

La planificación gráfica en la *performance* artística contemporánea

Definición, notas sobre la propia obra y
estudio de casos en Europa y Québec



TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

Álvaro Terrones Reigada

DIRIGIDA POR

Dr. Vicente Ponce Ferrer

Dr. José Francisco Romero Gómez

València, septiembre 2018

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTE:
PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

* * *



↖ un *asterismo* visto desde la Tierra es Vicente Ponce.

• Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a mis directores Vicente Ponce –el asterismo– y Pepe Romero –el cometa multicolor– el trabajo que han desempeñado y el apoyo profesional y especial que me han brindado para la elaboración de esta Tesis, al igual que su afecto sincero y su confianza sin reservas, fundamental para nutrir, de manera oportuna, la motivación necesaria que he requerido en algunos de los estadios más complejos de este importante y extenso proceso de investigación.

Respecto a la familia, nombraré a Manuel Terrones y M. J. Terrones Reigada –hijo– siendo partes importantes de una biografía compartida. Quiero agradecer a mi madre la valentía y energía con la que ha alimentado mi espíritu, admirando en ella la voluntad incondicional y resistente para cuidar aquello que le importa, siendo a veces lo más importante no lo mejor para sí misma, sino lo más comfortable para todos. Me asombra su capacidad de amar por encima de sí misma. Una forma de amar única; no hay otro amor como el de una madre: piensa en la tierra y sus seres, y no hallarás a otra persona que te ame de esta forma. Si imaginamos todo aquello que acontece y sucede durante el proceso de una *performance*: antes o después del evento, con la planificación de la poesía o el poema en acción... el amor de una madre serían los aplausos.

Siguiendo en el ámbito familiar, también quiero recordar la relación durante mi infancia de José Reigada Campos y Antonio Madrazo –dos asteriscos– cuyo legado en la actualidad es apreciable en algunos de mis planteamientos, sobre todo en lo que se refiere a mi forma de entender el paso por el orbe como una estancia finita, y por ello, preciada. El punto y seguido de esta reflexión es para César León, Sergio Sánchez, Guillermo Marcos Lucas, Xavier Alcácer, Ginés López, Sonia Sánchez, Josep Sanmartín, Carmen Marcos, Juani González Capella, Antonio Miguel Alepuz y el grupo de amigos de la infancia del colegio Fadrell de Castellón, conectados desde aquellos tiempos hasta ahora. También me gustaría destacar el apoyo y esfuerzo de Epifanio López y Rebeca Díez. Creo necesario recordar al profesor Vicent Vidal Miñana de l'Escola d'Art i Superior de Disseny de Castelló (EASD), que tantas ilustraciones ha dejado como patrimonio para la historia de ilustración artística de la Comunidad Valenciana y que me brindó su cariño y orientación dirigiendo mi proyecto final de estudios de artes gráficas.

Ahora mencionaré a los compañeros de universidad con los que descubrí la *performance* en un ambiente de asombro y descubrimiento. Esto fue decisivo para, en una etapa temprana de mis estudios, escoger el arte de acción como eje central

para mi formación universitaria. Tuve como compañeros a Francisca Siegrist, Santiago López, Xema Soler, Silvia Antolín, Álvaro Píxo... y muchos otros que ese mismo año, en Valencia, conocí fuera de la academia, como Carlos Llavata, Víctor Bónet, Nel.lo Vilar, Ángela García, Ana Higuera, Lucia Peiró y el grupo Simberifora.

Agradecer también a Miguel y Merche Molina Alarcón los buenos momentos que hemos pasado recorriendo el callejón del Gato, observando el personal del café Gijón, escudriñando la casa de Alejandro Sawa, intercambiando autores de la generación del 27 y fotografiándonos junto a Ramón Gómez de la Serna en una recreación de lo que era su estudio, alimentando esa pasión por la literatura y la vanguardia histórica española.

Más allá de la península, quiero agradecer el cuidado de mi bienestar en el extranjero a Richard Martel y Boris Nieslony, quienes me acogieron durante meses en su hogar y en su trabajo, con plena confianza, ofreciéndome su estudio y dejando a mi disposición el conocimiento acumulado en interminables estanterías de bibliografía sobre *performance*, documentos, reliquias, extraños mecanismos poéticos y publicaciones históricas. También con ambos pude trabajar dos dimensiones del *saber estar* en la acción durante las pausas de descanso: con uno, el baile y el ruido en fin de semana mientras cocinaba perdices a todo volumen a ritmo de *New Order*; con otro, la quietud y la serenidad alrededor de una mesa esperando ver quien sería el primero en sacudir el silencio. En esta línea celebro la relación especial que tengo con Bartolomé Ferrando, de quien descubrí la poesía de acción y con quien he compartido tantos buenos momentos de arte y vida en espacios muy diversos; momentos necesarios, como recuperar con el asa de un cubo de agua las llaves olvidadas dentro de un coche cerrado, hasta utilizar los altavoces de un avión para vitorear una celebración en pleno vuelo con el permiso de su comandante; en espacios que van desde un aula afectada de aluminosis hasta una cala en Dejá, sentados sobre un margen de piedra escuchando los sonidos del monte y la madrugada que anuncian los pájaros.

De los colegas de Madrid quiero mencionar a Nieves Correa, Abel Rouleda, Ana Matey y Yolanda Pérez, con los que coincido siempre que visito esa ciudad y paso tan buenos momentos comentando el gusto por la *performance* a medida que transcurre la noche madrileña. También a María y Diego. Por otra parte, en relación a los requisitos académicos correspondientes al estadio final de esta tesis también hay que mencionar la labor de los evaluadores externos Dubravka Mindek, Edu Marín y Francis O'Shaughnessy.

También agradezco su hospitalidad a Kurt Johannessen, Francisca Siegrist, Laurent La Londe, Beatriz Silva, Joan Casellas y Nieves Correa. En este punto, quiero agradecer también a Nini y Roland Berguère su apoyo, soportando, cuidando y dando vía libre a mis motivaciones.

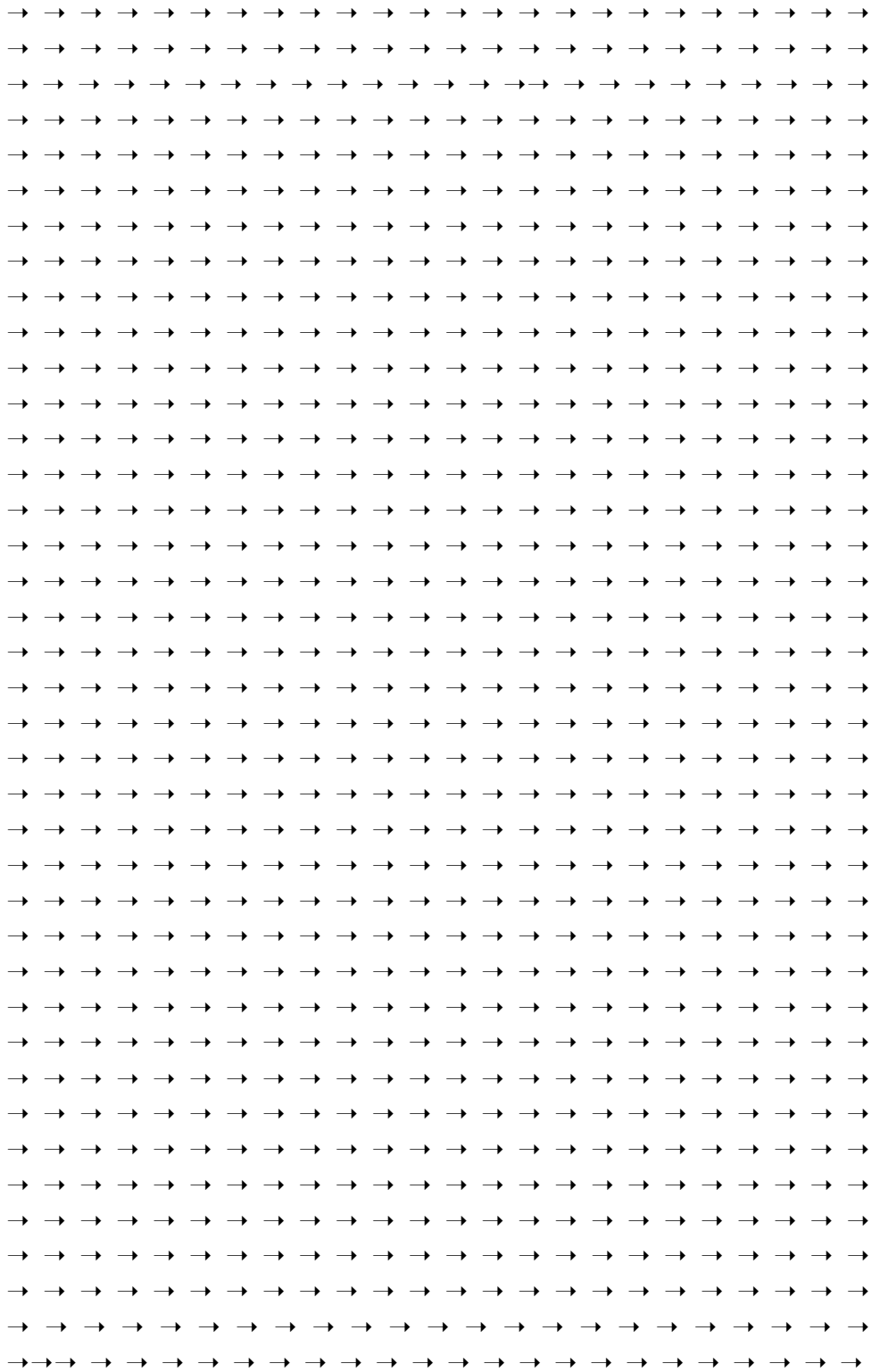
Para concluir con este espacio tan importante deseo agradecer a mi compañera Rocío Garriga el chasquido de los dedos en el trance, la bujía que rompe el techo de cristal, la aguja que da sonido al vinilo mientras gira y gira... *Rock and Roll!* la alegría y el saber estar, predispuesta a la creatividad y comprometida con sus motivaciones con la misma intensidad y afecto que dedica a su familia. El paréntesis cuando se necesita, la exclamación cuando toca y nunca el interrogante. El guión, la coma y el punto; artista con un gran sentido del deber en su trabajo, querida por sus alumnos, fiel a sus amigos, *estilográfica* lijera pero con tinta de sobra para los demás: un asterismo que brilla con luz propia... y lo sabes ■

· ÍNDICE

· Resumen (SP).....	12
· Resum (VAL)	14
· Abstract (EN)	16
· Introducción	18
· Introduction.....	30
■ 1 <i>PERFORMANCE</i> : DEFINICIÓN DIAGRAMÁTICA.....	44
– 1.1 <i>Performance</i> : aproximación lexicográfica	46
· 1.1.1 <i>Perform, Performance, Performing</i> : aproximación terminológica.....	50
· 1.1.2 <i>Performance</i> : interpretación centrista.....	62
· 1.1.3 <i>Performance, L' art dans l'action</i> : definiciones periféricas.....	74
· 1.1.4 El Diagrama como definición científica y gráfica de la <i>Performance</i>	110
– 1.2 <i>Das Konzil</i> : convivencia basada en el plan gráfico de la <i>performance</i>	120
· 1.2.1 Americanismo en Europa	134
· 1.2.2 <i>Performance fría</i> : EEUU en la República Federal Alemana (1962 - 1989) ...	156
· 1.2.3 Influencia del teatro experimental de EEUU en el arte de acción europeo ..	178
· 1.2.4 Recapitulación diagramática	194
■ 2 PLANIFICACIÓN GRÁFICA: ESTUDIO DE CASOS	196
– 2.1 Los Antecedentes de la planificación gráfica en la <i>performance</i>	198
· 2.1.1 La <i>predocumentación</i> de <i>Das Konzil</i>	200
· 2.1.2 Estudio de casos (1980 - 1990)	204
· 2.1.3 La serendipia y la improvisación en relación a la planificación	270
· 2.1.4 La predicción y el factor <i>tiempo</i> en relación a la anticipación planificada ..	278
– 2.2 La planificación gráfica del arte de acción.....	286
· 2.2.1 El happening como precursor de la planificación de la acción artística	288
· 2.2.2 Tipologías de planificación gráfica en el arte de acción.....	300
· 2.2.3 Planificación notacional, diagramada, secuencial y dibujada.....	304
· 2.2.4 Recapitulación diagramática	322

■ 3 PLANIFICACIÓN Y DOCUMENTO: NOTAS SOBRE LA PROPIA OBRA.....	324
– 3.1 Creación e Investigación desde la documentación de la <i>performance</i>	326
· 3.1.1 <i>Die Schwarze Lade</i>	330
· 3.1.2 Documentación y archivo de <i>performance</i> , prestaciones técnicas	334
· 3.1.3 El <i>Black Kit</i>	336
· 3.1.4 Documentación y archivo para usos poéticos. Casos (2000 - 2018)	340
– 3.2 Notas sobre la propia obra	358
· 3.2.1 Estancias de investigación Québec (Le Lieu) - Colonia (Black Kit)	378
· 3.2.2 Metodología de investigación: obra <i>Variación Gráfica I...</i>	382
· 3.2.3 Proyecto de autoría propia: <i>Variación Gráfica I...</i>	392
· 3.2.4 Recapitulación diagramática	394
■ Conclusiones	396
■ Conclusions	400
■ ANEXO I. Cartografía del diagrama <i>Performance Art Context</i>	404
· Método de edición y lectura: diagrama <i>Performance Art Context</i>	405
· Tabla de relación de datos del diagrama <i>Performance Art Context</i>	408
■ ANEXO II. Diagrama <i>Performance Art Context</i>	426
■ BIBLIOGRAFÍA.....	460
· Bibliografía general.....	461
· Recursos en línea generales.....	471
· Recursos en línea destacados, selección anotada de artistas actuales.....	475
· Índice de figuras.....	484

* * *



• Resumen (SP)

➔ En el plan de esta tesis se formula una teoría analítica y de aplicación práctica en la que la *performance* se presenta como un proceso artístico interdisciplinar, creativo y complejo constituido por diversas fases temporales desarrolladas de forma sucesiva. A partir de este planteamiento, la investigación se centra en la fase de preparación de la acción concertada, considerando la planificación de la misma como un recurso creativo, lúdico e inventivo en el que se emplean dispositivos gráficos como partituras, anotaciones, dibujos, diagramas o esquemas. Esta teoría se expone con el objetivo de expandir los límites de la *performance* hacia otros espacios versátiles de intervención, desde la ideación hasta la documentación de la obra, en un tránsito creativo que incluye el antes, durante y después de la acción artística.

Para validar la teoría propuesta se ha dividido la tesis doctoral en tres partes, mediante una *definición diagramática de la performance*, *estudios de casos* y a partir de las *notas sobre la propia obra*. En consecuencia, esta investigación es el resultado de una metodología inductiva, desde la que se han extraído los principios teóricos generales que se plantean a partir de determinadas observaciones y experiencias de la propia práctica artística. De acuerdo con ello, en la primera parte se analizará en profundidad la dimensión lexicográfica, etimológica y semántica de la *performance* con el objeto de validar la teoría que se propone, anulando las posibles discordancias entre la terminología de la *performance* y lo que plantea esta investigación: la *performance* artística entendida como un proceso interdisciplinar con múltiples fases.

Abordar el tema de esta tesis en su complejidad requiere estudiar el contexto social y político dado en un marco temporal concreto. En los siguientes apartados se estudiará cómo este término migra desde Estados Unidos y se posiciona gradualmente en Europa, ocupando un lugar estratégico en la sección occidental del continente, en concreto, en la República Federal Alemana. Con la migración de artistas dará lugar una migración de conceptos y prácticas artísticas. En Europa se asimilarán de forma progresiva aspectos técnicos del teatro experimental estadounidense, incorporándose al ámbito de las artes plásticas al mismo tiempo que los artistas periféricos confrontan sus inquietudes hacia una cultura dominante y de ocupación mediante intervenciones urbanas y eventos donde el elemento comunal y relacional arraiga en la expresión artística.

La segunda parte se centra en el estudio de casos de artistas y parte del encuentro de arte, antropología y sociología *Das Konzil*, celebrado en Hamburgo y Stuttgart a principios de la década de los años 80, desde donde se manejan los términos como idea para la acción y *predocumentación* para referirse a todo aquel material artístico e informativo en el que se explica de forma anticipada la obra de cada artista.

Respecto a la tercera parte de esta investigación y como aplicación práctica de esta tesis doctoral se presentará la práctica artística propia desarrollada durante algunas estancias internacionales de investigación y también desde la participación de diversos encuentros internacionales de *performance art*, desde donde se probará que en el plan de la acción no solo se consideran importantes la imaginación, la reflexión o la contemplación, sino que también se consideran de vital importancia las herramientas técnicas y recursos gráficos de visualización de ideas que, entre el juego y la necesidad, facilitan la representación de los elementos que habitan dentro de ese espacio inventivo que es la creatividad: la tormenta de ideas y la anotación de palabras relacionadas como un estímulo para la imaginación, la partitura de acción como un apoyo visual para la predicción de movimientos, el dibujo de una escena imaginada que, con su elaboración, permite intuir las condiciones y circunstancias del espacio...y finalmente el diagrama para ordenar y estructurar conceptos y teorías junto a las acciones.

Con ello, los apartados correspondientes al trabajo personal están recopilados en las *notas sobre la propia obra*. En este capítulo se presentará una crónica sobre las dos estancias internacionales de investigación desarrolladas con motivo de esta tesis doctoral donde, además de participar con acciones propias, se han realizado numerosas entrevistas a artistas de la *performance*. Para este registro documental se han seguido técnicas propias del campo etnográfico como la *observación participativa* y metodologías cuantitativas y cualitativas para la compilación de información. Mediante la representación gráfica de este material y los casos estudiados se ha creado la obra *Variación Gráfica I de Observación Participante: Arte de Acción*, cuyo trabajo es la culminación de esta tesis y, al mismo tiempo, la clave a futuro que asegura la continuidad de la investigación y que continúa en proceso.

Palabras clave: *performance art*, arte de acción, *happening*, planificación, *notacional*.

• Resum (VAL)

➔ En el pla d'aquesta tesi es formula una teoria analítica i d'aplicació pràctica en la qual la *performance* es presenta com un procés artístic interdisciplinari, creatiu i complex constituït per diverses fases temporals desenvolupades de forma successiva. A partir d'aquest plantejament, la investigació se centra en la fase de preparació de l'acció concertada, considerant la planificació de la mateixa com un recurs creatiu, lúdic i inventiu en què es fan servir dispositius gràfics com partitures, anotacions, dibuixos, diagrames o esquemes. Aquesta teoria s'exposa amb l'objectiu d'expandir els límits de la *performance* cap a altres espais versàtils d'intervenció, des de la ideació fins a la documentació de l'obra, en un trànsit creatiu que inclou l'abans, durant i després de l'acció artística.

Per validar la teoria proposta s'ha dividit la tesi doctoral en tres parts, mitjançant una definició diagramàtica de la *performance*, estudis de casos i a partir de les notes sobre la pròpia obra. En conseqüència, aquesta investigació és el resultat d'una metodologia inductiva, des de la qual s'han extret els principis teòrics generals que es plantegen a partir de determinades observacions i experiències de la pròpia pràctica artística. D'acord amb això, a la primera part s'analitzarà en profunditat la dimensió lexicogràfica, etimològica i semàntica de la *performance* amb el objectiu de validar la teoria que es proposa, anul·lant les possibles discordances entre la terminologia de la *performance* i el que planteja aquesta investigació : la *performance* artística entesa com un procés interdisciplinar amb múltiples fases.

Abordar el tema d'aquesta tesi en la seva complexitat requereix estudiar el context social i polític donat en un marc temporal concret. En els següents apartats s'estudiarà com aquest terme migra des dels Estats Units i es posiciona gradualment a Europa, ocupant un lloc estratègic en la secció occidental del continent, en concret, a la República Federal Alemanya. Amb la migració d'artistes donarà lloc una migració de conceptes i pràctiques artístiques. A Europa s'assimiliran de manera progressiva aspectes tècnics del teatre experimental nord-americà, incorporant a l'àmbit de les arts plàstiques al mateix temps que els artistes perifèrics es confronten cap a una cultura dominant i d'ocupació mitjançant intervencions urbanes i esdeveniments on l'element comunal i relacional arrela en l'expressió artística.

La segona part se centra en l'estudi de casos d'artistes i part de la trobada d'art, antropologia i sociologia *Das Konzil*, celebrat a Hamburg i Stuttgart princios de la

dècada dels anys 80, des d'on es manegen els termes com a idea per a la acció i *predocumentación* per referir-se a tot aquell material artístic i informatiu en què s'explica de manera anticipada l'obra de cada artista.

Pel que fa a la tercera part d'aquesta investigació i com a aplicació pràctica d'aquesta tesi doctoral s'ha de presentar la pràctica artística pròpia desenvolupada durant algunes estades internacionals de recerca i també des de la participació de diverses trobades internacionals de *performance art*, des d'on es provarà que en el pla de l'acció no només es consideren importants la imaginació, la reflexió o la contemplació, sinó que també es consideren de vital importància les eines tècniques i recursos gràfics de visualització d'idees que, entre el joc i la necessitat, faciliten la representació dels elements que habiten dins d'aquest espai inventiu que és la creativitat: la tempesta d'idees i l'anotació de paraules relacionades com un estímul per a la imaginació, la partitura d'acció com un suport visual per a la predicció de moviments, el dibuix d'una escena imaginada que, amb la seva elaboració, permet intuir les condicions i circumstàncies de l'espai ... i finalment el diagrama per ordenar i estructurar conceptes i teories al costat de les accions.

Amb això, els apartats corresponents al treball personal estan recopilats en les notes sobre la pròpia obra. En aquest capítol es presentarà una crònica sobre les dues estades internacionals de recerca desenvolupades amb motiu d'aquesta tesi doctoral on, a més de participar amb accions pròpies, s'han realitzat nombroses entrevistes a artistes de la *performance*. Per a aquest registre documental s'han seguit tècniques pròpies del camp etnogràfic com l'observació participativa i metodologies quantitatives i qualitatives per a la compilació d'informació. Mitjançant la representació gràfica d'aquest material i els casos estudiats s'ha creat l'obra Diagrama pla, el treball és la culminació d'aquesta tesi i, al mateix temps, la clau a futur que assegura la continuïtat de la investigació i que continua en procés.

Paraules clau: *performance art*, art d'acció, *happening*, planificació, *notacional*.

• **Abstract (EN)**

➡ In the plan of this thesis, an analytical and practical application theory is formulated in which the performance is presented as an interdisciplinary, creative and complex artistic process constituted by several temporal phases developed successively. From this approach, the research focuses on the preparation phase of the concerted action, considering the planning of it as a creative, playful and inventive resource in which graphics devices such as scores, annotations, drawings, diagrams or schemes. This theory is presented with the aim of expanding the limits of performance towards other versatile spaces of intervention, from the ideation to the documentation of the work, in a creative transit that includes the before, during and after the artistic action.

