La *imagen publicitaria* o *propagandística*: El artista documenta su *performance*, buscando una imagen con una finalidad publicitaria o propagandística, con la intención de divulgar su proyecto. Lógicamente, en directo no siempre es posible, ni siquiera factible, detenerse en estos detalles. Suele ser una labor de posproducción, las imágenes digitales son seleccionadas y editadas para que se ajusten a los parámetros o patrones de los medios de comunicación y de las redes sociales.

El objetivo que motiva la realización de la imagen es difundir mediáticamente un proyecto, propagarlo lo más efectivamente posible. No todas las imágenes encajan, ni todas tienen el mismo éxito. La imagen publicitaria suele contender mucha información y ser visualmente potente, pero se adapta a las normas de los medios de comunicación y de las redes sociales. Podemos afirmar que está abiertamente condicionada por el destinatario.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43

B2) La *imagen expositiva* o *de mercado*: Es la imagen pensada para ser comercializada, expuesta en galerías y museos. Es el fruto de una *performance* que se adapta a los gustos del mercado. Por tanto, presenta una serie de condicionantes propios del uso al que se destina.

Partiendo de una imagen documental, por ejemplo, el *performer* puede editarla y convertirla en expositiva. Omitiendo o resaltando elementos y acercándose a unos estándares estéticos que considera más propicios al mercado. El investigador, si quiere llegar al origen debe hacer el camino inverso, completar el rompecabezas y reconocer las añadiduras.

Estas nuevas tipologías, no son categorías absolutas y excluyentes, un mismo artista en un mismo proyecto puede generar un material de documentación totalmente heterodoxo. Cada una de ellas tendrá unas características diferentes que debemos saber identificar y leer. Incluso una propia imagen puede participar de diversas tipología o características. En el mundo digital, la imagen es mucho más moldeable, no nace con una única cualidad inamovible, el artista la transforma dependiendo de sus necesidades.

.

3. Conclusiones

La *performance* es una disciplina en la que la obra y la documentación se dan la mano, existe una gran vinculación, se entrelazan y confunden en numerosas ocasiones. En este breve estudio, antesala de trabajo más completo, hemos planteado de forma resumida una revisión y actualización de conceptos sobre la documentación de la *performance*, estableciendo que existen cuatro categorías o tipologías de imágenes: la imagen documental, la imagen teatral, la imagen trofeo y la imagen posproducida. Esta última, subdividida en imagen publicitaria o propagandística e imagen expositiva o de mercado.

Somos plenamente conscientes de que la manera en el que nos llega la documentación no es algo casual y analizar sus cualidades, saber para qué fue creada esa imagen o qué uso tuvo, nos facilitará un análisis más certero y a una mayor comprensión de la obra. En base a esta circunstancia hemos trazado una propuesta para acotar y definir la naturaleza de las imágenes que documentan y registran una *performance*.

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra1.43

Referencias

AUSLANDER, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28 (3), 1-10. doi: 10.1162/pajj.2006.28.3.1

FABIAO, E. (2019). Performance y precariedad. En B. HANG y A. MUÑOZ (coords.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 25-49). Buenos Aires: Caja Negra Editora.

FISCHER-LICHTE, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.

JONES, A. (1997). Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, 56 (4), 11-18. doi: 10.2307/777715

MONTIJANO, M. (2016). *Más allá del arte de acción. Arquitectura formal y conceptual de la performance. Creación y desarrollo del proyecto Metamorfosis (2010-2014)*. [Tesis doctoral]. Málaga: Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica, Universidad de Málaga. Recuperado de: http://hdl.handle.net/10630/13117

PHELAN, P. (1993). The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction. *Unmarked: The Politics of Performance* (pp. 146-166), Londres/Nueva York: Routledge. doi: 10.4324/9780203359433_chapter_7