To validate the proposed theory, the doctoral thesis has been divided into three parts, by means of a diagrammatic definition of the performance, case studies and from the notes on the work itself. Consequently, this research is the result of an inductive methodology, from which the general theoretical principles that arise from certain observations and experiences of the artistic practice itself have been extracted. Accordingly, in the first part of the lexicographical, etymological and semantic dimension of the performance will be analyzed in depth with the aim of validating the proposed theory, cancelling the possible discords between the terminology of the performance and what this research raises: artistic performance understood as an interdisciplinary process with multiple phases.

Addressing the issue of this thesis in its complexity requires studying the social and political context given in a specific time frame. In the following sections, we will study how this term migrates from the United States and gradually positions itself in Europe, occupying a strategic place in the western section of the continent, specifically, in the Federal Republic of Germany. With the migration of artists will lead to a migration of concepts and artistic practices. In Europe technical aspects of American experimental theatre will gradually be assimilated, becoming part of the plastic arts field at the same time that artists confront dominant and occupation culture through urban interventions and events where the communal and relational element takes root in the artistic expression.

The second part focuses on the case study of artists and part of the encounter of art, anthropology and sociology *Das Konzil*, held in Hamburg and Stuttgart at the beginning of the 80s, where the terms are used as an idea for the action and

predocumentation to refer to all that artistic and informative material in which the work of each artist is explained in advance.

Regarding the third part of this research and as a practical application of this doctoral thesis, the artist's own artistic practice developed during some international research stays and also from the participation of several international performance art meetings will be presented, from which it will be proved that in the plan Not only are imagination, reflection or contemplation considered important, but also technical tools and graphic resources for the visualization of ideas that, between play and necessity, facilitate the representation of the elements, are considered vitally important. that inhabit within that inventive space that is creativity: the storm of ideas and the annotation of related words as a stimulus for the imagination, the score of action as a visual support for the prediction of movements, the drawing of an imagined scene that , with its elaboration, allows to intuit the conditions ions and circumstances of the space ... and finally the diagram to organize and structure concepts and theories next to the actions.

With this, the sections corresponding to personal work are compiled in the notes on the work itself. In this chapter, a chronicle will be presented about the two international research stays developed for this doctoral thesis where, in addition to participating with own actions, there have been numerous interviews with performance artists. For this documentary record, techniques from the ethnographic field have been followed, such as participatory observation and quantitative and qualitative methodologies for the compilation of information. Through the graphic representation of this material and the cases studied, the work Diagram plan has been created, whose work is the culmination of this thesis and, at the same time, the key to the future that ensures the continuity of the research and that continues in process.

Keywords: performance art, action art, happening, planning, notational.

• Introducción

➔ A partir de mi actividad en las artes gráficas y la prensa editorial y coincidiendo con el descubrimiento del arte de acción en Valencia, se despertaba el deseo de hallar *un objetivo* relacionado con la *performance* que pudiera convertirse *en objeto* de su campo, barruntando un tema de estudio propio cuya proporción, entre la dedicación y lo que este asunto pudiera aportar a su campo, estuviera en equilibrio, en armonía: porque las cenizas ni se escuchan ni dicen, es de recibo sacudir el cuerpo cuando el piano resuena en escena envuelto en una gran bola de fuego.

La pregunta era clara: ¿qué sucede entre la idea y la ejecución de la acción?. Pero las posibles respuestas todavía eran confusas. Esa inquietud, pese a ser fuente de estímulos, contenía un posible tema de dedicación, un motivo por el que continuar, un asunto propio... aunque, por el momento, no encontraba *el epígrafe* que anunciase las repuestas. Intuía que la motivación por la práctica de la *performance* debía concretarse, debía objetivarse con el fin de encontrar un tema de estudio satisfactorio.

Mientras tanto, en el año 2004 y una vez graduado en artes gráficas, una de las vías en las que el diseñador gráfico podía trabajar en la plantilla de un periódico era inscribiéndose en el convenio del periodismo... como *diagramador*: un artista en un ámbito de periodistas cuya tarea consistía en representar de forma gráfica información, datos, operaciones, pero también hechos y sucesos. Otra de las tareas editoriales del diagramador consistía en ordenar y componer los contenidos y el aspecto del periódico del día siguiente con “el planillo”. Al ser un trabajo de media jornada, la planificación del contenido se hacía en dos turnos: todos los días, el diagramador de la mañana explicaba al de la tarde, en el cambio de turno, la complejidad de *un plan* de más de treinta páginas. Además, la información y la documentación fotográfica debían estar escrupulosamente ordenadas para que la persona que retomase el “planillo” del día pudiera interpretarlo e intervenirlo sin dificultad. Años después, mi experiencia laboral en el periódico será determinante para la teorización sobre la planificación de la *performance*.

Con formación en artes gráficas, trabajando como *diagramador* en la prensa escrita y después, entusiasmado con la práctica de la acción artística en el último ciclo de Bellas Artes en Valencia, desde la investigación metodológica de esa misma práctica *la preparación de la performance* podría elaborarse como ese asunto de

dedicación y obsesión gratificante. Pero, ¿cómo teorizar y trabajar con las artes gráficas y el arte de acción?.

Aunque susceptible de sufrir cambios, los fundamentos actuales de mi relación con la *performance* se dan al entenderla como un proceso artístico de carácter interdisciplinar y complejo, estructurado en diferentes fases que discurren de forma sucesiva. En una de estas fases tiene lugar la acción artística. En consecuencia, entender la *performance* como un proceso permite objetivar las fases anteriores y posteriores a la acción, pudiendo analizar la planificación previa y la documentación posterior al acto. Así, poniendo en valor el origen del tema de esta tesis se explican la evolución lógica y los descubrimientos que han conducido a detectar un tema de estudio en el hecho de experimentar con la propia práctica, donde la acción artística se prepara, se dibuja, se predice, se intuye... se planea. Y todos estos verbos también pueden *plantearse* como obra, como poema, sobre un papel o desde cualquier soporte permeable a *barruntarse* en forma gráfica. Este planteamiento concreto me parece fundamental. Es un modo de relacionarse con el campo de la *performance* de forma personal y específica, poniendo así en valor que los conceptos de la preparación, proyección y planificación gráfica de la *performance* son planteamientos teóricos de autoría propia cuya trayectoria y evolución dan lugar a lo que hoy se presenta en esta investigación.

*

* *

El tema de esta investigación trata la planificación gráfica como un recurso de invención, organización y diseño de los movimientos ideales que definen un pensamiento, poema o concepto que se desea expresar en un lugar determinado y mediante la acción artística. Se trata la planificación gráfica como un proyecto poético, estudiando esos recursos inventivos que se dan desde la ideación hasta la acción. Ese tránsito entre la idea y la ejecución de la acción constituye un medio necesario para construir y trazar relaciones con la obra. En ese mismo tránsito, la intuición se dibuja, porque hasta que no se lleva a cabo el soporte del papel donde se ha planeado la acción es la escena que alberga, por el momento, la *performance* planificada, intuita y barruntada.

En materia de conceptos predictivos se tratará el proceso creativo y la *performance* artística como el mismo asunto de análisis. Este procedimiento de representación gráfica de las ideas se lleva a cabo sobre un soporte de papel con el fin de visualizar mediante el dibujo, el esquema, el diagrama o las anotaciones una acción artística... antes de que suceda: como procedimiento creativo, la planificación gráfica es un recurso lúdico e inventivo.

Considerar la *performance* como un proceso creativo requiere analizar la dimensión lexicográfica y semántica de la palabra para con ello validar la hipótesis propuesta y descartar las posibles incompatibilidades entre el término y la teoría que se propone. Este término se posiciona en el ámbito de las artes en una época concreta, pero también en un espacio concreto. Por ello, para aboradar el tema de esta tesis en su complejidad es necesario estudiar el contexto social y político dado en el momento en el que las artes plásticas asimilan y se adaptan a la *performance* en Europa.

Como práctica artística, en el plan de la acción no solo se consideran importantes la imaginación, la reflexión o la contemplación, sino que también se consideran de vital importancia las herramientas técnicas y recursos gráficos de visualización de ideas que, entre el juego y la necesidad, facilitan la representación de los elementos que habitan dentro de ese espacio inventivo que es la imaginación: la tormenta de ideas y la anotación de palabras relacionadas como un estímulo para la imaginación, la partitura de acción como un apoyo visual para la predicción de movimientos, el dibujo de una escena imaginada que, con su contemplación, permite intuir las condiciones y circunstancias del espacio...y, finalmente, el diagrama para ordenar y estructurar conceptos y teorías junto a las acciones.

*
* *

La estructura de esta investigación se divide en tres partes: la primera corresponde a la *performance: definición diagramática*. La segunda es la *planificación gráfica: estudio de casos*. La tercera es la *planificación y documento: notas sobre la propia obra*. A su vez, cada parte se divide en dos capítulos. Cada uno de estos capítulos tiene cuatro apartados. Hay que destacar que el último apartado de cada parte consiste en una recapitulación de la misma que, continuando con el estudio de los

recursos y las técnicas gráficas, será un apartado *diagramado* con el objetivo de visualizar de forma sintética el conjunto de las relaciones y la información desarrolladas. Por tanto, este es, con detalle, el plan general que abre los itinerarios múltiples que se tratará en esta investigación:

En el capítulo *Performance: aproximación lexicográfica* (capítulo 1.1) se esclarecerán los diferentes usos de la palabra *performance* en el ámbito artístico escénico y plástico, y también su posición respecto al arte de acción. En cuanto a los debates críticos que se dan sobre el origen de la *performance* hay que distinguir entre el origen etimológico de la palabra y el estudio de su significado y uso. Este último caso es el que se analiza en esta investigación: el uso contemporáneo de la palabra, un término que se posiciona como práctica artística al final de la década de los años 50 en Estados Unidos. Con la aproximación lexicográfica a esta palabra se esclarece que *performance*, no es el equivalente de arte de acción. Este análisis es imprescindible para comprobar si la teoría que se propone en esta investigación, donde la acción artística es una fase práctica del proceso de la *performance*, es coherente con los significados y el uso del término.

En el punto *Perform, Performance, Performing* (apartado 1.1.1) se llevará a cabo una aproximación terminológica de la palabra *performance*, primero desde la lexicografía anglosajona y después mediante un estudio desde la perspectiva hispánica del término. Se verán las diferentes acepciones de esta palabra, cada una de ellas adscritas a campos tan diversos como el deporte, las ciencias económicas o las prácticas artísticas. Desde el verbo *perform* al sustantivo *performance* se estudiarán las diferentes variaciones: *performance, performance art, performing arts...* Pese a que todas estas variaciones parten del mismo verbo, cada una de ellas se aplica a un campo o una práctica distinta a la otra, en ocasiones, por oposición. En este caso, la versatilidad del término hace *del contexto* de la *performance* un campo de estudio complejo.

El estudio del contexto de la *performance* requiere conocer la interpretación que se hace de este término desde la industria cultural, algo que se verá en la *performance: interpretación centrista* (apartado 1.1.2), dado el impacto y divulgación de las teorías desarrolladas por autores que son, en sí mismos, instituciones con intereses concretos. En este apartado se observa una especie de inmovilismo terminológico que gira en torno a esos intereses como por ejemplo, la diferenciación de las disciplinas escénicas, espectáculos y prácticas teatrales en detrimento, daño y perjuicio hacia las prácticas artísticas y de acción. Una fuerza que, tal y como se verá, solo podrá ser ejercida desde la industria cultural. La versatilidad del término

hace necesaria la matización y diversificación, pero nunca por oposición a otro campo.

La alternativa a esta interpretación centrista se conocerá a partir del trabajo de artistas que pueden definirse como periféricos respecto a esa industria cultural. La teoría que se propone en esta investigación se sitúa en un ámbito desde el que se permite aportar nuevos conocimientos a la *performance* sin necesidad de auditarse en un marco cultural dominante. Esta misma condición periférica ha posibilitado a los antecedentes históricos construir un campo de estudio sin someterse necesariamente a las reglas de la industria cultural. En el apartado *Performance, L'art dans l'action* (apartado 1.1.3) se abordarán las definiciones periféricas de estos autores que, además de su propia revolución interior, trabajan en profundidad aspectos del entorno, la situación política, histórica... sin otro interés que la expresión artística y, en ocasiones, la necesidad. Con ellos se conoce la realidad desde un punto de vista distinto. Esto es: una aproximación al contexto, en este caso, de la *performance*.

Para ello, se analizará el diagrama creado por el *performer* Boris Nieslony y el diseñador Gerhard Dirmoser en el año 2011, cuyo trabajo puede considerarse como una *definición científica y gráfica de la Performance* (apartado 1.1.4) El diagrama *Performance Art Context* es un glosario científico de definiciones de la *performance* y en esta investigación, en la que los recursos gráficos son parte fundamental de la teorización y la hipótesis que se plantea, incluir en la metodología de la investigación esta definición gráfica y diagramática de la *performance* completa de forma *ejemplar* los objetivos definitorios de esta tesis.

Pese a estos fenómenos condicionantes, si todos los teóricos e historiadores coinciden de forma unánime en situar en un tiempo determinado el principio de la *performance* como una disciplina artística, también es posible situar su origen en un área determinada. Con ello, en esta investigación se ubica el posicionamiento y normalización de la *performance* en las artes plásticas en Alemania: un país que desde la década de los años 40 estaba ocupado por Estados Unidos. Para verificar esta teoría se estudiará el contexto social y político alemán y la influencia de Estados Unidos desde la década de los años 60 hasta finales del siglo XX. Todo ello partiendo de un evento celebrado en la República Federal Alemana entre los años 1981 y 1982: *Das Konzil* (capítulo 1.2), un encuentro de *performance* basado en la convivencia comunal, donde la planificación gráfica de la *performance* tendrá una relevancia fundamental para el desarrollo del mismo. Desde los antecedentes históricos, sociales y políticos de este evento se argumentará la influencia del americanismo de Europa (apartado 1.2.1), junto a la crisis ideológica

entre el bloque occidental y el oriental en relación al ámbito de la *performance* (apartado 1.2.2). En este contexto político y social, las características del marco cultural y las artes escénicas tendrán con el teatro experimental (apartado 1.2.3) un impacto determinante en la acción artística. La *estructura de la segunda parte se recapitulará* (apartado 1.2.4) *de manera diagramada*.

La segunda parte de la tesis trata la *Planificación gráfica* y se trabajan, a partir del estudio de casos, aquellos planes para las acciones desarrollados durante el proceso creativo de la *performance*. El capítulo de los *antecedentes gráficos de la performance* (capítulo 2.1) partirá con el estudio de la de *Das Konzil* (apartado 2.1.1) a partir del material recopilado durante una estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia en los años 2017 y 2018. El hallazgo y selección de este “material bruto” y original no publicado e inédito significa disponer de una fuente primaria para el *Estudio de casos* (apartado 2.1.2) analizados. Este material, considerado en su día como *predocumentación* de las propuestas artísticas participantes para el evento *Das Konzil*, se ha reestructurado junto a otras fuentes bibliográficas y documentos externos al archivo con el objetivo de analizarse en concepto de instrucciones, partituras, diagramas y propuestas de acción en relación a la planificación gráfica de la *performance*.

Para continuar con este capítulo es *necesario* conocer los fenómenos de la *serendipia y la improvisación en relación a la planificación* (apartado 2.1.3), planteando diversas interpretaciones sobre estos conceptos que difieren del factor de la suerte con el objetivo de abordarlas como méritos atribuidos a la creación, la invención y la planificación y no al azar o la divina providencia. Con ello se mostrará, en primer lugar, que en relación al ámbito de la *performance* hay una puesta en valor sobre la improvisación en detrimento de la planificación de la acción. En segundo lugar, se desmitificarán los aspectos fortuitos que se dan durante la ejecución de la acción concertada probando que, tal y como se plantea en esta investigación, el éxito de la acción depende en gran parte de la fase de creación, planificación y preparación de la misma, algo que se verá en el apartado que trata los conceptos de *observación y predicción* (apartado 2.1.4) en relación a la planificación gráfica de la *performance*.

Para continuar con la *planificación gráfica* (capítulo 2.2) será necesario estudiar la práctica del *happening como precursor de la planificación de la acción artística* (apartado 2.2.1). Esta práctica está asociada en sus orígenes al teatro experimental y se sitúa en términos históricos en el tránsito entre las artes plásticas y escénicas. En el proceso de creación del *happening* destaca la preparación y planificación, resultando ser además de un antecedente histórico, uno de los referentes prácticos

a destacar como actividad influyente sobre el concepto de la acción artística planificada. Además de ello, la propia práctica artística presentada se caracterizará en ocasiones por resolverse a modo de *happening*.

Tras la revisión de los antecedentes y referentes se desarrollará una *tipología de la planificación gráfica en el arte de acción* (apartado 2.2.2), necesaria para la establecer la teorización de los recursos gráficos que definirán la planificación gráfica de la *performance*, los cuales son: la planificación notacional, la planificación dibujada, la planificación secuencial y finalmente la planificación diagramática de la acción artística. Esta tipología se aplicará al *estudio de casos* (apartado 2.2.3) documentados para el *Variación Gráfica I de Observación Participante: Arte de Acción*, una obra de autoría propia que consiste en la visualización gráfica de una base de datos y entrevistas realizadas a artistas de la *performance*. La estructura de la segunda parte se *recapitulará* (apartado 2.2.4) *de manera diagramada*.

La tercera parte de la tesis trata la *planificación y el documento* posterior a la acción artística y se trabajan, por un lado, las rutas y usos del material documental una vez la *performance* puede darse por concluida y, por otro lado, se tratarán las notas sobre la propia obra. En el capítulo *creación e investigación desde la documentación de la performance* (capítulo 3.1) se establecerá la diferenciación entre dos usos generales de la documentación. Se analizará el acto de economizar la documentación mediante su archivo conociendo las prestaciones del archivo convencional para establecerlas como punto de referencia con el objetivo de analizar los casos siguientes, como *Die Schwarze Lade* (apartado 3.1.1), un archivo que no se reconoce a sí mismo como tal ya que trasciende las prestaciones habituales del mismo yendo más allá de su uso normalizado. Tal y como se verá, la instalación *die Schwarze Lade*, creada durante el evento *Das Konzil*, es un caso que se contrapone al *archivo de performance y sus prestaciones técnicas habituales* (apartado 3.1.2), ya que no nace como un archivo, sino como un proyecto sociológico en el que se utilizan herramientas del mismo. La teoría que se plantea en esta tesis es que, cuatro décadas después, *die Schwarze Lade* (caja negra en alemán) se transforma en el *Black Kit* (caja negra en inglés), un archivo de prestaciones convencionales. La transformación del proyecto sociológico en el *Black Kit* (apartado 3.1.3) refleja la relación que las nuevas generaciones del ámbito de la *performance* mantienen con este proyecto. Pese a ello, existen proyectos de documentación y archivo de la acción artística que se plantean desde un principio para trascender las prestaciones técnicas, empleando el acto de archivar como medio y no como fin para sus obras. Es el caso de los archivos de prestaciones poéticas (apartado 3.1.4).

Por último, los apartados correspondientes a la obra propia están recopilados en las notas sobre la propia obra (capítulo 3.2). En primer se presentará una crónica sobre las dos estancias internacionales de investigación (apartado 3.2.1) desarrolladas con motivo de esta tesis, en cuyos periodos de residencia, además de la investigación se ha participado en encuentros de *performance*, donde se han realizado numerosas entrevistas y documentación visual a artistas de la *performance*. La metodología de investigación para recopilar esta información ha sido la técnica de la *observación participativa* (apartado 3.2.2). La visualización gráfica de este material y los casos estudiados se ha creado la obra *Variación Gráfica I de Observación Participante: Arte de Acción* (apartado 3.2.3), cuyo trabajo es la culminación de esta tesis pero al mismo tiempo es la clave que asegura la continuidad de la investigación. Un proyecto a futuro que continúa en proceso.

*
* *

En cuanto a los objetivos de esta investigación, se plantean de la siguiente forma:

→ **1. Promover una línea teórica propia de la *performance*.** Siendo hasta ahora lo efímero una cualidad que *prevalecía y desplazaba* otras posibilidades de trabajo en el proceso y debido a esa inclinación generalizada por identificarse únicamente con la inmediatez del acontecimiento, es necesario preparar un espacio de análisis en la que sea posible trabajar la fase previa y posterior a la ejecución de la acción artística. Esto se hará mediante una interpretación temporal que advierte *tres fases particulares –antes, durante y después–*, considerando la *performance* como un proceso complejo y, el arte de acción, como una parte constitutiva del mismo proceso. Con ello, la planificación gráfica encuentra su espacio en la fase previa a la acción.

→ **2. Analizar la dimensión lexicográfica, etimológica y semántica de la *performance* con el objetivo de validar la teoría propia propuesta.** De esta forma podrán descartarse las posibles incompatibilidades entre el término y la interpretación y teoría que se propone en esta investigación.

→ **3. Asociar una disciplina y práctica artística predominante a cada fase temporal propuesta en la teoría de la *performance* como proceso artístico.**

Argumentar y validar con ello esta asociación mediante el estudio de casos y la propia obra. De esta forma *antes* de la acción se asocia con las artes gráficas y *la planificación*, durante la acción la ejecución de la misma y, *después* de la acción asocia con la *producción audiovisual* y documentación fotográfica, archivo y creación de nueva obra a partir del propio documento.

→ **4. Aplicar el método analítico propuesto sobre la estructura temporal de la *performance* a partir de la propia obra artística con el objetivo de adaptar la metodología planteada en el ámbito de la enseñanza de la *performance*.**

Este documento de carácter analítico expresará con la mayor precisión posible el método propio de practicar el arte de acción, permaneciendo abierto para adaptarse a todas las variables contextuales que puedan surgir para su aplicación. Sintetizar la aplicación analítica a modo de material gráfico, – algo que se desarrollará en los apartados de *recapitulaciones diagramáticas* pertenecientes a cada una de las tres partes de la tesis–.

→ **5. Situar y normalizar la diagramación como un recurso metodológico para la investigación de la *performance*.**

Primero, por sus prestaciones técnicas, ya que permite visualizar movimientos y acciones e información teórica en el mismo soporte. Segundo, porque el uso de este recurso posibilita disponer de un nexo de unión que vincula práctica e investigación artística. La teoría de la *performance* que se plantea en esta tesis precisa y promueve este sistema. Esto supone que la teoría de la *performance* como proceso incluye: recursos gráficos para la planificación y práctica de la *performance* y recursos gráficos para la investigación y teorización de la *performance*.

→ **6. Otorgar el valor adecuado a las fases anteriores y posteriores a la acción artística que se consideran como propias de la *performance* – entendida como proceso–.**

Valorar los aspectos estéticos, cambiantes y manipulables obtenidos con la intención de complementar el documento explicativo de la acción que se muestra o difunde.

→ **7. Ampliar el conocimiento histórico de la *performance* artística.**

Esto permitirá vincular el arte de acción a las diversas disciplinas que se dan durante el proceso creativo, contemplando el tránsito entre el principio y el fin del mismo proceso.

*

* *

En cuanto a la hipótesis de esta investigación. La planificación gráfica en la *performance* potencia la presencia de la idea durante la acción artística, y que este proceso práctico previo configura una seguridad que repercute en el artista, algo que se manifiesta durante la actuación sin necesidad de que ésta se perciba con una excesiva carga representativa y artificial. La preparación de la acción contempla, que no excluye, una serie de recursos para que la improvisación y espontaneidad puedan darse – si proceden– durante la misma acción. Por ello, ¿qué resultados esperan obtenerse tras la investigación?. En base a la teoría que se plantea y partiendo del método hipotético-deductivo, se proponen las siguientes hipótesis:

→ **1. La planificación gráfica como particularidad elemental del proceso de la *performance*:** la acción planificada refuerza tanto la efectividad comunicativa como la presencia de la idea, considerando la planificación previa a la acción como particularidad elemental de ese mismo proceso creativo.

→ **2. Respuesta desde la práctica artística a las contingencias y accidentes:** la planificación gráfica de la acción es un ensayo previo a la ejecución del acto que permite confrontar de forma efectiva las contingencias y accidentes, probabilidades incluidas en la misma naturaleza de la acción como espacio abierto a las contingencias del contexto.

→ **3. Desmitificación de algunos de los prejuicios de la acción artística:** la puesta en valor del factor de la improvisación durante el proceso de creación de la *performance* hace que por asociación se considere la planificación, antónimo de la improvisación, como carente de autenticidad y naturalidad escénica. El uso de la planificación para la preparación de la acción es una herramienta común para los creadores que no interfiere en los elementos ejecutivos del accionista.

→ **4. Falta de consideración hacia el proceso de creación:** generalmente, una acción no planificada, en ninguna de sus variantes, ya sean gráficas o inventivas, se disocia de la metodología de disciplinas que se dan durante el previo a la acción. Esto hace que la acción improvisada se distancie considerablemente de la interdisciplinariedad que puede asociarse a la *performance*. La acción improvisada susituye el trabajo planificado por un saber de procedencia desconocida, un

ejercicio de experimentación sin rumbo, una deriva en escena –opción legítima– aunque incoherente con los resultados que después se esperan.

→ **5. El sistema de memoria funciona mejor cuando implica una interpretación:** la planificación gráfica facilita la comprensión del proyecto y esto, a su vez, refuerza la retención de información.

→ **6. Planificación como método artístico-experimental:** durante la acción, las experiencias que salgan mal de forma accidental pueden corregirse o mejorarse en la partitura. El error durante la acción no tiene necesariamente connotaciones negativas, siempre que se interactúe de alguna manera con lo inesperado. La planificación gráfica, como memoria externa de la idea global de la acción facilita la integración de los errores y accidentes en la idea global propuesta. No ocurre lo mismo cuando la acción no está planificada y que al no disponer de una idea definida de lo que se pretende hacer, la respuesta al error y el accidente también será indefinida, –puede que cíclica–, y el *performer navegará* en una concatenación de ideas indefinidas e improvisadas y, en algunos casos, disonancias sobrepasadas por el ritmo y la tensión de la escena.

*
* *

Sobre algunos aspectos y avisos a tener en cuenta en esta investigación. Es necesario señalar la integración que la interdisciplinariedad práctica está aportando al campo de las artes, algo que ha contribuido enormemente al desarrollo cultural de los nuevos lenguajes escénicos, considerándose muy pertinente analizar en esta investigación la diversidad de las prácticas *performativas*. Algunos autores, agrupaciones y movimientos pertenecientes al ámbito del teatro experimental son imprescindibles en esta investigación ya que se consideran antecedentes o referentes de la acción artística, este es el caso del grupo *Living Theatre*.

Respecto a algunas consideraciones terminológicas y lenguaje técnico propio del ámbito de la *performance*, la “acción concertada” es un concepto de autoría propia y se emplea para referirse a la acción que se *concreta* en un espacio y un tiempo determinado. Un evento difundido previamente para informar al público que incluye la preparación de su convocatoria, bien sea por el propio artista o por los

organizadores del evento. La necesidad de diferenciar entre acción artística y acción concertada sitúa, la primera como una referencia específica al campo de la *performance* y la segunda como un antecedente concreto que puede analizarse a modo de caso de estudio.

Respecto a la tipología de recursos gráficos en esta investigación, es necesario advertir que se presentan dos neologismos de autoría propia. El primero es *diagramático* y el segundo, *notacional*.¹ Sobre el recurso *notacional*, la lengua española no recoge esta palabra, ni tampoco la voz inglesa *notational*, y esto lo convierte en un neologismo. Sin embargo, este hecho dota el nuevo término de una gran amplitud y libertad para redefinir e interpretar su significado y su contexto. En este caso, se tipifica con todos aquellos recursos en los que se planifica la acción de forma ortotipográfica, escritura, notación matemática... en base a los casos que he tenido la oportunidad de documentar y la propia práctica.

La palabra *diagramático/a* tampoco está recogida en el diccionario de la lengua española. Por el contrario, si se registra el verbo *diagramar* y el sustantivo *diagrama*. Para esta investigación, se puede adjetivar la planificación o, por el contrario, se puede intervenir la planificación: planificación *diagramada*. En este caso se adjetiva el verbo de forma que el objeto puede aparecer como *diagramático/a* situando la acción en el hecho de planificar: planificación *diagramática*. Por tanto, se incluye en esta investigación como el segundo neologismo perteneciente a la tipología de recursos gráficos.

Sobre la lectura general de la investigación cabe señalar que, cada una de las tres partes que conforman la estructura y contenidos de esta tesis se asocian a cada una de las tres fases que conforman el proceso de la *performance*: antes, durante y después de la acción artística: es el proceso de la *performance*.

¹ Desarrollado por primera vez en:

· TERRONES, Álvaro. "Ressources Graphiques pour performeurs en création". En: *Inter Art Actuel n118*. Québec: Éditions Intervention, 2014, pp. 4-8.

· Ver también:

· TERRONES, Álvaro. "En lo general, lo particular y lo concreto. Usar en caso de performance". En: *Chamalle X 2014*. Vigo: Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo, 2014, pp. 84-88.

• Introduction

➡ From my activity in the graphic arts and the editorial press and coinciding with the discovery of the art of action in Valencia, the desire to find an objective related to the performance that could become the object of their field was awakened, assuming a theme of own study whose proportion between the dedication and what this subject could bring to their field, was in balance, in harmony: because the ashes are neither heard nor said, it is acceptable to shake the body when the piano resounds on stage wrapped in a large ball of fire.

The question was clear: what happens between the idea and the execution of the action? But the possible answers were still confusing. This concern, despite being a source of stimuli, contained a possible topic of dedication, a reason to continue, a matter of its own... although at the moment it did not find the heading that announced the answers. He felt that the motivation for the practice of performance should be concretized, should be objectified in order to have an opportunity to find that topic of study.

Meanwhile, in the year 2004 and once graduated in graphic arts, one of the ways in which the graphic designer could work in the staff of a newspaper was enrolling in the agreement of journalism ... as a diagram: an artist in a field of journalists whose goal was to graphically represent information, data, operations, but also facts and events. Another of the editorial tasks of the planner was to order and compose the contents and the appearance of the newspaper of the following day with the edition plan. Being a part-time job, the planning of the content was done in two shifts: every day, the morning planner explained to the one in the afternoon, in the shift change, the complexity of a plan of more than thirty pages. In addition, the information and photographic documentation had to be scrupulously ordered so that the person who resumed the edition plan of the day could interpret it and intervene without difficulty. Years later, my work experience in the newspaper will be decisive for the theorization of performance planning.

With training in graphic arts, working as a diagram in the written press and after, enthusiastic about the practice of artistic activity in the last cycle of Fine Arts in Valencia, from the methodological research of that same practice the preparation of the performance could be elaborated as that matter of gratifying dedication and obsession. But how to theorize and work with the graphic arts and the art of action?.

Although susceptible to changes, the current foundations of my relationship with performance are given by treating it as an interdisciplinary and complex artistic process, structured in different phases that run successively. In one of these phases, artistic action results. Consequently, understanding performance as a process allows objectifying the phases before and after the action, being able to analyze the previous planning and the documentation subsequent to the act. Thus, putting in value the origin of the theme of this thesis explains the logical evolution and discoveries that have led to detect a topic of study in the fact of experimenting with the practice itself, where an artistic action is prepared, drawn, predicts, intuitively... is planned. And all these verbs can also be considered as a work, as a poem, on a paper or from any permeable support to be detected in graphic form. This concrete approach seems fundamental to me. It is a way of relating to the field of performance in a personal and specific way, thus putting into the value that the concepts of preparation, projection and graphic planning of performance are theoretical approaches of own authorship whose trajectory and evolution give rise to what Today is presented in this research.

*
* *

The theme of this research deals with graphic planning as a resource of invention, organization and design of the ideal movements that define a thought, poem or concept that one wishes to express in a specific place and through artistic action. Graphic planning is treated as a poetic project, studying those inventive resources that are given from ideation to action. This transition between the idea and the execution of the action constitutes a necessary means to build and draw relationships with the work. In this same transit, intuition is drawn, because until it is carried out, the support of the paper where the action has been planned is the scene that houses, for the moment, the planned, intuited and guessed performance.

In terms of predictive concepts, the creative process and artistic performance will be treated as the same topic of analysis. This procedure of graphic representation of the ideas is carried out on a paper support in order to visualize through the drawing, the scheme, the diagram or the annotations an artistic action ... before it

happens: as a creative procedure, the graphic planning it is a playful and inventive resource.

Considering performance as a creative process requires analyzing the lexicographic and semantic dimension of the word in order to validate the proposed hypothesis and discard the possible incompatibilities between the term and the theory proposed. This term is positioned in the field of the arts in a specific time, but also in a specific space. Therefore, to address the issue of this thesis in its complexity, it is necessary to study the social and political context given at the moment in which the plastic arts assimilate and adapt to performance in Europe.

As an artistic practice, not only imagination, reflection or contemplation are considered important in the plan of action, but also technical tools and graphic resources for the visualization of ideas that, between the game and the need, are considered of vital importance. , facilitate the representation of the elements that inhabit that inventive space that is the imagination: the storm of ideas and the annotation of related words as a stimulus for the imagination, the score of action as a visual support for the prediction of movements, the drawing of an imagined scene that, with its contemplation, allows us to intuit the conditions and circumstances of the space ... and finally the diagram to order and structure concepts and theories next to the actions.

*
* *

The structure of this research is divided into three parts: the first part corresponds to the performance: diagrammatic definition. The second is graphic planning: case studies. The third is the planning and document: notes on the work itself. In turn, each part is divided into two chapters. Each of these chapters has four sections. It should be noted that the last section of each part consists of a recapitulation of the same, which, continuing with the study of resources and graphic techniques, will be a diagrammed section with the aim of visualizing in a synthetic way the set of relationships and the information developed.

In the chapter Performance: Lexicographical Approach (chapter 1.1), the different uses of the word performance in the artistic and scenic art scene will be clarified,

as well as its position regarding the art of action. Regarding the critical debates that take place on the origin of the performance, it is necessary to distinguish between the etymological origin of the word and the study of its meaning and use. This last case is the one analyzed in this investigation: the contemporary use of the word, a term that is positioned as an artistic practice at the end of the decade of the 50s in the United States. With the lexicographical approach to this word, it is clarified that performance is not the equivalent of action art. This analysis is essential to check whether the theory proposed in this research where an artistic action is a practical phase of the performance process, is consistent with the meanings and use of the term.

In the point *Perform, Performance, Performing* (section 1.1.1) a terminological approximation of the word performance will be carried out, first from the Anglo-Saxon lexicography and later through a study from the Hispanic perspective of the term. You will see the different meanings of this word, each of them ascribed to fields as diverse as sports, economic sciences or artistic practices. From the verb perform to the noun performance the different variations will be studied: performance, performance art, performing arts ... Even though all these variations start from the same verb, each one of them applies to a field or a practice different from the other, on occasions, by the opposition. In this case, the versatility of the term makes the context of performance, a complex field of study.

The study of the context of performance requires knowing the interpretation that is made of this term from the cultural industry, something that will be seen in the performance: centrist interpretation (section 1.1.2), given the impact and dissemination of the theories developed by authors which are, in themselves, institutions with specific interests. In this section, we can observe a kind of terminological immobility that revolves around these interests, such as, for example, the differentiation of stage disciplines, shows and theatrical practices to the detriment, damage and prejudice towards artistic and action practices. A force that, as it will be seen, can only be exercised from the cultural industry. The versatility of the term makes nuance and diversification necessary, but never in opposition to another field.

The alternative to this centrist interpretation will be known from the work of artists that can be defined as peripheral with respect to that cultural industry. The theory proposed in this research is located in a field from which it is possible to contribute new knowledge to performance without needing to be audited in a dominant cultural framework. This same peripheral condition has enabled the historical background to build a field of study without necessarily submitting to the rules of

the cultural industry. In the Performance section, L 'art dans l'action (section 1.1.3) will address the peripheral definitions of these authors who, in addition to their own internal revolution, work in depth aspects of the environment, the political, historical situation ... without another Interest that artistic expression and, sometimes, the need. With them, the reality is known from a different point of view. This is an approximation to the context, in this case, of the performance.

For this purpose, the diagram created by the performer Boris Nieslony and the designer Gerhard Dirmoser in 2011, whose work can be considered as a scientific and graphic definition of Performance (section 1.1.4), will be analyzed. The Performance Art Context diagram is a glossary scientific definition of performance and in this research, in which the graphic resources are a fundamental part of the theorization and the hypothesis that arises, including in the research methodology this graphic and diagrammatic definition of the complete performance in an exemplary way. Definitories of the thesis.

With the lexicographical and terminological approach, it has been demonstrated that the performance is an English voice and, in addition, an Americanism, an Anglo-American term that is positioned in Europe during the decade of the 60s. The category and social position that the term acquires through its use it is a progressive phenomenon, simultaneous and with multiple origins. In spite of these conditioning phenomena, if all theoreticians and historians unanimously agree on placing the principle of performance as an artistic discipline at a given time, it is also possible to position their origin in a specific area. With this, in this research is placed on the positioning and normalization of performance in the plastic arts in Germany: a country that since the decade of the 40s was occupied by the United States. To test this theory, we will study German social and political context and the influence of the United States from the 1960s to the end of the 20th century. All this starting from a celebrated event celebrated in the German Federal Republic between the years 1981 and 1982: *Das Konzil* (chapter 1.2), a performance meeting based on the communal coexistence where the graphic planning of the performance will have a fundamental relevance for the development of the same. From the historical, social and political background of this event, the influence of Americanism in Europe will be tested (section 1.2.1), together with the ideological crisis between the western block and the eastern block in relation to the field of performance (section 1.2.2).). In this political and social context, the characteristics of the cultural framework and the performing arts will have a decisive impact on the artistic action with experimental theatre (section 1.2.3). The structure of the second part will be recapitulated (section 1.2.4) in a diagrammatic manner.

The second part of the thesis deals with graphic planning and, from the case study, those plans for the actions developed during the creative process of the performance are treated. The chapter of the graphic background of the performance (chapter 2.1) will start with the study of the *Das Konzil* (section 2.1.1) from the material collected during a research stay in the Black Kit archive in Cologne in 2017 and 2018. The finding and selection of this unpublished and unpublished "raw material" and original means having a primary source for the case study (section 2.1.2) analyzed. This material, considered in its day as pre-documentation of the artistic proposals participating in the *Das Konzil* event, has been restructured together with other bibliographical sources and documents external to the archive with the aim of analyzing them in terms of instructions, scores, diagrams and action proposals. in relation to the graphic planning of the performance.

To continue with this chapter it is necessary to know the phenomena of serendipity and improvisation in relation to planning (section 2.1.3), proposing different interpretations about these concepts that differ from the luck factor in order to address these terms as attributed merits to creation, invention and planning and not random or divine providence. This will show, first of all, that in relation to the field of performance there is a value on improvisation to the detriment of the planning of the action. Secondly, the fortuitous aspects that occur during the execution of the concerted action will be demystified by proving that, as stated in this research, the success of the action depends in large part on the phase of creation, planning and preparation of the same, something that will be seen in the section that deals with the concepts of observation and prediction (section 2.1.4) in relation to the graphic planning of performance.

To continue with graphic planning (chapter 2.2) it will be necessary to study the practice of happening as a precursor to the planning of artistic action (section 2.2.1). This practice is associated in its origins to the experimental theatre is placed in historical terms in the transit between the plastic arts and scenic. In the process of creating the happening, the preparation and planning of the event stand out, as well as being a historical antecedent, one of the practical references to be highlighted as an influential activity on the concept of planned artistic action. In addition to this, the presented artistic practice will be characterized sometimes by being resolved as a happening.

After the review of the background and references, a typology of graphic planning will be developed in the art of action (section 2.2.2), necessary to establish the theorization of graphic resources that will define the graphic planning of performance, which are : the notational planning, the drawn planning, the

sequential planning and finally the diagrammatic planning of the artistic action. This typology will be applied to the case study (section 2.2.3) documented for the PLAN Diagram, a self-created work that consists of the graphic visualization of a database and interviews with performers of the performance. The structure of the second part will be recapitulated (section 2.2.4) in a diagrammed manner.

The third part of the thesis deals with the planning and the document after the artistic action and deals, on the one hand, the routes and uses of the documentary material once the performance can be considered finished and on the other hand the notes on the own work. In the chapter creation and research from the documentation of the performance (chapter 3.1), the differentiation between two general uses of the documentation will be established. In the first place, the act of saving the documentation by means of its file will be analyzed, knowing the benefits of the conventional file to establish them as a point of reference with the aim of analyzing the following cases, such as *Die Schwarze Lade* (section 3.1.1), a file that does not recognize itself as such as it transcends the usual benefits of it going beyond its normalized use. As it will be seen, the *die Schwarze Lade* installation created during the *Das Konzil* event is a case that is opposed to the performance file and its usual technical features (section 3.1.2), since it is not born as a file, but as a Sociological project in which tools are used. The theory that arises in this thesis is that four decades later, *die Schwarze Lade* (black box in German) is transformed into the *Black Kit* (black box in English), a file of conventional benefits. The transformation of the sociological project in the *Black Kit* (section 3.1.3) reflects the relationship that the new generations of the field of performance have with this project. In spite of this, there are projects of documentation and archive of the artistic action that is proposed from the beginning to transcend the technical services, using the act of archiving as a means and not as an end for their works. This is the case of poetic benefit files (section 3.1.4).

Finally, the sections corresponding to the own work are compiled in the notes on the own work (chapter 3.2). First, a chronicle will be presented about the two international research stays (section 3.2.1) developed for this thesis, during which periods of residence, in addition to the research, has participated in performance meetings, where there have been numerous interviews and visual documentation to performance artists. The research methodology to collect this information has been the technique of participative observation (section 3.2.2). The graphic visualization of this material and the cases studied have created the work Plan diagram (section 3.2.3), whose work is the culmination of this thesis but at the same time is the key that ensures the continuity of the research. A future project that continues in process.

*
* *

Regarding the objectives of this research, they are presented as follows:

→ 1. To propose a theoretical line characteristic of performance. Being until then the ephemeral a quality that prevailed and displaced other possibilities of work in the process and because of that generalized inclination to identify only with the immediacy of the event, it is necessary to prepare a space of analysis in which it is possible to work the previous phase and after the execution of the artistic action. This will be done through a temporary interpretation that warns of three particular phases -before, during and after-, considering performance as a complex process and, the art of action, as a constituent part of it. With this, graphic planning finds its space in the pre-action phase.

→ 2. Analyze the lexicographical, etymological and semantic dimension of the performance with the aim of validating the proposed theory, discarding incompatibilities between the term and the interpretation and theory proposed in this research.

→ 3. Associate a discipline and predominant artistic practice to each temporary phase proposed in the theory of performance as an artistic process. Argue and validate this sociation through the study of cases and the work itself. In this way, before the action is associated with the graphic arts and planning, during the action the execution of the same and, after the action associated with audiovisual production and photographic documentation, archive and creation of new work from own document.

→ 4. Apply the analytical method proposed on the temporal structure of the performance from the artistic work itself with the aim of adapting the methodology proposed in the field of performance teaching. This analytical document will express as precisely as possible the proper method of practising the art of action, remaining open to adapt to all the contextual variables that may arise from its application. Synthesize the analytical application as a graphic material, - something that will be developed in the sections of diagrammatic recapitulations belonging to each of the three parts of the thesis.

→ 5. Locate and normalize the layout as a methodological resource for performance research. First, for its technical features, since it allows to visualize movements and actions and theoretical information in the same support. Second, because the use of this resource makes it possible to have a link that links practice and artistic research. The theory of performance that arises in this thesis requires and promotes this system. This assumes that the theory of performance as a process includes: graphic resources for the planning and practice of performance and graphic resources for research and theorization of performance.

→ 6. Value the phases before and after the artistic action that is considered as belonging to the performance - understood as a process-. Assess the aesthetic, changing and manipulable aspects obtained with the intention of complementing the explanatory document of the action that is shown or disseminated.

→ 7. Expand the historical knowledge of the artistic performance and in particular of the art of action linked to the different disciplines that occur during the creative process, contemplating the transition between the beginning and the end of the same process.

*
* *

Regarding the hypothesis of this investigation. The graphic planning in the performance enhances the presence of the idea during the artistic action, and that this previous practical process configures a security that affects the artist, something that manifests itself during the performance without the need to perceive it with an excessive burden representative and artificial. The preparation of the action contemplates, which does not exclude, a series of resources so that improvisation and spontaneity can occur - if appropriate - during the same action. Therefore, what results are expected after the investigation ?. Based on the theory that is proposed and based on the hypothetic-deductive method, the following hypotheses are proposed:

→ 1. Graphic planning as an elementary characteristic of the performance process: the planned action reinforces both the communicative effectiveness and the

presence of the idea, considering the pre-action planning as the elementary particularity of that same creative process.

→ 2. Response from artistic practice to contingencies and accidents: the graphic planning of the action is a test prior to the execution of the act that allows to effectively confront the contingencies and accidents, probabilities included in the very nature of the action as open space to the contingencies of the context.

→ 3. Demystification of some of the prejudices of artistic action: the enhancement of the improvisation factor during the process of creating the performance means that by association planning is considered, antonym of improvisation, as lacking in authenticity and scenic naturalness. The use of planning for the preparation of the action is a common tool for creators that does not interfere in the executive elements of the shareholder.

→ 4. Lack of consideration towards the creation process: generally, an unplanned action, in any of its variants, whether graphic or inventive, dissociates itself from the methodology of disciplines that occur during the pre-action. This means that improvised action distances itself considerably from the interdisciplinarity that can be associated with performance. The improvised action replaces the work planned by a knowledge of unknown provenance, an exercise in aimless experimentation, adrift on the scene-a legitimate option-albeit incoherent with the results that are later expected.

→ 5. The memory system works better when it involves an interpretation: the graphic planning facilitates the understanding of the project and this, in turn, the retention of information.

→ 6. Planning as an artistic-experimental method: during the action, experiences that go wrong accidentally can be corrected or improved in the score. It is not the same as when the action is not planned. The error due to improvisation cannot be corrected.

*

* *

On some aspects and notices to take into account in this investigation. It is necessary to point out the integration that the practical interdisciplinarity is contributing to the field of the arts, something that has contributed enormously to the cultural development of the new scenic languages, considering it pertinent to analyze from this line of the diversity of the performative practices. Some authors, groups and movements belonging to the field of experimental theatre are essential in this investigation since they are considered background or referents of artistic action, this is the case of the Living Theater group.

Regarding some terminological considerations and technical language characteristic of the field of performance, "concerted action" is a concept of own authorship and is used to refer to the action that takes place in a specific space and time. An event previously broadcast to inform the public that includes the preparation of its call, either by the artist himself or by the organizers of the event. The need to differentiate between artistic action and concerted action places the former as a specific reference to the field of performance and the latter as a concrete antecedent that can be analyzed as a case study.

With respect to the typology of graphic resources in this research, it is necessary to notice that two neologisms of own authorship are presented. The first is diagrammatic and the second, notational. On the notational resource, the Spanish language does not pick up this word, nor does the English voice notational, and this makes it a neologism. However, this fact gives the new term a great amplitude and freedom to redefine and interpret its meaning and context. In this case, it is typified with all those resources in which the action is planned in *ortho-typographical* form, writing, mathematical notation... based on the cases that I had the opportunity to document and the practice itself.

The diagrammatic word is also not included in the dictionary of the Spanish language. On the contrary, if you register the verb diagram and the noun diagram. For this investigation, the planning can be adjective or, on the contrary, planning can be intervened: diagrammed planning. In this case, the verb is adjective so that the object can appear as diagrammatic / a placing the action in the fact of planning: diagrammatic planning. Therefore, it is included in this research as the second neologism belonging to the typology of graphic resources.

On the general reading of the research, it should be noted that each of the three parts that make up the structure and contents of this thesis are associated to each of the three phases that make up the process of the performance: before, during and after the artistic action: it is the process of performance.

Sobre la página, o fuera de ella

Bartolomé Ferrando, *Hacia una poesía del hacer*

* * *

Empuñar
una hoja
de aire
y escribir
en ella
un síntoma

Vicente Ponce, *Instrucciones para mirar el silencio*

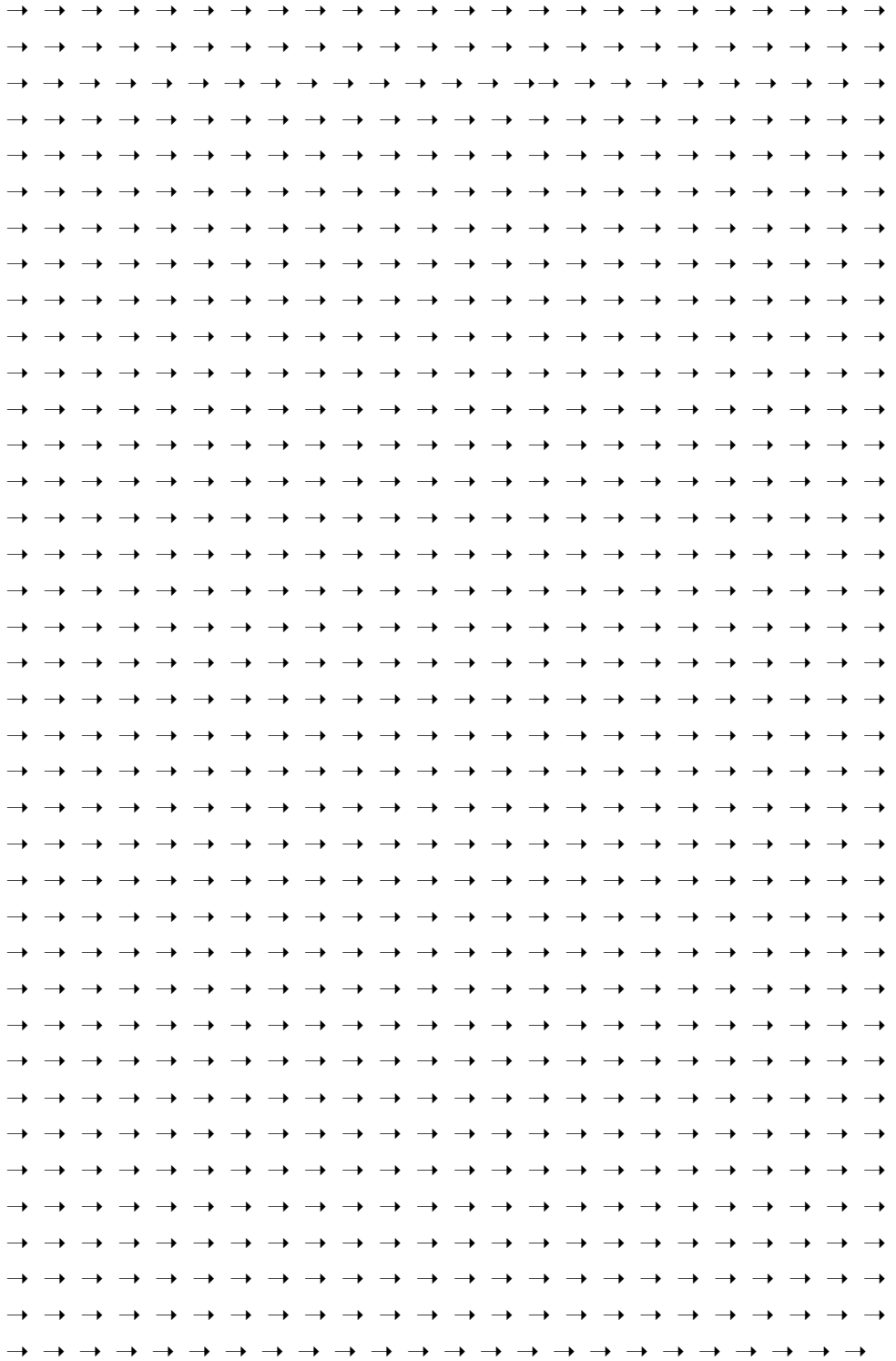
* * *

No hay pensamiento, acción o deseo
que no sea registrado en el que pensó, actuó o deseó.

Ningún pensamiento, ningún deseo, ninguna acción quedan estériles en este mundo, sino
que todos se reproducen de acuerdo con su especie y naturaleza.

Mikhail Naimy, *El libro de Mirdad*

■ 1 *PERFORMANCE*: DEFINICIÓN DIAGRAMÁTICA



– 1.1 *Performance*: aproximación lexicográfica

➔ La incorporación en el diccionario español de una voz inglesa demuestra que esa palabra ya ha sido asimilada. Antes de que se de este hecho, la palabra extranjera ha sufrido un proceso de adaptación: reconociéndose su forma, su contenido, mediante el reajuste de sus significantes o la derivación de sus significados. Para darles la bienvenida a esas palabras, se establece la obligatoriedad de distinguirlas –para siempre– de forma gráfica en cursiva o con comillas y, aunque mantienen su forma original, se libran de la ortografía y la ortología del español porque son ajenas a ellas.

En un plano pasional, el arte de la *performance*,² en toda su extensión, cuenta con una definición *incómoda*, entendiéndose por *incomodidad* ese gusto por la actividad agitada o contenida, – ambos casos entendidos como acontecimientos en términos de acción y de no-acción–. Ante la pregunta ¿qué es la *performance*? se genera un titubeo en la misma formulación. Se crea un debate con intención de esclarecer que aumenta progresivamente su intensidad descubriendo, cuanto menos, agitadas pasiones a menudo sin concluir, con esa vitalidad entre lo que va y lo que vuelve, aunque también es cierto que siempre que el término respira, se cuestiona.

Antes de especular con las diversas interpretaciones de la palabra *performance*, es fundamental conocer el origen de la palabra y su significado. *Performance* es una voz inglesa, algo que hay que considerar cuando se emplea en otra cultura, en otro campo de trabajo y, en el caso que trato a continuación, cuando se debate sobre su identidad. Resulta necesario esclarecer los diferentes usos de la palabra en el ámbito artístico y también su posición respecto al arte de acción.

*
* *

² Con respecto al término *performance* durante esta Tesis, conviene advertir su condición de “extranjerismo puro” escribiéndose con resalte tipográfico, en este caso, *cursiva*.

Performance; si bien esta palabra está en la actualidad arraigada o extendida es, en parte, porque el término ha ido adaptándose y variando hasta acercarse a las necesidades expresivas de la comunidad artística. Que la *performance* sea un concepto que cuente con múltiples significados es algo que sin duda favorece un amplio espectro diferencial de interpretaciones, tantas como las personas que se identifican con sus prácticas. Sin embargo, también es imprescindible conocer los motivos de su uso. Esta es otra de las razones por las que hay que analizar el origen de la palabra y su significado, siendo su léxico un marco concordante común. Desde este punto, plantearé una interpretación considerando todavía que es un término que niega apoltronarse en el inmovilismo.

Bartolomé Ferrando es un poeta de acción con formación musical y filológica al que me referiré en repetidas ocasiones durante esta investigación. Además de su actividad en el arte de acción y la poesía, hay que destacar su labor pedagógica y divulgativa respecto al arte de la *performance*. Sobre la raíz de *performance*, B. Ferrando señala el origen francés de la palabra. En su texto *El arte de la performance, elementos de creación*, establece un recorrido por los elementos básicos que intervienen en el proceso de creación de una *performance* y establece una aclaración de los términos clave con los que desarrolla su análisis. En ese apartado explica que la *performance* es un término inglés pero que, sin embargo, tiene su origen en el término francés *parformer* que, a su vez, deriva de la palabra latina *per-formare*.³

Por otra parte, la raíz latina de la palabra *performance* refuerza todavía más la hipótesis aquí planteada, donde se señala la colonización y divulgación del término por parte de la cultura anglosajona ligada a cambios sociales, económicos, políticos y culturales y, en gran medida, de la promoción de la lengua anglo-americana y el dominio estadounidense, cuyos movimientos han incidido en otras culturas y sociedades estableciendo un nuevo orden mundial.

También desde el ámbito del teatro experimental francés, el término *performance* plantea la misma problemática: indefinición para los artistas plásticos que practican *performance*. Los historiadores teatrales franceses Clare Finburgh y Carl Lavery son los editores de un estudio en el que recopilan las investigaciones sobre la *performance* artística y el teatro experimental francés. El proyecto aboga por la diferenciación y la concreción de los términos, de interés por la expansión de la *performance* tiene considerables similitudes con el dominio de los pequeños

³ FERRANDO, Bartolomé. *El arte de la performance. Elementos de creación*. Valencia: Ediciones Mahali S.L., 2009, p. 125.

reductos y la alineación de lo diferente. En ocasiones, desde la cultura dominante anglo-americana se plantea un término tan indefinido e intercambiable, tan expansivo, que termina por fagocitar y digerir dentro de su perímetro de influencia todos aquellos elementos con los que solamente debería de relacionarse y no alimentarse. Frente al imperialismo cultural, C. Finburgh y C. Lavery advierten la necesidad de diferenciar entre teatro experimental y *performance*:

Con respecto a la importancia que damos a la *performance*, podría argumentarse que la colección adopta un enfoque específicamente anglófono sobre la producción cultural francesa y, por tanto, corre el riesgo de erradicar la diferencia mediante un acto de imperialismo cultural (...)

En las ediciones más recientes de *Performance Art* de RoseLee Goldberg: *Performance Art: From Futurism to the Present* (2001) y *L'Acte pour l'art* (2004) de Arnaud Labelle-Rejoux, la *performance* y el teatro experimental se presentan como entidades intercambiables. (...) mientras que las prácticas teatrales y de *performance* a menudo son difíciles de separar, (...) también existen importantes diferencias de composición entre ellas que merecen un mayor escrutinio.⁴

Por tanto es imprescindible clarificar la diferencia entre los dos debates críticos que hoy en día se dan en torno al término *performance*. El primero se refiere a un análisis sobre el origen etimológico de la palabra, mientras que el segundo es una aproximación lexicográfica del término. La primera cuestión estudia la raíz latina de la palabra francesa, – que procede del latín *perfor-mare*–, y el segundo debate estudia su posición y significado contemporáneo, su apropiación y reactivación en cuanto a un discurso y una práctica artística que surgió alrededor del año 1960. Con todo ello, el punto de arranque de este análisis sobre la *performance* partirá desde la reactivación de su significado por parte de poetas, artistas conceptuales y artistas plásticos y/o visuales entre los años 1950 y 1960 del pasado siglo. Con esta aclaración, se señala que en esta investigación se hará referencia al esclarecimiento de su uso y reactivación –nos guste o no– por parte de la cultura anglosajona en los años 60 y no a su raíz etimológica. Por ello, en primer lugar se analizó la semántica

⁴ Traducción propia: *With respect to the importance we attach to performance, it might be argued that collection adopts a specifically Anglophone perspective on French cultural production and thus runs the risk of eradicating difference through an act of cultural imperialism (...)* In the most recent editions of RoseLee Goldberg's *Performance Art: From Futurism to the Present* (2001) and Arnaud Labelle-Rejoux's *L'Acte pour l'art* (2004), performance and experimental theatre are presented as interchangeable entities. (...) while theatre and performance practices are indeed often difficult to separate, as many of our contributors and editorial cross-references show, there are nevertheless important compositional differences between them that merit further scrutiny.

· FINBURGH, Clare; LAVERY, Carl. *Contemporary French Theatre and Performance*. London: Clare Finburgh and Carl Lavery, 2011, pp. 1-31.

del término y su uso, aquello que se refiere a la *performance* como actividad artística. En el momento, en vivo. Con lo cual parece sugerirse que esto sucede de forma espontánea y, por lógica, sin planificación previa, cuanto menos, de forma improvisada. En segundo lugar, una vez esclarecido el término se tratará de desmitificar esa espontaneidad e improvisación de la *performance* artística.

Por ahora, y para proseguir con el escrutinio terminológico, plantearé dos formas explicativas de tratar con una definición de *performance*. Las dos formas son antagonicas. La primera corresponde al inmovilismo terminológico en el que la *performance* no prescinde en ninguna de sus acepciones del elemento espectacular y teatral. Y ello lo haré, tal y como decían los historiadores franceses C. Finburgh y C. Lavery, analizando “las ediciones más recientes” de RoseLee Goldberg”, una prolífica historiadora británica residente en Estados Unidos y vinculada a las artes escénicas y teatrales. La segunda forma de tratar la terminología de la *performance* corresponde a la pluralidad de interpretaciones y usos del termino desarrollados por parte de teóricos vinculados a la poesía, las artes plásticas⁵ y visuales. Como alternativa al inmovilismo institucional y dominante se abordaran aquellas líneas de estudio y práctica situadas en la periferia artística. En este sentido, Richard Martel ha tratado de encontrar a lo largo de los años “un lenguaje artístico” en su tarea como investigador, una terminología que se adapte tanto al arte de acción como a otros tipos de creación. Para R. Martel, el arte será considerado desde el punto de vista de la “celebración plástica”, con una “unidad de carga” y un carácter “analítico” y siempre apuntando a la “transgresión”.⁶

*

* *

Performance no es el equivalente de arte de acción ■

⁵ A lo largo de esta Tesis utilizaré el termino de “artistas plásticos” por considerar que es el término que mejor define a la persona o colectivo creativo que materializa o expresa sus ideas en el ámbito artístico, siendo lo plástico un adjetivo que se refiere a *aquello que puede ser modelado*. La *virtud plástica* es aquello que forma o da forma. Es un estilo que por su fuerza expresiva da mucho relace a las ideas o las imágenes mentales. Con esta preferencia personal asocio que, por ejemplo, del mismo modo que con el barro puede modelarse un rostro, con una base de datos puede modelarse un diagrama. Del mismo modo, también las ideas pueden modelarse, ya que *modelar* alude a conformar algo material pero también *no material*. En la línea que se plantea en esta Tesis –la *performance* como un proceso interdisciplinar con diferentes estadios temporales como el antes y el después de la acción–, puede decirse que, con la *performance* puede modelarse una acción artística.

⁶ MARTEL, Richard. “Art, performativité, plasticité, langage: code d’accès”. En: *Inter,art actuel, Langage Plastique*. Québec: hiver n° 110, pp. 66-69, 2012.

• 1.1.1 *Perform, Performance, Performing*: aproximación terminológica

➔ Este punto se divide en dos partes. La primera parte corresponde a una aproximación terminológica de la palabra *performance* desde la lexicografía anglosajona. En la segunda parte se verá la palabra *performance* desde una perspectiva hispánica.

En la primera parte de este apartado se estudiará la lexicografía anglosajona del término. En el idioma inglés, *perform* es un verbo que tiene dos acepciones: *hacer* y *entretener*. La primera acepción de este verbo se refiere al *hacer* en cuanto a “una operación” – o no operación, considerando ambos estados acciones–, “que persigue satisfacer un objetivo”. La segunda acepción del verbo *perform*, relacionada con la lúdica actividad del *amenizar*, se define como “entretener a un público”, pero no de cualquier manera, sino “por medio de la danza, el canto, la representación o la ejecución de un instrumento musical”.

En la segunda parte se verán las similitudes y las diferencias de uso entre la palabra y la voz inglesa *performance* empleada en idioma español. También se comprobará cómo estas diferencias no se limitan al terreno idiomático, sino que además son un paralelismo de las diferencias entre la *performance* teatral y una *performance* artístico-poética. Si en el apartado anterior podía verse cómo la definición más próxima a la *performance* no teatral correspondía a la variante estadounidense, la definición española de *performance* se desmarca de cualquier asociación con las artes teatrales.

*
* *

Ahora bien, si se continúa avanzando en el escrutinio léxico de este verbo en inglés, desde *perform* se deriva el término objeto central de esta tesis: *performance*, un sustantivo en persona singular. Este sustantivo tiene, a su vez, dos acepciones que, obviamente, al igual que el verbo al que se refieren, indican *actividad* y *entretimiento*. La primera acepción de *performance* se describe “cómo una

persona, máquina... que desarrolla un trabajo o actividad”. En la segunda acepción de este sustantivo, *performance* se define como “la acción de entretener a otras personas por medio de la danza, el canto, la representación o el manejo de algún instrumento musical.”

Recordando que el idioma del verbo *perform* es el inglés, durante el recorrido de este análisis se advierte que a medida que se va avanzando en su reconstrucción lexicográfica se va revelando el objeto de interés, el propósito analítico y poético de esta investigación: *la performance como proceso*. Así, habiendo empezado con un verbo que se refiere *al hacer y el entretener* me sitúo ya en un sustantivo, –*performance*–, cuya subsistencia –que no existencia– no es obligadamente *entretendida*, sino que se define como una *opción* expresiva y un tipo de identificación vivencial: debiendo su identidad a las personas que lo ponen en práctica y al mismo tiempo la practican, aquellas personas que *mentan y montan la performance*.

Pero si se continúa operando e insistiendo en la aproximación lexicográfica, se desprende otra palabra que, aunque se relaciona con la forma en gerundio del verbo *perform*, se tipificará como un sustantivo plural: *performing arts*. El uso y aplicación de este sustantivo no genera confusión, siendo la definición de *performing arts* una “forma de entretenimiento que consiste en la representación, la danza y la ejecución de un instrumento musical.”

De esta manera, el actor húngaro Béla Lugosi hizo de su *performance* de Drácula un estilo de vida; David Bowie planificó una *performance* que anticipaba su muerte unas semanas antes de que ocurriera; los compositores de música electrónica hacen *performances* hasta la madrugada; Johnny Cash hizo una *performance* en prisión... Por tanto, el uso general de la palabra inglesa *performing arts* está ligado a las artes escénicas y teatrales. Sin embargo, en ellas se puede incluir, o no, el arte de acción: ello dependerá de las intenciones y las convicciones de quien emplea el término *performing arts*. La *performance* donde se realiza la acción poética o artística no es una forma de entretenimiento ni se caracteriza por ser un acto de representación. Por ello, para señalar que la *performance* se refiere a una actuación por parte de artistas visuales que cumple las premisas de baja representatividad y no entretenimiento, se incluye la terminación *action –performance action–* o bien se indican sus característica de forma retórica para señalar que no se trata de una *performance* teatral.

Persiguiendo esta aproximación lexicográfica inglesa, he dejado para concluir la voz *performance art*. Tal y como se ha visto, hay que advertir la concreción y los

matices que diferencian el sustantivo singular *performance art* del sustantivo plural *performing arts*. Si *performing arts* era un envoltorio donde se recogen diversas modalidades de entretenimiento, el término *performance art* se matiza con vistas a lo que hoy se entiende por acción artística, –aunque tengo que decir que esta definición no llega todavía a ella–. *Performance art* se define como “un tipo de entretenimiento teatral en el que la personalidad del artista y la forma en que crea y desarrollan sus ideas forman parte del espectáculo.”

Por ello, la definición inglesa de *performance art* queda todavía alejada de la interpretación que, en general, le dan los artistas plásticos y/o visuales a la *performance*. Pese a ello, es importante señalar que *el artista y lo que hace* forman parte del espectáculo. Por tanto, –dejando de lado las similitudes, ya que en esta definición todavía no se renuncia al teatro y al entretenimiento–, esta significación se aproxima, –aunque todavía no alcanza– la interpretación que propongo del arte de la *performance* en esta investigación. La definición inglesa de *performance art* tiene dos puntos que contribuyen a esclarecer el uso que la comunidad hispanohablante hace del concepto *performance art* y son:

Primero, al entenderse en *performance art* que “la personalidad del artista y la forma en que crea y desarrolla sus ideas” forma parte del trabajo, se está interpretando *el proceso como obra*, es decir: la porción de tiempo que cubre el conjunto de fases consecutivas, desde el inicio hasta que se alcanza el objetivo, es la obra de arte en sí.

El segundo punto de identificación de la definición inglesa *performance art* con la práctica por parte de artistas visuales es que se pone en valor la forma en la que el artista ejecuta tal proceso, siendo su personalidad o la disposición con la que se enfrenta a su propuesta y su capacidad para resolverla parte de la obra: la persona es la obra y, con ello, nace la idea de disolver y mezclar los límites entre el arte y la vida. De esta forma el artista no representa sino que canaliza durante la acción aquellos aspectos de su personalidad convenientes para resolver la idea: en el arte del comportamiento, la personalidad es la obra. Durante la acción, el observador percibe cómo se comporta el artista y presencia qué tipo de acciones lleva a cabo para alcanzar la intención y los objetivos que se ha propuesto.

Por último, en el compendio filológico propuesto por la Universidad de Cambridge todavía se incluye otra variante de *performance art* que, curiosamente, prescinde de los elementos de discordancia de su versión inglesa: el entretenimiento y lo teatral. La variante lexicográfica que se verá a continuación se atribuye al uso norteamericano. En inglés estadounidense, *performance art* se define como: “arte

que consiste solo en una persona o grupo que realiza algo y que no existe aparte de cuando se realiza.”

Con ello, la institución Cambridge se reserva para la versión del inglés estadounidense la interpretación libertaria, dando lugar a una idea que no está sujeta al ámbito teatral y, en ocasiones, exenta de complacer la necesidad de entretener, –digo “en ocasiones” porque no todo el teatro cumple con la premisa del entretenimiento. Aparentemente, parece una definición deficiente por su obviedad. Queda claro que algo que no se realiza, no existe.

Pero, en su conjunto, lo que llama la atención de la definición estadounidense de *performance art* es que se comprende simplemente como un fenómeno artístico. Y lo que es más importante, un fenómeno en el cual destacan dos aspectos que se identifican en la *performance* poética, artística y no teatral: la creación en vivo y el carácter efímero de la acción. Así, se valora, por un lado, el acto creativo de la persona –realiza algo que después existe– y, por otro, el carácter efímero del momento –no existe al margen de cuando se realiza–.

*

* *

Respecto a la aproximación etimológica hispánica y a fin de culminar esta ruta lexicográfica, una vez colocado el término en un lugar que lo libere de las características de entretenimiento y teatralidad, es necesario analizar cómo la definición española de *performance* se relaciona con la hipótesis que aquí se plantea: la *performance* como un proceso artístico donde en el estadio previo a su ejecución se planifica la acción y, por tanto, no se basa exclusivamente en la improvisación. Con la definición en español se despejan dos hipótesis: que el término se distancia del teatro y se concreta como actividad artística y, por otro lado, se constata la puesta en valor del factor de la improvisación.

En el idioma español, la palabra *performance* es un extranjerismo de género femenino no adaptado procedente del inglés. Los términos extranjeros en el diccionario se dividen en dos categorías: necesario o innecesario y superfluo, como lo pueda ser *abstract* (resumen), *back-up* (copia de seguridad), *consulting*

(consultoría), entre otras palabras extranjeras para las que todavía hay equivalentes eficaces y “vitales” en español.

También es destacable que el equivalente en español de la voz inglesa *performance* sea: rendimiento. Si se compara entre la definición de rendimiento que deriva de la palabra *performance* y la definición de rendimiento sin derivar de este extranjerismo, se observa una sustancial diferencia. Mientras la definición de la palabra rendimiento que deriva de la palabra *performance* es la “proporción entre el resultado obtenido y el medio utilizado” el significado de la palabra rendimiento que no deriva de la palabra *performance* es, en su segunda acepción, la “proporción entre el *producto* o el resultado obtenido y los medios utilizados”. Es decir, el “rendimiento” traducido de la voz inglesa *performance* no incluye en su definición “producto” alguno. Ello indica la imposibilidad de equiparar rendimiento y *performance*, ya que el significado de esta última tampoco será un equivalente exacto de la palabra “rendimiento.”

La palabra *performance* también se usa por la población hispanohablante con la misma generosidad en economía, en dirección de empresas, en biotecnología o en ciencias del deporte; definitivamente, en todas aquellas prácticas que requieren cuantificar los resultados de sus acciones; de esta forma el uso de la palabra *performance* puede referirse al rendimiento de un ejercicio, de unos activos económicos o de un objetivo.

La investigadora del grupo de Lexicografía y Diacronía de la Universitat Autònoma de Barcelona, Margarita Freixas Alás, hace una interesante observación. En las últimas ediciones del MEU –Manual de Estilo Urgente de la agencia internacional EFE– “abundan las entradas dedicadas a préstamos crudos”, palabras procedentes del inglés que se introducen en el uso “especialmente en el lenguaje de especialidad de ámbitos como las finanzas, el comercio, la moda o el deporte”⁷ sin haber sufrido ninguna adaptación, como *antidoping, assistant, auditing, score...*

Precisamente, creo que uno de los problemas por los que se confunde en término *performance* con arte de acción viene dado por el esfuerzo de homogeneización de las alternancias existentes entre el extranjerismo y su equivalente español. Partiendo de la voluntad de “centralizar” o “neutralizar” el extranjerismo, en ocasiones se utiliza el arte de acción como equivalente a la palabra *performance*, lo

⁷ FREIXAS ALÁS, Margarita. “El tratamiento de los extranjerismos en los repertorios léxicos de la Agencia EFE (1978-2012)”. En: *Lexicografía teórica y aplicada. Anexos de Revista de Lexicografía*, 26. Coruña: Universidade da Coruña, 2014, pp.191-208.

cual es una perversión, un malentendido, ya que arte de acción no equivale de ningún modo a *performance*.

Por ello y siendo que a este término no se le encuentra palabra ni a medida ni conocida, se entiende que *performance*, en el idioma español, es un extranjerismo “necesario”. Este tipo de extranjerismos son aquellos cuyo empleo, según la Academia de la Lengua Española, está arraigado o extendido y también aquellos para los que no se encuentra un término equivalente en español. Sin embargo, hay excepciones, – precisamente como la de *performance*–, porque la academia persiste y no renuncia “a sugerir fáciles adaptaciones o posibles equivalencias”. Y estas equivalencias se proponen en segundo término.

La palabra *performance* cuenta, al igual que en el diccionario español, con dos acepciones:⁸ la primera de uso general y la segunda para el uso de la palabra en un contexto determinado; sin embargo, es importante atender a la tipificación que se hace en estas acepciones. En comparación, mientras que la primera acepción inglesa coincide con la definición de la Real Academia de la Lengua Española, – como rendimiento–, la segunda acepción difiere en cuanto al contexto en el que se usa. Y no es del todo casual que esta divergencia coincida con la problemática de identidad entre teatro y arte de acción. Tal parece que junto a la voz inglesa *performance* los artistas plásticos en España han importado también el uso que hacen de ella, disociándose en el arte de acción de los términos *espectacular* o *representativa* propios del teatro. En sentido inverso, incluso desde el ámbito teatral la ausencia de espectacularidad puede interpretarse como un valor en la puesta en escena de las prácticas experimentales. José Antonio Sánchez, en un análisis sobre la teatralidad y *performatividad* en la escena contemporánea española dirá a propósito del trabajo de La Ribot y Rodrigo García:

La introducción de lo performativo en la práctica artística contemporánea es visible en otros muchos autores. (...) Y la conciencia de la necesidad de rehuir tanto la provocación como el podio le ha llevado a la práctica de un tipo de teatro de lo inmediato.⁹

⁸ El *Cambridge Dictionary* añade a estas dos acepciones, actividad y entretenimiento–, dos variaciones. La primera variación corresponde a la palabra *performance* en inglés estadounidense, se relaciona con el verbo “hacer” y se define como “el acto de hacer algo”. La segunda variación corresponde a la palabra *performance* en relación a los negocios en el ámbito británico y se define como “el éxito del rendimiento”.

⁹ SÁNCHEZ, José A. “Teatralidad y performatividad en la escena contemporánea española: a propósito del “ensayismo” escénico de Roger Bernat”. En *Citru.doc*. México DF: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2003. p. 38.

Y en una línea similar, se expresará a propósito de la obra de Juan Navarro y Agnès Mateus:

Todas las piezas compartían una serie de rasgos comunes: los materiales eran presentados sin una excesiva elaboración, aunque sí sometidos a una composición sutil, pero definida; se renunciaba a la interpretación y al personaje, y se apostaba por el habla y la gestualidad cotidiana; el vestuario era casual: chándal, camisetas, deportivas...; la renuncia al aparato espectacular iba acompañada por una puesta en evidencia de la artesanía.¹⁰

En la primera acepción del diccionario inglés, la definición de *performance* se inscribe como “actividad” y en la segunda, como “entretenimiento”. Sin embargo, la segunda acepción de *performance* en el diccionario español se refiere a una actividad artística, –artístico-plástica, para expresarlo en términos conocidos– a diferencia del inglés, donde *performance* representa todas aquellas artes escénicas, recordando que el *Cambridge Dictionary* define esta segunda acepción como: “acto de entretener a otras personas a través de la danza, el teatro, el canto, actuar o tocar música.”

Entonces, ¿cuándo se habla de *performance* se entiende que se habla de teatro? En inglés, sí. En español, no; o al menos, *no del todo*. Porque la definición de *performance*, en su segunda acepción es: “actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador”. Y aquí está la esencia del asunto: ¿tiene como principio básico la improvisación?. En esta investigación, no.

Para los hispanohablantes, la *performance* no tiene nada que ver con la *performance* anglo-americana. La primera es de uso concreto para artistas plásticos y la segunda de uso general y espectacular. Pero lo verdaderamente interesante de esta aproximación semántica es que vaya en perfecta consonancia con las diferencias que se plantean entre la *performance* artística y la *performance* teatral. Tal y como indican en el manual de estilo de la Agencia EFE, si la *performance* no es concreta, mejor utilice la palabra *espectáculo*:

Junto a ese significado concreto, es cada vez más frecuente el uso de la voz *performance* con el más general de ‘función que se representa ante un público’, a veces con un sentido figurado como en «La era de la *política*

¹⁰ SÁNCHEZ, José A. “Teatralidad y performatividad en la escena contemporánea española: a propósito del “ensayismo” escénico de Roger Bernat”. En *Citru.doc*. México DF: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2003. p. 39.

performance». En estos casos resultan preferibles las alternativas en español *espectáculo*, *representación* o *actuación* («La era de la *política espectáculo*»).

Para aludir a lo relacionado con este tipo de actividad artística, se emplea en ocasiones el adjetivo *performativo* («un espectáculo performativo», «artes performativas»...); no precisa ser destacado en cursiva,¹¹ según se indica en las Advertencias del Diccionario de la lengua española, porque se considera un derivado del extranjerismo no adaptado al español *performance*.¹²

*

* *

Como se ha visto, *perform* es un verbo que tiene dos acepciones, y se refieren al *hecho* y al *entretenimiento*. De este verbo se deriva el sustantivo singular *performance* cuyo uso, además de las artes escénicas, se emplea como rendimiento de una actividad y en muy diversos campos, desde el cine a la música, desde la economía a las ciencias del deporte. Respecto al sustantivo *performance*, está la palabra *performing arts*. Esta palabra se usa para referirse a las disciplinas y actividades relacionadas con el entretenimiento y el teatro. Por último, en esta ruta lexicográfica que parte del verbo *perform* se ha llegado a la palabra *performance art*, cuya terminación se emplea precisamente para concretarse y diferenciarse con respecto a *performing arts* de la siguiente manera:

En primer lugar, se incide en la importancia de la personalidad del artista, que es la obra misma. En segundo lugar se indica que esto sucede en vivo y durante la actuación por la forma en que crea y desarrolla sus ideas. A pesar de estos dos puntos de concordancia con lo que la población hispanohablante entiende por

¹¹ Incluso en su representación ortográfica, la *performance* tiene distintas interpretaciones. Mientras la Real Academia de la Lengua Española indica que como extranjerismo debe de emplearse en cursiva, la fundeu indica que no precisa ser destacado en cursiva.

¹² La fundeu BBVA (Fundación del Español Urgente) es una fundación creada en febrero de 2005 a partir del Departamento de Español Urgente de la Agencia EFE, agencia de noticias fundada en Burgos y creada por Ramón Serrano Suñer en el año 1939.

· Recurso en línea: [<https://www.fundeu.es/recomendacion/performance-es-un-extranjerismo/>].

performance art, la definición inglesa todavía no prescinde del elemento de entretenimiento o de la tipificación teatral, siendo definida *performance art* en el diccionario inglés como “un tipo de entretenimiento teatral en el que la personalidad del artista y la forma en que crea y desarrollan sus ideas forman parte del espectáculo.”

Sin embargo, en su lexicografía inglesa la palabra *performance art* todavía tiene una última interpretación, pero esta vez atribuida al uso norteamericano de la palabra. Este hecho resulta sorprendente, ya que siguiendo la ruta de escrutinio léxico he podido encontrar una definición que se aproxima a la actividad que desarrollan los artistas visuales, en la que se prescinde del elemento espectacular y teatral. Y no solo esto, sino que se confirma mi hipótesis sobre la influencia estadounidense a partir de los años 60 para la toma de posición del término *performance art*, que se define en la versión norteamericana como el: “arte que consiste solo en una persona o grupo que realiza algo y que no existe aparte de cuando se realiza.”

Con ello, puede confirmarse que cuando los artistas de *performance* utilizan el término no manejan una voz inglesa, sino un *americanismo*. Los indicios de la apropiación norteamericana del término se están corroborando, y ello se confirma en esta recapitulación sobre la aproximación terminológica de la *performance*. Hasta entonces, y una vez se ha fijado la terminología de la palabra en su uso actual y desde el idioma que le corresponde, estimo imprescindible investigar qué tipo de uso tiene esta voz inglesa en el idioma español.

En conclusión, la *performance* es una voz anglo-americana que se adapta al ideario hispanohablante sobre prácticas performativas desarrolladas por artistas plásticos y poetas, es decir, se aproxima a lo que se entiende por arte de acción. La definición del término se distancia considerablemente del teatro, definiéndose como actividad artística. Todo este recorrido lexicográfico ha servido para demostrar que en esta definición y su uso hay una puesta en valor del factor de la improvisación, considerada principio básico de esta actividad artística, lo que valida la hipótesis que se plantea en esta investigación: la *performance* artística se asocia – ¿irremediablemente?– a la improvisación en escena.

El problema de esa distancia terminológica respecto a lo teatral hace que también se dé por hecho que la *performance* artística debe distanciarse, por asociación, de aquellos procedimientos básicos y técnicos propios del teatro, tales como el guión, el vestuario, la escenografía, la iluminación, y también la planificación de las

acciones... ¿y cuál es la antítesis a estos procedimientos y preparaciones técnicas?: la improvisación, un encanto natural y, a veces genial para expresar el pensamiento, las emociones y los gestos durante la acción.

Pero durante el proceso de creación de una *performance* la improvisación es la perversión de la acción artística: perturba el orden y el estado de sus posibilidades creativas. Esta Tesis no renuncia a la improvisación, sino que plantea el contrasentido que supone *estar predispuesto a improvisar*. La improvisación no existe, sino que se ensaya y se planea. La improvisación no se posee, sino que puede llegar a conocerse durante *el acto poético*.

Con el término “acto poético” es necesario hacer un inciso: en esta investigación se tratará el “acto” ajustándose a su definición de acción; como un resultado del hacer, como una celebración pública o solemne y, sobre todo, en su acepción de “acto humano: que procede de la voluntad libre con advertencia del bien o del mal que se hace.”¹³ En este sentido, el término “acto poético” está interpretado *en la actualidad* por el chileno Alejandro Jodorowsky en su *danza de la realidad* como un acto “bello, impregnado de una cualidad onírica”¹⁴ que prescinde de toda justificación creando otra realidad “en el seno mismo de la realidad ordinaria”, advirtiendo sin embargo que para realizar un acto diferente de las acciones ordinarias y codificadas *es necesario medir* “de antemano las consecuencias”,¹⁵ siendo para A. Jodorowsky *la bondad* como única expresión válida del acto poético ya que la liberación de energía negativa y/o violenta “no merece el nombre de acto poético”. Aunque A. Jodorowsky es un referente histórico imprescindible para contemplar la diversidad de las formas de acción poéticas, el teatro experimental y el *happening*, hay que insistir que, en esta investigación, el acto poético se interpreta en su acepción de *acto humano* (de resolución poética), diferenciándose de la interpretación de A. Jodorowsky al considerar que un acto poético procede – como su definición lexicográfica indica– de la “voluntad libre con advertencia del bien o del mal que se hace”. Por lo tanto, lo que se pretende en esta tesis no es trabajar *la bondad*, sino el principio de *ecuanimidad*... siendo lo “bondadoso” un concepto demasiado elástico dentro de la complejidad de las interacciones sociales,

¹³ Definición R.A.E (Real Academia de la Lengua Española).

¹⁴ JODOROWSKY, Alejandro. *La danza de la realidad (psicomagia y psicochamanismo)*. Madrid: Ediciones Siruela, 2014.

¹⁵ Nótese que, aunque mágico, el autor no renuncia a preparar y planear con anticipación la acción. Además, en el año 2016 A. Jodorowsky desarrollará el neologismo “poesofía”, la poética basada en la interacción entre la inspiración y el trayecto de la idea en encuentro con el proceso filosófico de la imaginación. En: JODOROWSKY, Alejandro. *Viaje Esencial*. Madrid: Ediciones Siruela, 2016.

demasiado inquisitivo para las libertades, demasiado relativo para la responsabilidad individual y demasiado omnipotente como para soslayar las luces y las sombras humanas.¹⁶ En definitiva, la interpretación de “acto poético” de A. Jodorowsky es *demasiado mágica* para adaptarse a la línea que se pretende construir en esta Tesis, la cual es: ¿cómo se las arregla el sujeto para preparar, con su particular tormenta mental, con su capacidad inventiva y creativa y con los elementos de los que dispone una realidad alternativa? ¿qué tipo de tránsito técnico elabora el sujeto desde la idea a la acción? o, tal y como apuntaba la artista mexicana Elvira Santamaría, «¿cómo resolver la *fisicidad* de la idea?».

En la acción artística o el acto poético que se plantea en esta investigación la improvisación es una respuesta en escena a la contingencia de lo inesperado. Ese es el riesgo de la *performance* planificada; puede que el artista deba o quiera improvisar en escena, puede que no. Lo que no se contempla es salir a escena sin una idea clara y, en este punto, con magia o con realidad, se coincide con la interpretación de acto poético de A. Jodorowsky cuando apela a la necesidad de *medir de antemano las consecuencias* de la acción ■

¹⁶ Recordando la interpretación de Marlon Brando cuando interpela a Martin Scheen en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979): «...puedes asesinarme si lo deseas, pero lo que no puedes es, bajo ningún concepto, juzgarme (...) El horror, el horror tiene rostro...»

• 1.1.2 *Performance*: interpretación centrista

➔ En la industria cultural,¹⁷ llama la atención el inmovilismo para con la *performance* y su definición y las teorías desarrolladas por autores que son, en sí mismos, instituciones. Es el caso de RoseLee Goldberg. La historiadora estadounidense tiene una obra brillante y sólida, –aunque sea como el mármol–, para la historia de la *performance*: *Performance Art, From Futurism to the present*. Un trabajo que sin duda hay que conocer para tratar con la línea histórica de la *performance*, aprendiendo con la metodología que la autora emplea. Utilizarla para desmitificarla y recuperar una historia propia, local y próxima de este fenómeno artístico para que puedan describirse las circunstancias españolas o europeas en torno al arte de acción y la *performance* artística, a pesar de que el término sea, en origen, una voz anglo-americana.

*
* *

El título *Performance Art, from futurism to the present* se sitúa por encima del resto de las reediciones que la autora ha entregado con posterioridad. Sin embargo, al ser este un primer éxito sólido y solemne como la máscara triste del teatro, es necesario prestar atención a dos aspectos fundamentalmente congelados, –que no fríos–. Durante el proceso de glaciación se observa que no hay variación ni cambios en las reediciones de la autora, conservándose en esa enorme masa de hielo que es la

¹⁷ En cuanto al concepto de “industria cultural” me referiré a la tipificación de Umberto Eco. Sintética y eficaz en *Apocalípticos e Integrados*. Aunque, tal y como indica el sociólogo Antonio Ariño, dada la fecha de la publicación Eco no incluyó en su ensayo la corriente de los *Cultural Studies*, un campo de estudio interdisciplinar cuyo enfoque trata de “combinar la comprensión antropológica de la cultura y el análisis de las relaciones de poder”, una corriente en la que tanto Richard Martel como Boris Nieslony se inscriben contraponiéndose, sobre todo, a las visiones elitistas. Sin embargo, aunque U. Eco no incluyera este campo de estudio interdisciplinar, en su estudio *Apocalípticos e Integrados*, “la polaridad ideológica persiste.” Por otro lado, hay que decir que la división de Eco entre Apocalípticos e Integrados recuerda, aunque con sujetos sociales reactivos y no proactivos, la división de Herbert Marcuse respecto a la contrarrevolución y revuelta, donde el mundo se divide entre quienes desean mantener el *status quo* y perfeccionar las actuales estructuras frente a aquellos que buscan previsamente lo contrario, los contrarrevolucionarios. En:

• ARIÑO, Antonio. *Sociología de la Cultura. La constitución simbólica de la sociedad*. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1997, pp. 147-187.

industria cultural con los mismos puntos para la definición de la *performance* entumecidos desde hace 39 años. Por ello, si bien la parte correspondiente a los vanguardistas es digna de tener en consideración, –con la originalidad de establecer vínculos entre el concepto de *performance* de los años 60 y aquellos aires e ismos, a saber, el futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo, fenómeno Bauhaus, entre otros–, no sucede lo mismo con el estudio que la autora hace desde el año 1968 hasta la actualidad, cuyo contenido e interpretación general de la *performance* deben cuestionarse. Estos puntos gélidos son:

En primer lugar, que los autores que conforman su genealogía de la *performance* son los habituales avalados por la “industria cultural”, – aunque meritoriamente clásicas y legítimas–, la historiadora omite en sus fuentes a todas aquellas personas que no circulan en un manual comercial¹⁸ de historia; una selección que se fundamenta en la relevancia y la espectacularidad –en cuanto a fama– de la mayoría de obras que recoge, y que excluye artistas que, aunque con menos notoriedad pública, han contribuido con su obra a perfilar o definir el ámbito internacional de la acción artística y la *performance*: autores periféricos respecto a la industria cultural en la que se mueve R.L. Goldberg.

En segundo lugar, hay que destacar que tal fue el aplauso a su primera publicación que, con posterioridad, sus obras son una extensión de la primera, *casi* simples repeticiones con diferentes títulos. El título *Performance Art, from Futurism to the present*, recreado en el año 1979, tiene como reproducciones significativas reediciones sin variar el contenido pero empaquetadas en un nuevo formato, en los años 1988, 1999, 2001, 2004, 2011, por citar solo las que he podido consultar físicamente; a ello se suma la edición alemana del año 2014.

Pero, además, el título *Performance Art, from Futurism to the present* es una versión corta extraída de su libro *Performance: Live Art 1909 to the present*, – que también tiene sus reediciones correspondientes–, originariamente publicado en el año 1979. Por tanto, desde los años 1979 hasta 2014, para la autora la historia de la *performance* sigue con su mismo inmovilismo terminológico. Tratada con magnificencia y pomposidad un tanto impropio, la *performance* se adscribe a una infinitud de definiciones que nunca terminan por definirse. Con las olas del

¹⁸ El uso del término comercial se ajusta a su significado: un objeto de fácil aceptación. Con esta apreciación no deseo señalar el término *comercial*, sino todos aquellos *intereses no declarados*, – políticos, sociales, espectaculares y económicos–, que motivan el criterio de exclusión e inclusión de autores por parte de la cultura dominante, con términos y definiciones adaptadas a su medida y grabadas en un catálogo de muestras que son su *cómoda verdad*, pura en cuanto que puritana por profesar las virtudes públicas del hombre culto: ¿Porqué son *de fácil aceptación* estos manuales? ¿Qué tipo de verdades son aquellas que no gradúan ni siquiera un vértice de nuestra inteligencia?

mar, R.L. Goldberg no podría haber escogido una puesta en escena mejor. Como decía Rocío Jurado, –cantante conocida como *la más grande*– durante una *performance* en Barbate: «como una ola de fuerza desmedida, de espuma blanca y rumor de caracola»; y es que ese vaivén expansivo de la *performance* artística y su infinitud de interpretaciones agarra todo aquello que yace en la playa y lo arrastra hasta las profundidades del Atlántico Norte, justo a la derecha de *New York*:

La historia de la *performance* es como una serie de olas; ha venido y se ha ido. (...) La historia fascinante y compleja sigue demostrando que continúa desafiando una definición fácil, y que siempre será un medio para romper cualquier límite o convenciones impuestas en la actividad artística.¹⁹

Años más tarde, en las reediciones posteriores, la autora insistirá en la imposibilidad de la definición de la *performance*, debido aparentemente al dinamismo de la misma; sin embargo, reincidirá con el mismo contenido y el mismo índice de artistas:

En el pasado, la historia de la *performance* apareció como una serie de olas; ha venido y se ha ido (...) La *performance* sigue desafiando la definición, y sigue siendo tan impredecible y provocativa como siempre lo fue.²⁰

Por todo ello, estimo que uno de los puntos fríos de R.L. Goldberg es insistir en la imposibilidad de una definición contemporánea. A lo largo de esta serie de publicaciones, una de las variaciones que introduce y que merece destacarse es la *Cronología de Acontecimientos*²¹. La autora escoge y establece una cronografía de la historia de la *performance* después de los años 60, también incluida con un nuevo título en un libro para el mercado francés: *Performances, L'art en action*. Sin embargo, respecto al contenido analítico y crítico hay que advertir que esta es la

¹⁹ Traducción propia: *its history is like a series of waves; it has come and gone, (...) complex and fascinating history demonstrates that it continues to defy easy definition, and that it will always be a means to break through any limits or conventions imposed on art activity.* En:

· GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art, from Futurism to the present*. London: Thames and Hudson, 1999, pp. 210, (Edición 1988, reimpresión en el año 1999).

²⁰ Traducción propia: *In the past, the history of performance art appeared as a series of waves; it has come and gone (...) performance art continues to defy definition, and remains as unpredictable and provocative as it ever was.* En:

· GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art, from Futurism to the present*. London: Thames and Hudson, 2004, pp. 226, (Edición 2001, *Foreword by Laurie Anderson*, artista, músico y compañera de Lou Reed).

²¹ Traducción propia: *Chronologie choisie des événements de l'histoire de la performance depuis 1960.* En:

· GOLDBERG, RoseLee. *Performances. L'art en action*. Paris, Thames and Hudson, 1999, p. 240.

séptima edición y la tirada original se publicó en Gran Bretaña en el año 1998 como *Performance: Live Art 1909 to the present*. Además de tan interesante cronología, poco más cambia en esta edición, siendo la siguiente novedad, – atractiva para el público– el anuncio en la contraportada del libro informando que cuenta con 332 ilustraciones, 123 de ellas en color.

Haciendo honor a su título, el mismo “objeto de deseo” regresa cada ciertos años a la actualidad. Desde la apropiación del término en los años 60...*to the present*, ella –la *performance*–, “sigue rechazando una definición y sigue siendo tan impredecible y provocativa como siempre.”²² Porque ante esta negación, la *performance* queda definida por los artistas históricos que la han practicado según la industria de la cultura, artistas que además, en el caso de R.L. Goldberg, siguen siendo los mismos, desde su primer tratado del año 1979 hasta la actualidad. Salvando la teoría de las prácticas *performativas* en las vanguardias históricas, para la autora la *performance* contemporánea es: la actividad en el Black Mountain College con John Cage y Merce Cunningham, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Yves Klein, Piero Manzoni, Joseph Beuys, Yoko Ono, Gilbert and George, entre otros clásicos de la historia del arte que, aunque fundamentales, no son los únicos antecedentes a los que se debe la *performance* como campo de estudio y campo discursivo.

Además, si bien *Performance Art, From Futurism to the present* (1979) es un trabajo necesario para aproximarse a la línea histórica de la *performance*, la teoría sobre las vanguardias artísticas de principios del siglo XX como antecedentes primitivos de la *performance* actual ya se propuso a final de los años 60 de la mano de Michael Standley Kirby, profesor de arte dramático en Nueva York y director de la revista TDR, *The Drama Review*, fundamentalmente con sus obras *The Art of Time, Essays on the Avantgarde* (1969) y *Futurist Performance* (1971). Dicho esto, en próximos capítulos analizaré su trabajo en relación con la labor editorial de la revista *The Drama Review Journal*.

Con todo ello, considero que el libro escrito por Goldberg en el año 1979 tiene su importancia, en cuanto que esta obra presenta una estructura clara respecto a la teoría de las vanguardias artísticas como antecedentes históricos de la *performance*. Además, todo está reinventado con una estética atractiva para que el lector se

²² Traducción propia: *Sie verweigert sich weiterhin der Definition und bleibt so unvorhersehbar und provokant wie eh und je*. En:

· GOLDBERG, RoseLee. *Die Kunst der Performance. Vom futurismus bis heute*. München: dkv Deutscher Kunstverlag, 2014, p. 249.

aproxime con facilidad a su teoría, lo que hace que, en general, su estudio sea simpático y práctico por la claridad metodológica con la que trata los casos que presenta.

Sin embargo, el texto de R.L. Goldberg me parece relevante también por la aportación que se hace a las *artes performativas* –es decir, al teatro, danza, y también la acción artística, entre otras– es *Everywhere and All at Once: An Anthology of Writings on Perform07* –interpretar los clásicos de la *performance* es algo parecido a gozar conduciendo un automóvil: antes de marchar por los caminos periféricos de València con el álbum *Muerte o Gloria* de los *Rock'n'Bordes* a todo volumen hay leer *el manual* de la Dirección General de Tráfico–. En esta publicación, a modo de catálogo, se recopilan las actuaciones desempeñadas durante el encuentro *Perform 2007*, un evento de artes escénicas y *performativas* con formato de bienal que se celebra en la ciudad de Nueva York organizado por la asociación *Performa*.

El catálogo *Performa*²³ es imprescindible para conocer las *artes escénicas performativas* actuales y a los artistas que el mundo de la cultura identifica con estas prácticas. Sin embargo, es necesario prestar atención al tratamiento y la consideración que la historiadora estadounidense hace de los artistas plásticos y la relación de estos con la *performance*; o, empleando el término que ella utiliza, la relación de los *artistas visuales* con la *performance*:

Los artistas que hicieron *performance* (...) estuvieron a la *vanguardia del frente* –a la vanguardia de la vanguardia– y con frecuencia rompieron más radical y exhaustivamente que otros con los estilos y conceptos de arte predominantes. *Acción en la Performance*, experimental y paradójica; de los futuristas en adelante se forjaron ideas completamente nuevas sobre lo que podría constituir el arte (...) En otras palabras, muchos de los puntos culminantes artísticos de los últimos cien años demuestran que el arte escénico de los artistas visuales es central, no periférico, a la historia del arte tal como la conocemos.²⁴

²³ *Performa* es una organización de artes multidisciplinares fundada, dirigida y comisariada por R.L. Goldberg en 2004 con el apoyo de numerosas instituciones norteamericanas, galerías de arte e inversores de la industria de la cultura.

· Equipo de Dirección, Comisión y Organización de la asociación de Nueva York *Performa*. Recurso en línea: [<http://performa-arts.org/>].

²⁴ Traducción propia: *Artist who made performance (...) were at the forefront of the front –the avant avant-garde– and they frequently broke more radically and thoroughly with prevalent art styles and concepts*

Mis desacuerdos con las posiciones de R.L. Goldberg son sin duda muy numerosos. No comparto la visión de la historiadora y difiero de su observación sobre la centralidad del arte escénico de los artistas visuales respecto a la historia del arte. Y es que de lo que se trata es de una cuestión de direccionalidad, de trayectoria. Proyecta la genealogía de los artistas de acción en la dirección equivocada ya que, precisamente, marchaban hacia el lado contrario de la diana en la que la historiadora fija su blanco. No corrían hacia el centro, sino que salían desde él. Se rompía con la “historia del arte” para alejarse de ella como de la peste: dispersión rabiosa y refugio en otras actividades de la vida cotidiana. Cuestión bien distinta es la promoción que la industria de la cultura hace de ciertos artistas y movimientos con interés en situar ciertos casos en el centro de la historia del arte. De ahí mi segunda desavenencia: R.L. Goldberg santigua los conceptos y bautiza la idea de *la historia del arte* con un nuevo significado, equiparándola o confundiéndola con la idea de *institución de arte predominante*.

El tercer punto de desacuerdo con el argumento de la centralidad de los artistas visuales es la relatividad del término *periférico*; y es que, al contraponer el valor *periférico* con la reprimenda *centralista*, tal y como hace la autora, consigue que esta afirmación se incline hacia un lado preferente. Con esto su proposición parece quedar argumentada hacia las *performances* teatrales en este caso relacionadas con la danza.

Así, se vuelve a la comparación bidireccional y cansina, la que por lentitud argumental transmite cansancio. Se obvian con ello todos los prefijos que cruzan o atraviesan las disciplinas con las que trabajan los artistas visuales, a saber: interdisciplina, multidisciplia, transdisciplina. Por emplear un ejemplo gráfico propio del arte de acción citaré el diagrama de Dick Higgins considerando el arte de acción como actividad intermedia junto a otras prácticas, entre ellas, el teatro.

Por último, la autora da por sentado que los artistas que hacen *performance* de acción²⁵ vienen de las artes visuales, ignorando con ello el campo de la literatura y la práctica de la poesía en el arte de acción, librándose del campo de la música y

than others. Performance Actions, so experimental and paradoxical, from the Futurists onward forged entirely new ideas about what might constitute art (...) In other words, many of the artistic highpoints of the past hundred years prove that performance art by visual artists is central, not peripheral, to the history of art as we know it. En:

· GOLDBERG, RoseLee. *Everywhere and All at Once: An Anthology of Writings on Perform.* Zurich: JRP Ringier, 2009, p.15.

²⁵ La autora emplea el término *Performance Actions*.

sacudiéndose a las personas relacionadas con el teatro que, por ejemplo, terminan haciendo poesía de acción. Y sin contar con aquellos artistas de arte de acción identificados con las artes visuales pero procedentes de otros campos, como el poeta y artista de acción Robert Filliou, que años después de estudiar economía política dirá eso de que «no hay centro en el arte» y que «el arte está donde uno vive.»²⁶

Volviendo a la biennial de R.L. Goldberg y para concluir con su inmovilismo terminológico cabe añadir que, según la organización, *Performance05* era “el festival”, y en su primera edición ya se anunciaba en Estados Unidos como *la primera biennial de los artistas visuales dedicados a la performance*. Este primer encuentro incluía en su programación una nutrida plantilla de artistas plásticos y visuales de *performance*. Nótese, como se ha visto, que se establece una diferenciación y no basta con ser *artista de performance*, sino que parece conveniente indicar de donde procede el *performer*, si viene del teatro, de la danza o de las artes visuales. Se establece, pues, una categorización de artistas de la *performance* con respecto no solo a sus prácticas, sino a su procedencia y formación: ¿es esto periférico?. No lo es.

Dos años después de esta primera edición, el nuevo festival *Performance 07* intentó cumplir aquello que pudo ser pero no fue. Ese aspecto es el impulso *periférico* que, según R.L. Goldberg, no se dio en las *performings actions*, es decir, en los artistas visuales que hacen *performance*. Por esto la organización *Performa*, –fundada y dirigida por ella con sede en New York–, buscaría, para su nuevo festival, una programación basada en dramaturgos y coreógrafos *periféricos* –según lo que entiende la organización por tales *periféricos*–, abriendo la puerta a la danza, invitando a más de sesenta gestores de espacios escénicos y a más de veinte *curadores* para disfrutar de su “plan de acción para dinamizar la ciudad con el activismo cultural.”²⁷

La publicación se estructura en torno a tres temas que además inciden en el proceso de creación de los artistas, definiéndose en tres estadios: ideas, partituras y coreografías –antes de la obra–, presentación de la *performance* o intervención –

²⁶ Comillas españolas para una frase de Robert Filliou en conversación con Jaques Donguy. Las entrevistas están editadas por Thierry Agullo. La frase exacta es: «Il n'y a plus de centre dans l'art. L'art, c'est là où tu vis.» En:

· DONGUY, Jacques. *Le Geste a la parole: entretiens avec Julien Blaine, Jean-Luc Parant, Bernard Heidsieck, Michèle Métail, Robert Filliou, Jean-François Bory*. Paris: Thierry Agullo, 1981, pp. 45-46.

²⁷ Traducción propia: *Performance 07 built on this momentum, opening the door to other disciplines (dance for example) (...) and inviting more than sixty venues and over twenty curators to join our plan of action for invigorating the city with a cultural activism*. En:

· Programación festival *Performa07*. Recurso en línea: [<http://performa-arts.org/>].

durante la ejecución de la obra– y finalmente con entrevistas a los artistas, donde además se recopila el propio análisis crítico de todo el proceso –después de la *performance*–. Con este tipo de estructura, quisiera focalizar los apartados y algunos de los artistas que participan en ellos donde la planificación de la acción tiene un papel fundamental en el desarrollo de la obra.

En primer lugar, destacar *Dance after Choreography Public*, con Jérôme Bel, Xavier Le Roy, dos artistas fuertemente influenciados por la obra de John Cage, Merce Cunningham y Trisha Brown que, ciertamente, se encuentran entre dos mundos, el teatral y el de las artes visuales, – aunque, preguntado por *la danza y su contexto*, J. Bel declara su incomodidad en el espacio de la galería o el museo, inclinándose por los espacios teatrales no convencionales donde se le permita construir durante la *performance* una relación de encuentro con el público afectuosa y recíproca; algo que en su experiencia no se da ni en el museo ni en la galería –.²⁸

Pero de entre todos los puntos propuestos por la comisión de comisarios del festival e incluidos en el catálogo *Performa07*, cabe subrayar especialmente el apartado titulado *Happenings and other actions*, donde se presentan los *18 happenings in 6 Parts*, de Allan Kaprow, el mismo artista que en el año 1960 trabajaba con las partituras, la idea de disolución del arte en la vida y viceversa. Un artista que hoy, casi 60 años después de la presentación de su primer *happening*, esta en plena forma y se incluye en un festival de *performance* a modo de homenaje en el año 2007, un año después de su fallecimiento. ¿cómo pueden volver a verse sus acciones?

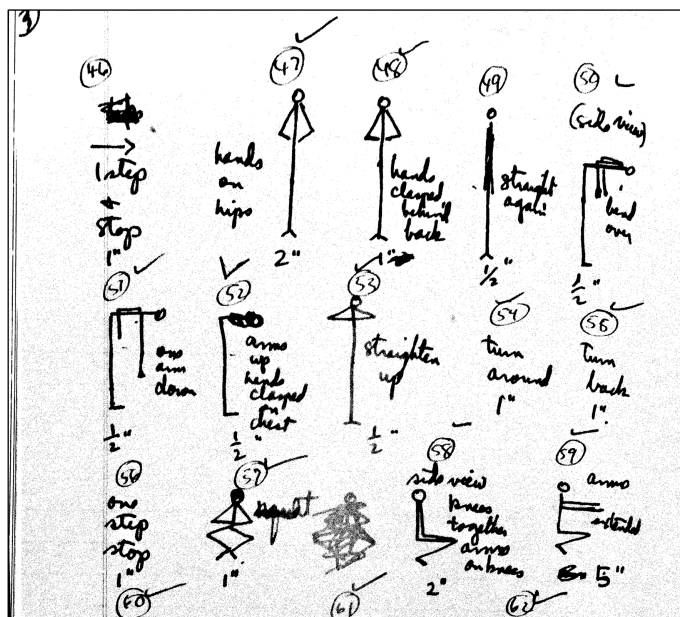
El *happening* que, desde su origen, es una expresión performativa planificada, sobrevive al tiempo a través de sus partituras e instrucciones. De este modo, con una persona que interprete las instrucciones y un público participativo, la obra de A. Kaprow no *cae del cartel*.

Además de su proyecto *18 Happenings in 6 Parts* se presentó *FLUIDS* y *Push and Pull: A Furniture Comedy for Hans Hofmann*. Estas dos últimas piezas se trataron como *reinenciones*, a diferencia de los *18 Happenings* que incluían el término *re-interpretaciones*.²⁹

²⁸ Entrevista de RoseLee Goldberg a Jérôme Bel con motivo de su participación en *Performa07*. En:

· GOLDBERG, RoseLee. *Everywhere and All at Once: An Anthology of Writings on Performa07*. Zurich: JRP Ringier, 2009, p.124.

²⁹ El término exacto empleado en inglés es *Re-doing*.

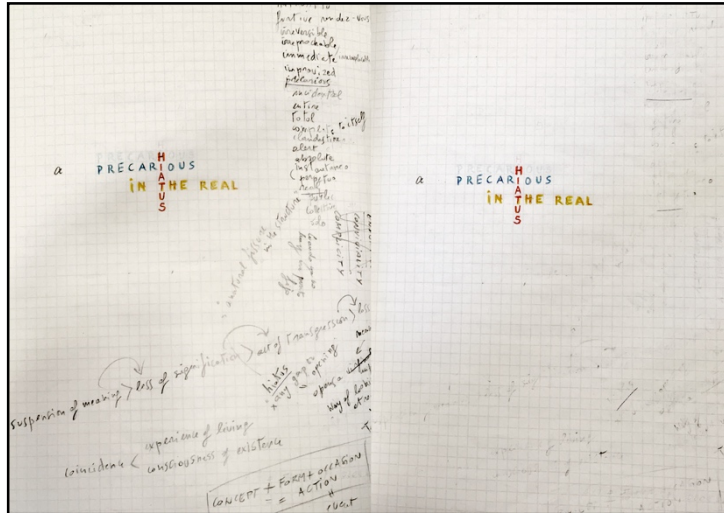


Allan Kaprow. Notas para *18 Happenings in 6 parts* (fragmento), 1959.

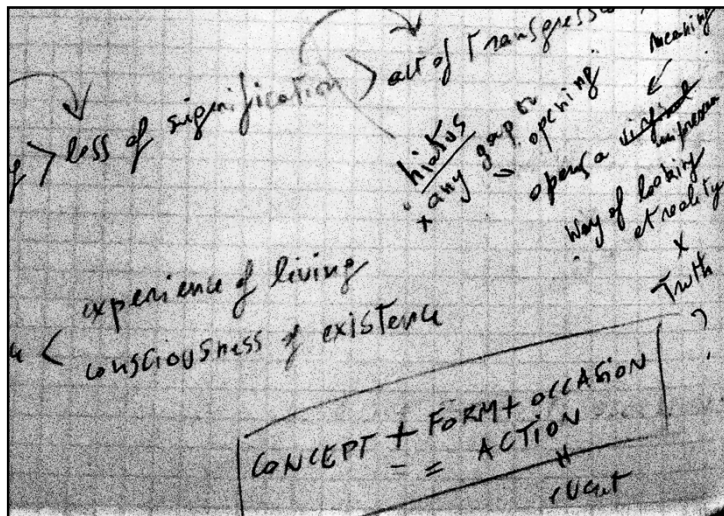
↑ Fig. 001.

En próximos capítulos se verá la importancia de los términos que acompañan la reactivación de partituras y planes de acción. También trataré las partituras y la *performance* del *happening* de A. Kaprow en el apartado correspondiente a este artista. Por ahora quisiera insistir en la cuestión de que este tratamiento del proceso de creación para una *performance* dramática, musical, teatral o de danza... también se da en el arte de acción. Por destacar una de estas obras pertenecientes al proceso de creación, citaré la que considero sintomática en cuanto a la relevancia actual de la planificación gráfica por parte de los artistas visuales que se expresan en los términos de la *performance*, siendo este ejemplo un plan trazado a modo de declaración de intenciones. El caso es el siguiente: R.L. Goldber solicitó a Francis Alys un prólogo para el volumen *Performance07*. Sin embargo, el artista belga “respondió con una lista de oraciones y predicados.”³⁰

³⁰ Traducción propia: *We asked Francis Alys, whose Rehearsal II graced the cover of the first Performa publication, to write a foreword to this volume. He responded with "a list of sentences or predicaments," and their erasure, as seen on the following two pages. En:*



Francis Alys. Prólogo para la publicación *Performance07* de RoseLee Goldberg, 2009.
↑ Fig. 002.



Francis Alys. Prólogo *Performance07* de RoseLee Goldberg (fragmento).
↑ Fig. 003.

• GOLDBERG, RoseLee. *Everywhere and All at Once: An Anthology of Writings on Perform07*. Zurich: JRP Ringier, 2009, p.11.

*
* *

Fijando las vanguardias artísticas como únicos antecedentes –consolidándose en Estados Unidos, con el *Mountain College* y compañía–, resulta fácil argumentar que la acción *performativa* por parte de artistas plásticos o visuales tiene un carácter centralista y no periférico respecto a la historia del arte. En esa dicotomía simple entre el *centro* y la *periferia*, es obvio atribuirse centralismo si eres de la misma especie que tu antecedente inmediato.

Pero tal y como se trata de argumentar en esta investigación, los antecedentes históricos del arte de acción y la *performance* son, –además de la historia del arte– : la literatura, con la poesía y el periodismo, el teatro, las artes gráficas y tipográficas, la antropología y sociología e incluso la biblioteconomía, junto a otros campos de conocimiento que tienen, con sus disciplinas y prácticas, su *razón de estar* en ese entendimiento interdisciplinar y periférico de la *performance* artística y de acción –estado que D. Higgins representó de forma gráfica con su diagrama intermedia–. A lo largo de esta investigación podrán exponerse otras explicaciones gráficas y periféricas, como el diagrama etnográfico de Boris Nieslony *Context in Performance*. Con todo ello, con los argumentos dados, y con respecto a la historia del arte tal y como la conocemos cabe afirmar que el arte de acción de los artistas visuales y/o plásticos, no es *centralista*, sino *periférico* ■

• 1.1.3 *Performance, L'art dans l'action*: definiciones periféricas

➡ En el arte contemporáneo, la *performance* puede traducirse como *ejecución*, bien con una acción durante el proceso artístico, –hay numerosos casos en el arte conceptual–, bien como el resultado de tal proceso, o una combinación de ambos momentos. La *performance* tiene una amplia variedad de usos e interpretaciones. Esta problemática no se limita a su ambigüedad terminológica sino que además puede indicar ciertas diferencias en el campo de las artes, sobre todo aquellas polémicas que se refieren a la apropiación de la *performance* en el teatro y las artes plásticas y artes visuales contemporáneas. En esta investigación no me referiré a dicha polémica. En lugar de ello, lo haré a la consabida premisa de Esther Ferrer cuando dice que «el arte de acción tiene tantos modos de hacer como personas lo practican». En mi opinión, una frase pedagógicamente apetecible para muchos, temida por algunos y realmente asimilada por pocos.

Es importante señalar con ello que, en el planteamiento de este análisis no rechazo la influencia del poder artístico dominante en el ámbito del arte de acción; esto es algo que no se puede obviar. Esta investigación reconoce el impacto de algunas de las teorías clásicas sobre el origen y promotores de la *performance*, aunque como elementos, entre otros tantos, que han contribuido a la construcción genealógica e historiográfica del arte de acción. Es decir, se tratará de probar cómo es posible desplazar la teoría dominante angloamericana sobre la genealogía del arte de acción sin que por ello desaparezca la historia de este campo artístico situándola –paradójicamente– con un elemento más, un factor periférico que se añade en la periferia de la genealogía que se plantea en esta investigación. Con ello, se verá la relación de fuerzas dadas en la construcción de aquellas teorías sobre *performance* centralistas y en contraposición, aquellas de carácter periférico:

De particular importancia es el hecho de que la interacción de fuerzas céntricas y excéntricas también es fundamental en la dinámica de la motivación humana. Los psicólogos observan fuerzas dirigidas hacia el centro mismo de la mente, fuerzas egocéntricas o dirigidas desde dentro, y las distinguen por poderes exteriores, centros que generan respuestas como el amor y el miedo. La interacción adecuada entre fuerzas céntricas

y excéntricas se podría considerar el problema básico a solucionar por lo que llamamos el curso de la vida.³¹

En un número especial sobre arte de acción de la revista DOC(K)S³² el artista y teórico Jacques Donguy –a quien cabe prestar especial atención como teórico de la poesía de acción y sus derivaciones electrónicas– señala que el término *performance* como “categoría estética” aparece a principio de los años 70 en un artículo de H. Hein. Sin embargo, también destaca el uso que hace del término el artista Vito Acconci en sus primeras manifestaciones artísticas con sus obras “Performing a Place” o “Performing the body”. Además, reconoce en la escena musical estadounidense una influencia primigenia para con el término al final de la década de los años 50 del siglo pasado. Con ello, se maneja la fragmentación de la unidad, algo que le permite situar el ideal de *performance* en un espacio y tiempo discontinuo, plural, un conjunto de múltiples orígenes y de múltiples identidades: tantas interpretaciones para el origen de la *performance* como artistas la han desarrollado, antecedentes generales que se han posicionado en un plano histórico referencial con sus significativas contribuciones.

La actividad artística y de investigación de de J. Donguy comienza en el año 1974 y, desde entonces, este pensador acumula una copiosa bibliografía sobre el análisis de las artes plásticas, la poesía y el arte de acción. Su amplia investigación en el campo poético acredita que su obra pueda considerarse como representativa del movimiento francés de la *ciberpoesía*, impulsor de la *poesía sonora y numérica e informática*,³³ además de ser considerado como un referente internacional de la *poesía electrónica* –cuyo único problema, según el poeta francés, es que hay que planificar junto al poema “un suministro de electricidad”.³⁴ En el año 1981 publica un interesante trabajo con entrevistas a algunos de los referentes contemporáneos de la *poesía de acción* como Julien Blaine, Jean-Luc Parant, Bernard Heidsieck o Robert Filliou, de cuya interlocución con J. Donguy se destaca un fragmento en el

³¹ ARNHEIM, Rudolf. *Consideraciones sobre la Educación Artística*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1993, pp.63-64.

³² DONGUY, Jacques. “La performance comme catégorie artistique”, pp. 28-33. En: CASTELLIN, Philippe ; TORREGROSA, Jean. *DOC(K)S 3, Action*. Série 3, volumes 29/30/31/32/33. Córcega: Akenaton Editon, 2003.

³³ También la revista DOC(K)S dedica cuatro números al campo de la poesía y la informática. En: · CASTELLIN, Philippe ; TORREGROSA, Jean. *DOC(K)S 3, Poésie & informatique*. Série 3, volumes 13/14/15/16. Córcega: Akenaton Editon, 1997.

³⁴ DATABAZ (*Transmedia Art Center*), entrevista a J. Donguy sobre la *Poesie numérique en Pure Data*. Recurso en línea: [<http://databaz.org/centre/?tag=jacques-donguy>].

que se sintetiza este planteamiento respecto a la actividad artística: “no hay centro en el arte. El arte está donde tu vives.”³⁵

Como conclusión del planteamiento sobre la *performance* que formula J. Donguy pueden identificarse dos características básicas de este estudio. Primero, y puesto que la *performance* artística es un campo con múltiples interpretaciones que definen su naturaleza, es necesario formular una interpretación propia. Segundo, dada su flexibilidad interpretativa, y como bien relata R. Filliou, el contexto en la *performance* tiene una gran importancia para comprender su naturaleza. Es esta justificación ya que posibilita que desde ese enfoque se aporte una porción específica de conocimiento al campo de estudio que representa.

Hay autores que equiparan arte de acción con *performance*. Con el trabajo lexicográfico planteado y establecido anteriormente, se confirma que la palabra *performance* no significa ni se traduce como arte de acción. Queda suficientemente explicado que se trata de dos términos diferentes, con diferentes significados y diferentes usos. Creo conveniente recordar que la interpretación sobre la *performance* que se propone en esta tesis de investigación no contradice la precisión terminológica y, sin embargo, engloba al mismo tiempo ambos términos en un mismo concepto: esto es, la *performance* como un proceso artístico complejo con diferentes estadios temporales –antes, durante y después de la acción–; es decir, que en uno de estos estadios es donde se practica la acción artística. Esta estructura en tres estadios no atiende a una cuestión de organización, sino de física temporal. Incluso un artista desorganizado –si se trata de un *ser mortal*– está sometido a las leyes de la física: el *durante* está precedido y al mismo tiempo precede otros momentos. Cualquier forma de vida está ligada a una forma de muerte y la mortalidad, indiscutiblemente ligada al discurrir del tiempo. Las formas de vida inteligentes han teorizado y estructurado el tiempo simplificando su complejidad, pero esto no quiere decir que los seres vivos escapen a su influencia. A partir de aquí, Stephen W. Hawking relata lo útil que resulta “pensar” que las cuatro coordenadas de un suceso especifican su posición en un espacio cuatridimensional llamado espacio-tiempo”. Sin embargo, explica lo difícil que resulta “visualizar” este sistema y “lo fácil que resulta dibujar diagramas bidimensionales”, sin los cuales no podría imaginar ni visualizar un sistema más complejo.³⁶

³⁵ DONGUY, Jacques. *Le Geste a la parole: entretiens avec Julien Blaine, Jean-Luc Parant, Bernard Heidsieck, Michèle Métail, Robert Filliou, Jean-François Bory*. Paris: Thierry Agullo, 1981, pp. 45-46.

³⁶ HAWKING, Stephen. “Espacio y Tiempo”. En: *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, pp. 35-63.

En el caso de que el artista –organizado o no– prepare la planificación gráfica de su acción “estará construyendo un testimonio general del fenómeno perceptivo presente” con el objetivo de “comprender mejor el proceso en términos de expectativas” (futuro) y de “mapas” (pasado) que subyacen en su comportamiento e intenciones.³⁷

Volviendo a la cuestión terminológica, en ocasiones se ha utilizado el término *arte de acción* como alternativa reaccionaria al anglicismo imperante que puede suponerse de la palabra *performance*; quizá también como opción al centrismo definitorio al que hacía referencia anteriormente y que parece imponer la cultura dominante. Sin embargo, aunque todos los motivos sean legítimos hay que tener presente que la fórmula de trabajar con ambos términos como si fueran sinónimos es inexacta. Otro motivo de contradicción es cuando se intercalan ambos términos con el objetivo de no repetirse, pensando erróneamente que *arte de acción* y *performace* son dos opciones retóricas para un mismo concepto. Pero, tal y como se ha ido argumentando, son dos términos diferentes.

Con todo ello, en esa dicotomía entre *lo central y lo periférico*,³⁸ y sobre la respectiva asociación de estos dos estados a los términos que aquí se están tratando, cabe analizar el trabajo de Richard Martel, el artista, teórico, editor y organizador. En su trabajo teórico analiza las relaciones entre la autoridad y la contestación a la misma. También insiste en la coordinación autónoma y la auto-organización que

³⁷ GOMBRICH, E.H/HOCHBERG, J./BLACK, M. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 1973, p. 86.

³⁸ Recordando el anterior capítulo y en torno a esa confrontación *centro-periferia*, llaman la atención dos aspectos. El primero, que R.L. Goldberg establezca una diferenciación entre *performance* y *performance action*. El segundo aspecto que me llama la atención es que se sirva de esta dicotomía atribuyéndose a sí misma y a su ámbito de influencia el término *periférico* para referirse a la *performance* y espectáculo (danza, teatro experimental, música) y que, por otro lado, atribuya el concepto de *centro* a la *Performance Action* (es decir, a los artistas visuales que hacen *performance*). El motivo de esta observación es que, tal y como se verá a lo largo de este apartado, desde los años 60 los artistas de acción han trabajado con los conceptos de periferia y centro, siendo este último un estado que rechazarán constantemente, tanto de forma teórica como poética. Es evidente que R.L. Goldberg no era ajena a esta sensibilidad que los artistas de acción y poetas tienen con respecto a la dicotomía *centro-periferia*. Sobre los sistemas periféricos en la *performance*, ver los trabajos de R. Martel:

- MARTEL, Richard. “L’activité performative: systèmes périphériques dans l’économisme dominant”, pp. 2-5. En: *Inter, Pratiques Performatives*. Québec: Inter Art Actuel printemps, hiver n° 95, 2007.
- MARTEL, Richard. “Zones périphériques, à l’échelle humaine”. En: *Inter, Résistance et intégration à l’ère de la globalisation*, pp. 16-17. Québec: Inter Art Actuel, printemps n° 102, 2009.
- MARTEL, Richard. “Systèmes périphériques et périphéries des systèmes”, pp. 11-14. En: *Inter, Pratiques artistiques et imaginaires sociaux: 11 Biennale de la Havane*. Québec: Inter Art Actuel printemps n° 111, 2012.

no precise de la institución para su desarrollo. Con ello ha favorecido la creación de diversas iniciativas y proyectos de resistencia. Además, contempla la enseñanza y pedagogía para la gestión artística, ayudando a organizaciones y grupos que combatan desde la periferia cualquier poder dominante. Con ello, R. Martel también ha contribuido a desarrollar la idea de *conectividad*, una *red* utópica entre las personas vinculadas e interesadas por el arte de acción:

En contra de una visión centralista, las diversas periferias, tanto geográficas como disciplinarias, deben por lo tanto trabajar en red, en solidaridad, en micro-utopía, en microsociedad, como si se propusiera un retorno al tribalismo. Las muchas tribus son áreas periféricas que contribuyen a la identidad y, por lo tanto, es posible, a través de la diversidad, cultivar varios niveles de relaciones. Este ha sido siempre el trabajo de los artistas como intelectuales, los herejes y las alternativas del pasado han contribuido al avance y la transformación de las relaciones de autoridad.³⁹

En esta línea de pensamiento, el término *performance*, una palabra frecuente en el vocabulario anglófono, con un uso legítimo y cotidiano en la industria del arte o del teatro, tiene un radio de influencia, absorción y significación de todo aquello que cruza en su órbita, aunque sea de manera tangencial; de ahí la paradójica necesidad de matizar, de concretar, de desarrollar y potenciar las diferencias terminológicas y sus interpretaciones. Cuestionando el hecho expositivo José Miguel Cortés plantea potenciar unos espacios expositivos que partiendo de la realidad circundante intenten convertirse en “centros de vida” y con ello, apunta algunas notas desde la periferia que conviene recordar:

Las periferias, debido a su ubicación descentrada en los mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado unas actitudes

³⁹ Traducción propia: *Contre une vision centraliste, les diverses périphéries, tout autant aux plans géographique que disciplinaire, doivent par conséquent travailler en réseau, en solidarité, en micro-utopie, en microsociété, comme si un retour au tribalisme était proposé. Les nombreuses tribus sont des zones périphériques qui contribuent à l'identitaire, et il est ainsi possible, par la diversité, de cultiver divers niveaux de relations. Cela d'ailleurs a toujours été le travail des artistes comme des intellectuels, les hérétiques et alternatifs du passé ayant contribué à l'avancement et à la transformation des rapports d'autorité.* En:

· MARTEL, Richard. “Zones périphériques, à l'échelle humaine. Résistance et intégration à l'ère de la globalisation”, pp. 16-17. En: *Inter, Pratiques artistiques et imaginaires sociaux: 11 Biennale de la Havane*. Québec: Inter Art Actuel, printemps n° 102, 2009.

de resignificación de los repertorios impuestos por los centros que veo muy conveniente potenciar y desarrollar.⁴⁰

El artista y sociólogo valenciano Nel.lo Vilar despliega un análisis en torno al término y las comunidades periféricas. Todo ello desde la perspectiva colectiva de la acción artística en la década de los años 90 del siglo pasado. En sus análisis emplea los adjetivos *alternativo* o *paralelo* – aunque con preferencia hacia este último–, para referirse al movimiento artístico que se ha mantenido *fuera de* e incluso en ocasiones *contra* la *Institución arte*. Con el término “arte paralelo” N. Vilar hace⁴¹ “una clasificación de arte atendiendo en primer lugar a su ubicación ideológica relativa respecto a la Institución arte”.

El planteamiento de N. Vilar se basa en la idea de *las vanguardias* expresada por Peter Bürger. El historiador alemán se refiere al concepto de institución como un “aparato de producción y distribución de arte” junto a las ideas que sobre el arte “dominan en una época dada”. Además, reconoce en la institución artística un problema de orden social. Esa movilización contra la institución marcha acompañada con ideales de justicia; con el requerimiento abrupto y violento que terminará para siempre con el concepto tradicional de clases sociales. De acuerdo con P. Bürger:

La intención de los movimientos históricos de vanguardia se definió por la destrucción de la institución arte ajena a la praxis de la vida. (...) de hecho, el arte como institución de la sociedad burguesa fue destruido.⁴²

Continuando con la actividad periférica de R. Martel, hay que tener en cuenta que también es co-fundador de la revista *Inter, Art Actuel* – según la editorial de arte contemporáneo *les Presses de Réel*, es la única revista francófona dedicada a diversas formas internacionales de *performance* y arte de acción– y co-fundador de *Le Lieu*, un espacio multidisciplinar y alternativo de arte actual situado en la parte

⁴⁰ CORTÉS, José Miguel. “Repensando el hecho expositivo. Algunas notas desde la periferia”, pp. 71-8. En: SÁNCHEZ, José Antonio; GÓMEZ, José. *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

⁴¹ VILAR, Nel.lo. “Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción...en los años 90”, pp. 113-129. En: SÁNCHEZ, José Antonio; GÓMEZ, José. *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

⁴² Traducción propia: *The intention of the historical avant-garde movements was defined as the destruction of art as an institution set off from the praxis of life. The significance of this intention is not that art as an institution is bourgeois society was in fact destroyed*. En:

· BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: Univerp. 83. (Primera publicación: *Theorie der Avantgarde*, 1974).

baja –la ciudad puede medirse por dos alturas– de Québec. El artista y teórico de Québec trata la diferencia entre *performance* y arte de acción atribuyéndole a este último el estado periférico en el texto *Arte de acción y performance: periferia sin centro*:

Primero, es conveniente establecer una diferencia en la terminología. Abogo por el uso del arte de acción en lugar del término *performance* que se utiliza para todo tipo de ocasiones (...) Ya, debemos delimitar el arte por el lenguaje, todo se logra de una manera comprometida, en una especie de liberación de estructuras convencionales.

El *arte de acción* tiene una historia y un futuro que los artistas contribuyen a «alimentar» con sus gestos y posiciones. Constantemente cambiante, continua. En el arte, hay una gran cantidad de contaminación y las formas cambian continuamente.⁴³

Además, R. Martel apunta algo de suma importancia respecto a la definición de arte de acción. Los artistas de los años sesenta son a menudo diplomados en escuelas universitarias y adoptan una posición teórica que facilita el análisis y la implicación en la investigación del arte de acción.⁴⁴ Trabajan con las últimas tentativas estéticas pero alimentan los términos que ellos han trabajado como arte vivo, arte de acción o bien, *performance art*.

En el año 2014 los historiadores⁴⁵ franceses Mehdi Brit y Sandrine Meats realizaron una de las publicaciones de mayor relevancia de esta década – en cuanto a contenido histórico– sobre el arte de la *performance*. En su proyecto *Interviewer la performance* sientan precedente en cuanto a la metodología de investigación mediante entrevistas a artistas de *performance*. En la publicación de este proyecto organizan el análisis de la *performance* en base a tres aspectos básicos: como una práctica incontrolable –lo que consideran como estrategias para una indisciplina–;

⁴³ Traducción propia: *D'abord, il convient d'établir une différence dans la terminologie. Je préconise l'emploi d'art action plutôt que de performance qui est utilisé pour toutes sortes d'occasions (...) D'éjà, nous devons délimiter l'art par le langage, le tout s'accomplissant d'une manière engagée, dans une sorte de dégagement des structures conventionnelles. L'art action possède une histoire et un avenir que les artistes contribuent à «alimenter» par leurs gestes et leurs prises de position. Sans cesse en mutation, il se poursuit. En art, il y a une grande contamination et les formes sont continuellement en transformation.* En:

· MARTEL, Richard. "Art action et *performance*. Périphéries sans centre!", pp. 78-81. En: *Inter, La revue comme action*. Automne n° 124. Québec: Éditions Intervention, 2016.

⁴⁴ El artista e investigador de Québec Fancis O' Shaughnessy añade a esta observación: «y hoy... también».

⁴⁵ Mehdi Brit es comisario e historiador de arte y especialista en *performance* y formas contemporáneas. Por su parte, Sandrine Meats es historiadora de arte y su tesis doctoral versa sobre el arte de la *performance* después de los años 70 en Gran Bretaña.

dentro del paisaje artístico francés –desde Jean Jacques Lebel a Julien Blaine y la actividad de los poetas de acción en el contexto socio-cultural francés –; y finalmente, situando su inicio después de los años 60 y su consolidación como práctica artística a partir de la década de los años 70. De la aproximación de M. Brit y S. Meats a esta práctica puede extraerse una interesante síntesis sobre los inicios, la definición y la posición de la *performance* respecto a las prácticas teatrales :

Los debates que gradualmente rodean el uso del término y su definición en la década de 1970, la creciente proliferación de textos y la creciente popularidad de la actuación entre artistas tienden, hacia el final de la década, a hacer de esta práctica una realidad. nueva categoría artística. (...) Del mismo modo, en las décadas de 1960 y 1970, muchos artistas colocaron su práctica en oposición al teatro, rechazando no solo las nociones de representación y narración, sino también toda una serie de convenciones relacionadas con los modos de demostración, (...) hoy, la demarcación no es tan clara y hay un nuevo acercamiento con las artes escénicas.⁴⁶

De esta síntesis hay que destacar que en un momento de la historia del siglo pasado, la *performance* se consolida como una categoría artística. Que en este periodo hay una toma de posición de los artistas que se caracteriza por tomar cierta distancia en relación al teatro y, por último, hay que destacar la observación sobre el estado actual del tema: hoy, hay una tendencia y aproximación de los artistas visuales hacia las prácticas teatrales. Sin embargo, no se trata de un acercamiento, sino de una división o mejor, una diversificación. Mientras un sector de artistas permanece con el arte de acción y la poesía en la periferia de la *performance*, otro sector se siente más identificado con una práctica *performativa* próxima a las artes escénicas y teatrales: ambas opciones son consideradas *performance*. Por ello, creo necesario advertir que esta investigación artística trata sobre arte de acción y se distancia de las artes teatrales –que no rechaza– por identificación temática y elección estética y poética.

⁴⁶ Traducción propia: *Les débats qui entourent progressivement l'utilisation du terme et sa définition dans les années 1970, la prolifération grandissante de textes et l'engouement croissant que suscite la performance auprès des artistes tendent, vers la fin de la décennie, à faire de cette pratique une nouvelle catégorie artistique (...) De même, si dans les années 1960 et 1970 beaucoup d'artistes situaient leur pratique dans une opposition au théâtre, rejetant non seulement les notions de représentation et de narration, mais aussi tout un ensemble de conventions liées aux modes de monstration (...) aujourd'hui, la démarcation n'est plus aussi nette et l'on observe un nouveau rapprochement avec les arts vivants.* En:

· BRIT, Mehdi ; MEATS, Sandrine. *Interviewer la performance. Regards sur la scène française depuis les années 1960.* Paris: Manuella Éditions, 2014, pp. 14-16.

Por último, y para concluir con la publicación *Interviewer la performance, y tal y como su título indica*, a partir del siglo XXI se observa una actividad creciente respecto al material documental sobre la *performance* y arte de acción. Desde la década de los años sesenta del siglo pasado hasta la actualidad se ha acumulado una cantidad considerable de fotografías, bibliografía y documentación, entre otra información, de entrevistas a artistas. Los historiadores destacan la importancia del archivo de *performance*, y por ello trabajan el análisis de esta práctica a partir de las entrevistas a doce artistas.

Con este material, los historiadores trazan un mapa de la actividad contemporánea de esta práctica en Europa y concretamente en Francia; entre otros, se presentan las entrevistas a Julian Blaine, Charles Dreyfus, Esther Ferrer, Jöel Hubaut, Seiji Shimoda o Démosthène Agrafiotis, este último con una definición sobre la *performance* que cabe mencionar debido a la consideración que el poeta griego hace de este término. En su estudio, D. Agrafiotis plantea que los idiomas, desde un punto de vista sistémico, están abiertos a intercambios y adopciones, pero también a malentendidos. En esta interacción necesaria con los idiomas analiza la *performance* como un caso de estudio típico, ya que “la palabra en inglés tiende a imponerse a nivel internacional.” Sin embargo, señala que, por otra parte, y especialmente en la comunicación cotidiana, que se presupone óptima y altamente efectiva, el uso de una palabra internacional facilita sin duda la difusión de la práctica a la que se refiere. Por otro lado, enlaza el término con la dimensión antropológica y la conciencia del cuerpo.

En un mundo de incertidumbres, el cuerpo funciona como último refugio y como primer impulso (...) en la sociedad griega contemporánea, la *performance* se define en términos de innovación, prototipo, modelo importado. El término *performance* adquiere un significado particular en el universo glosológico inglés y francés, sin implicar la ausencia de confusión o connotación en ambos (por lo que *performing arts* se refiere a las representaciones teatrales o manifestaciones musicales clásicas, mientras que *performance art* se refiere al encuentro de procesos y actividades artísticas, a iniciativa del *performeur* y su presencia).⁴⁷

⁴⁷ Traducción propia: Dans un monde d'incertitudes le corps fonctionne comme dernier refuge et comme première impulsion (...) dans la société grecque contemporaine, la performance se définit en termes d'innovation, de prototype, de modèle importé. le terme *performance* acquiert un sens particulier dans l'univers glossologique anglais et français, sans que cela implique l'absence de confusion ou de connotation dans l'un et l'autre (ainsi *performing arts* se réfère aux représentations théâtrales ou aux manifestations musicales classiques, alors que *performance art* désigne la réunion des processus et des activités artistiques, à l'initiative du *performeur* et en sa présence). Cette même confusion se vérifie aussi

Según D. Agrafiotis, esta misma confusión también es cierta fuera del mundo occidental. Mientras los chinos se refieren a este término como “*performance art action (siyay y shou)*”, en Tailandia emplean “la asociación de palabras *Art / Live performance / fresh (si-ka-parsgang-sod)*”, que se centra en la «frescura» de la presencia humana y, en los términos antropológicos que propone, en ese lado *innovador* con el que la sociedad griega contemporánea identifica la palabra *performance*.

Por otro lado, sobre la definición de la *performance* artística y el arte de acción, es necesario mencionar la importancia de la revista *Doc(k)s* por la alta participación de colaboradores en cuanto a teoría y práctica de la *performance*. Fundada por Julian Blaine en el año 1979 y dirigida por Philippe Castellin y Joan Torregrosa, – conocidos, mano a mano, por el nombre de Akenaton–. Cuenta con un comité editorial apreciado entre los que se encuentran los poetas de acción Bartolomé Ferrando, Fernando Aguiar, Giovanni Fontana, John Giorno, Richard Martel, Seiji Shimoda, Boris Nieslony o Edouard Escoffet.

En mi opinión, *Doc(k)s* es una de las revistas sobre arte de acción y *performance* con mayor relevancia en el panorama actual, – por la temática directamente relacionada con la acción artística y poética, por su archivo documental de gran interés histórico, por el interés de su contenido y por su política editorial–.

De ámbito internacional, la revista edita diversos números y los agrupa en torno a uno o varios motivos. En su número especial sobre arte de acción y *performance* titulado *Action*, la organización Akenaton reúne a artistas de *performance* y teóricos de relevancia internacional. Además, P. Castellin añadirá en su editorial diversas cuestiones básicas a tener en cuenta sobre la *performance* artística, entre las que cabe destacar dos. La primera, sobre cómo puede definirse la *performance*. La segunda cuestión se refiere a la metáfora de la *perdida del centro*, y en este sentido es muy claro: el centro no es el artista, el verdadero centro es la acción; el acto y no la persona tiene el foco, de la misma manera que se presta atención al conjunto de gestos que construyen un espacio plástico o sonoro.

en dehors du monde occidental. (...) Les Chinois appellent la performance action art (siyay y shou) (...) en Thaïlande, l'association Art/Live performance/ fraîcheur (si-ka-parsgang-sod) met l'accent sur la "fraîcheur" de la présence humaine et le côté innovant. En:

- AGRAFIOTIS, Démosthène. "Performance, poétique". En: *Fabriques de la langue*, Paris: Presses Universitaires de France, 2012, pp. 353-369. (dirigido por NASSIKAS, Kostas; PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle; ROSSI, Caroline / coll "Le fil Rouge").

Sobre el origen del término *performance*, el autor corso reconoce que, aunque en las artes plásticas se consolida de forma general en los años 80, esta palabra empieza a tomar posición mucho antes, en la década de los años 60 – sugiere que, tal vez el primero en utilizarla en relación a las artes plásticas fue el artista filipino David Medalla–. Sobre el significado, y según la opinión de Castellin, *performance* es un *intercatégorie*, al igual que *Dada*; por tanto, “un *intercatégorie* no significa nada”, y en consecuencia “quienes piden una definición de *performance* piden algo estúpido; un río no se deja amontonar como ladrillos, fluye, y uno lo mira o se zambulle allí.”⁴⁸

Aunque la *no-definición* es una opción legítima, con la naturalidad que lo caracteriza Castellin relega la tarea teórica a sus colegas y colaboradores: «tienes que preguntarle a Jacques Donguy o Arnaud por estas cosas, ellos lo saben», la *performance* ha sido definida por R. Martel, también en este número especial de la revista *Doc(k)s* editada por P. Castellin y titulado *Action*.

Sin embargo, es importante señalar que, precisamente por negarse a definir la *performance*, P. Castellin desarrolla una alternativa descriptiva a tener en consideración que se fundamenta en destacar aquellos criterios que sitúan la palabra en una posición concreta o, mejor aún, la sitúan en relación a otros términos, describiendo aquellos “rasgos” que indican que el objeto con el que trata un artista (la acción) pertenece a la clase *performance*. Entre las características de este objeto, destacan:

La presencia física del intérprete y, por lo tanto, el carácter básico e intermedia de la situación, la existencia de un público y de una atención (...) la realización en directo y en tiempo real de una acción, desde la más banal, como caminar, hasta la más sofisticada, la más absurda o lo más provocativa. Estos son rasgos que rodean un campo (la *performance*).⁴⁹

⁴⁸ Traducción propia: *Performance est un intercatégorème - Dada est un intercatégorème. Un intercatégorème ne veut rien dire. (...) Ceux qui demandent une définition de la performance demandent une chose idiote, une rivière ne se laisse pas mettre en tas comme des briques, elle coule, on la regarde ou on y plonge.* En:

· Editorial Akenaton, Philippe Castellin *C'est par les trous que l'on respire*. Recurso en línea: [http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/larevue_f/derniers-numeros_f/ACTION_F/actioEdito.htm].

⁴⁹ Traducción propia: *la présence physique du performer, et donc le caractère basiquement intermedia de la situation, l'existence d'un public et d'une attente (...) la réalisation en direct et en temps réel d'une action, de la plus banale, comme marcher, jusqu'à la plus sophistiquée, la plus saugrenue ou la plus provocatrice. Ce sont des traits qui cernent un domaine.* En:

· CASTELLIN, Philippe. “C'est par les trous que l'on respire”. En: *Doc(k)s Action*, serie 3 números 29/30/31/32/33. Ajaccio, Córcega: Edición Akenaton.

P. Castellin propone la diferenciación y la tipificación. Son las acciones las que se dan en un campo, el de la *performance*. De esta forma, la “acción performativa” permite que adquiera su dimensión comunicativa y reflexiva. Esta diferenciación está, además, en concordancia con la etimología y el significado lexicográfico de los términos *performance*, *performance art* y *acción artística*. Esta diferenciación y categorización permite que, aunque la acción se relacione con la *performance*, no sufra sus limitaciones; el arte de acción está por el orbe pero en órbita; una alternativa periférica al centralismo teatral. Por este motivo, aunque tal y como indica Castellin la acción artística está dentro del campo de la *performance*, los artistas no están dentro del terreno de la representación; y con la acción resulta fundamental tener en cuenta todas aquellas circunstancias que rodean la situación misma, es decir: el contexto.

Pocas actuaciones son totalmente improvisadas o 100% contextualizadas. A la inversa, la *performance*, incluso realizada desde una partitura muy rigurosa, siempre tiene un buen margen de aleatoriedad; como no estamos en el orden de la representación sino en el de la acción, la actuación más "establecida" integra muchos elementos del contexto, es muy "sensible" a ella.⁵⁰

El contexto, en un plano lingüístico, puede entenderse como: los elementos que incluyen, preceden o siguen a una palabra y pueden determinar o modificar su significado o su interpretación. Al igual que una de las tres citas que abren esta tesis, me referiré en este caso a la de B. Ferrando en la que estimula la extrapolación, migración, fuga, maniobra o movimiento de un plano a otro: *sobre la página o fuera de ella*. Porque un poema puede hacerse dentro pero también fuera de su formato convencional, la *performance* (entendida como el campo de la acción) puede entenderse como el conjunto de los elementos –en su tratamiento interdisciplinar– o los estadios –en su factor temporal– que preceden, incluyen una acción o la siguen, pudiendo determinar y modificar su significado.

Pero si hay una definición sobre la *performance* que se ha divulgado y consolidado en el ámbito europeo y de Québec ha sido la desarrollada por R. Martel. Creo que

⁵⁰ Traducción propia: *Peu de performances sont totalement improvisées ou 100% contextualisées. À rebours, la performance, même exécutée à partir d'une partition très rigoureuse, possède toujours une bonne marge d'aléatoire; comme nous ne sommes pas dans l'ordre de la représentation mais dans celui de l'action, la performance la plus "réglée" intègre de nombreux éléments du contexte, elle lui est très "sensible"*. En:

· CASTELLIN, Philippe. "C'est par les trous que l'on respire". En: *Doc(k)s Action / Performance* año 2003-2004. *Action Doc(k)s* serie 3 números 29/30/31/32/33. Ajaccio, Córcega: Edición Akenaton.

esto se debe a la síntesis formal que expone en su razonamiento, siendo además una de las primeras definiciones *de habla no inglesa* sobre *performance*, donde se establecen, de forma general, los criterios de estilo para identificar esta práctica como actividad interdisciplinar. El éxito de la definición de R. Martel hace que sea imprescindible analizar su impacto.⁵¹

La definición fué presentada por vez primera en el año 1996 en la revista *Inter Art Actuel*. Después, en el año 2003, el historiador francés Arnaud Labelle Rojoux comentará en la reedición de su libro *L'acte pour l'art* la potencia de este razonamiento, asegurando que “la mejor definición que se refiere a la *performance* en lengua francesa, la más sintética, pertenece a R. Martel”⁵² –definición que se presentará al final de este apartado–. Por el momento, es necesario señalar que, en el año 2004, la revista *Doc(k)s* lanzó un número especial titulado *Action*, publicación que contenía de nuevo la definición de la *performance* de R. Martel ya publicada en el año 1996, y en otras tantas ocasiones. Finalmente, en el año 2014, también en la introducción del proyecto historiográfico *Interviewer la performance*, incluirá la definición⁵³ del quebequense. A partir de su primera –año 1996– y última publicación conocida –año 2016– interviene como fuente primaria y directa de su propia definición, pero, antes de ello, y debido a la repercusión internacional, surge la pregunta ¿Cómo se ha ido perfilando la dilucidación de R. Martel con respecto a la *performance*? Es necesario, una vez confirmado y argumentado su impacto en la

⁵¹ Además de las publicaciones *Inter Art Actuel*, *Interviewer la performance*, *L'acte pour l'art* y *Doc(k)s*, también el comisario e historiador Éric Mangion de la Villa Arson, en su texto de introducción para la exposición *À la vie délibérée 1951-2001* publicó la definición de R. Martel. Por otro lado, Encore Mangion publicó en la editorial presses du réel en noviembre de 2013 esta misma definición de la *performance*, en *La performance Vie de l' archive et actualité*, con motivo del coloquio organizado por la Villa de Arson, en la Côte D'Azur, en Francia. En:

· BÉNICHOU, Anne. “La performance Vie de l' archive et actualité”. En: *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 2013. Recurso en línea: [<https://journals.openedition.org/critiquedart/13788>].

· En el mismo año 2013, en el ámbito de la moda y la pasarela, se recoge la misma definición de *performance* de R. Martel. En:

· GRAWLEY, Greer; BARBIERI, Donatella. “Dress, Time, and Space: Expanding the Field through Exhibition Making”. En: *The Handbook of Fashion Studies*. New York: Bloomsbury, 2013, p. 58.

· Por último, en otoño de 2014, la revista de *performance* *Mobile álbum international*, – dirigida por Valentine Verhaeghe y promovida por el profesor de la escuela de Besançon Michel Collet– publicó el texto de R. Martel en francés, y se propuso una traducción en inglés. En:

· VVAA. *Performance, Body, Fiction*. Mobile Album International, nº3, Dijon: Les presses du réel, autumn 2014.

⁵² LABELLE-ROJOUX, Arnaud. *L'Acte pour l'art*. Paris: Al Dante, 2004, p. 381. (1e éd.:1988 aux Éditeurs Évidant).

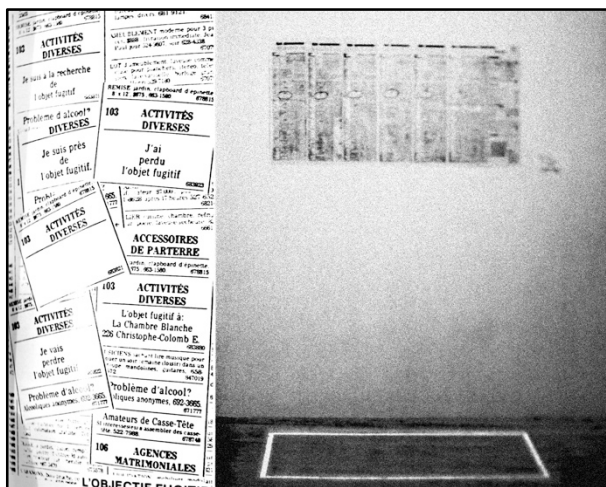
⁵³ BRIT, Mehdi ; MEATS, Sandrine. *Interviewer la performance. Regards sur la scène française depuis les années 1960*. Paris: Manuella Éditions, 2014, p. 12.

cultura de la *performance* artística actual, mostrar los inicios y el proceso donde se ha ido perfilando esta notoria definición.

En primer lugar, cabe mostrar los primeros trabajos de R. Martel donde se perfila esta particular concepción de la *performance* a través de una edición limitada que recopila sus primeros trabajos artísticos, titulada *Richard Martel Activités Artistiques 1978-1982*; esta publicación⁵⁴ está desarrollada por el propio R. Martel con Andrée Fortin y el sociólogo Guy Sioui Durand, en colaboración con Chantal Gaudreault y Marianne Filliou. En esta publicación trata *el arte como actividad* y el concepto de *maniobra*. Además del contenido teórico, en la publicación se recopilan sus primeras⁵⁵ “exposiciones, acciones y performances”, comprendidas en el periodo indicado durante los años 1978-1982. De esta estapa es preciso destacar tres trabajos que expresan formalmente – a modo de instalación y acción artística– la relación de R. Martel con el término *performance*. El primer trabajo es una intervención e instalación titulada *L’object fugitif*: el segundo es una acción titulada *Performance est toujours factie*. El tercero es la acción *Opération parcomètres*, un proyecto desarrollado entre Paris, Lyon y Colonia. En el año 1979 R. Martel presenta en el espacio *La chambre Blanche* su instalación *L’object fugitif*. Antes de la exposición publica durante una semana una serie de anuncios en el periódico *Le Soleil* de la ciudad de Québec: «he perdido el objeto fugitivo», «estoy a la búsqueda del objeto fugitivo» o «estoy cerca del objeto fugitivo». Finalmente, la instalación muestra el resultado de toda esta actividad de búsqueda. El espacio de la galería donde debería estar el *objeto fugitivo y expositivo*, está vacío, y en su lugar, una marca blanca que indica la ausencia: el mismo R. Martel ha planificado la fuga del objeto.

⁵⁴ MARTEL, Richard; DURAND, Guy; FORTIN, Andrée. *Richard Martel, Activités Artistiques 1978-1982*. Québec: Les Éditions Intervention, 1983, pp. 68-69.

⁵⁵ La primera conferencia documentada de R. Martel data en octubre del año 1978. Presentado en el Museo de Québec, el título de su conferencia *Constat* consiste en un debate sobre la enseñanza de las artes. Por otro lado, la primera exposición de R. Martel data en marzo del año 1979, *Les professeurs du département des Arts et Lettres*, una exposición colectiva en la Universidad de Québec en Chicoutimi. Finalmente, la primera *performance* documentada data del 8 de marzo del año 1980 y se titula *La performance est toujours factie*, desarrollada en *La Chambre Blanche*, Québec – aunque Martel ya había participado en el video de Robert Filliou *Grâce à Fourier* en el espacio *Véhicule Art* de Montreal en noviembre del año 1979-. Por tanto, pudiendo haber una aproximación y contacto anterior con la *performance*, estos son los inicios de la actividad artística reconocidos y documentados por el propio R. Martel.



Richard Martel. *L'objet fugitif*. La Chambre Blanche, Québec, 1979.

↑ Fig. 004.

Al respecto de esta ausencia del objeto y la acción artística como dinámica para hacer “estallar” las fronteras, quiero citar una de las reflexiones que mejor sintetizan aquellos impulsos creativos del ser humano que, frente a las limitaciones del objeto, encuentran su salida expresiva en la acción artística. Esta reflexión corresponde al historiador de arte austriaco Werner Hofmann. En plena ebullición del arte conceptual en el año 1966, reflexiona sobre la disolución entre el objeto artístico y la vida en su obra *Los Fundamentos del Arte Moderno*. En el capítulo correspondiente al *no-arte*, argumenta lo siguiente:

La volición artística se despoja de su finalidad en sí misma, se libera de su limitación al objeto artístico aislado y se concibe como un impulso creador cuyo objetivo es apropiarse, material o espiritualmente, de toda realidad. (...) Las nuevas posturas hacia el acto creador emergen en ámbitos limítrofes, donde no solo se cuestiona la obra de arte, sino que se le niega existencia propia. Su objetivo es la elaboración de una realidad total, no meramente la interpretación subjetiva de un determinado aspecto de la realidad, y resulta secundario que en la persecución de este objetivo surjan o no obras de arte. Lo que incita al ánimo de hacer estallar las fronteras de la contemplación estética es el convencimiento de que la actividad artística tan sólo permite desarrollar una parte de las posibilidades creativas del ser humano. De esto se infiere que sería equivocado limitar estos impulsos

creadores a la elaboración de objetos estéticos, esto es, limitarse a la categoría profesional de "artista".⁵⁶

El razonamiento de W. Hofmann se ajusta de forma argumental al propósito del *objeto fugitivo* de R. Martel, también a su deriva hacia la acción y lo que más adelante vendrá a ser el fundamento teórico y práctico de la trayectoria del quebequense. Además de esta brillante y elegante aproximación argumental a la dinámica creativa entre arte y vida, quiero subrayar que el historiador austriaco.⁵⁷

Prosiguiendo con la actividad de R. Martel, un año después de su proyecto *L'object fugitif*, en el año 1980 y en la misma sala de la *Chambre Blanche* presenta la *performance* titulada *La performance est toujours factie / La performance siempre es artificial*. Esta acción se basa en las exigencias de la producción artística institucional y su impacto en la *performance*, lo que según él, deriva en la problemática y cuestionamiento interno de esta misma práctica; en términos formales, R. Martel, comprimido en una sábana blanca a modo de mortaja, muestra durante el evento el proceso de construcción de la obra. Al mismo tiempo, se produce una lectura en relación a esta reflexión: «para establecer el discurso crítico, la *performance* es siempre artificial, la relación de clases, la realidad y la ficción, la *performance* y su discurso...»⁵⁸

Por último, me referiré a su trabajo *Opération parcomètres*, un proyecto desarrollado entre Paris, Lyon y Colonia. El objetivo es “recurrir a un fenómeno social urbano restrictivo” y hacer que los ciudadanos “cuestionen la relevancia de este tipo de objeto de civilización.” Para ello, R. Martel explica la “trama de la acción” a modo de propuesta y la divide en dos fases:

⁵⁶ Del título original de Werner Hofmann: *Grundlagen der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, editada en Stuttgart en el año 1966. En:

· HOFMANN, Werner. *Los fundamentos del arte moderno*. Barcelona: Edicions 62, S.A., 1992, p. 294. (Título Original: *Grundlagen der Modernen Kunst*).

⁵⁷ W. Hofmann contribuyó, durante la década de los años 60 del pasado siglo, a conectar dos escuelas de arte, la de Viena y la de Hamburgo. Con este esfuerzo, W. Hofmann favorece las dinámicas de colaboración entre Austria, Suiza, Holanda y el sur-oeste de Alemania (Colonia, Hamburgo y Stuttgart) algo que será una constante en las colaboraciones de *performance* a partir de los años 70. En este trabajo de investigación, el salto o el cruce entre fronteras, la migración de prácticas y la conexión entre artistas pivotará alrededor del alemán Boris Nieslony-.

⁵⁸ Traducción propia: *...établir le discours critique, la performance est toujours factice, rapport de classes, la réalité et la fiction, à la performance et son discours...*

· MARTEL, Richard; DURAND, Guy; FORTIN, Andrée. *Richard Martel, Activités Artistiques 1978-1982*. Québec: Les Éditions Intervention, 1983, pp. 64-65.

Primera fase: tengo la intención de llevar a cabo varias acciones donde conversaré con un parquímetro (...) para molestar a su vez un parquímetro. Segunda fase: (...) transformar el hábito de la lectura frente a un objeto cultural urbano y también cuestionar su carácter específico⁵⁹

En la práctica de R. Martel de esta etapa destaca el principio de maniobra artística compartido por los miembros del colectivo *Inter*. Sobre el concepto de maniobra, Francis O'Shaughnessy analiza la tarea de Alain-Martin Richard y destaca su indispensable teorización y contribución a propósito de esta práctica artística:

La *maniobra* artística es una rama de la *performance* que ha sido desarrollada por Alain-Martin Richard a partir del año 1990. Se distinguen tres tipos de *maniobra*. *Maniobra* por intervención (acciones que se insinúan en el espacio íntimo), *maniobra* por diseminación (distribución de artefactos para dar a conocer otra sensibilidad, para tomar consciencia de otra sensibilidad, para jugar con los sentidos arrebatados), y *maniobra* grupal (proposición poética que implica la visibilidad y participación de una comunidad).⁶⁰

Con ello, en esas tres obras tempranas de R. Martel puede verse una anticipación de las características habituales de lo que va a ser su línea de acción y su concepción de la *performance*. En primer lugar, con su acción e instalación *L'object fugitif*, por esa confrontación entre la idea y el objeto. Los antecedentes de esta exposición vienen dados por la Tesis que R. Martel depositó para concluir su carrera académica en el año 1979: en torno al arte conceptual. En su estudio, asimilaba la desmaterialización del objeto artístico desde el año 1968 hasta el año 1972 en un periodo de agitación artística directamente relacionado con movimientos sociales internacionalistas –pero francófonos y desarrollados en Europa–, como *Mayo del 68* y la *Internacional Situacionista*. Se identifica plenamente con el arte contextual y lo contrapone al arte conceptual, que lo equipara a una institución dominante anglosajona, de carácter protestante que oprime con su dominio de la industria del

⁵⁹ Traducción propia: *attirer sur un phénomène social urbain restrictif et amener le citoyen à s'interroger sur la pertinence de ce type d'objet de civilisation. Première phase: je compte réaliser plusieurs actions où je converserai avec un parcomètre (...) molester à leur tour un parcomètre Deuxième phase: (...) transformer l'habitude de lecture face à un objet culturel urbain et aussi interroger son caractère spécifique.*

· MARTEL, Richard; DURAND, Guy; FORTIN, Andrée. *Richard Martel, Activités Artistiques 1978-1982*. Québec: Les Éditions Intervention, 1983, pp. 68-69.

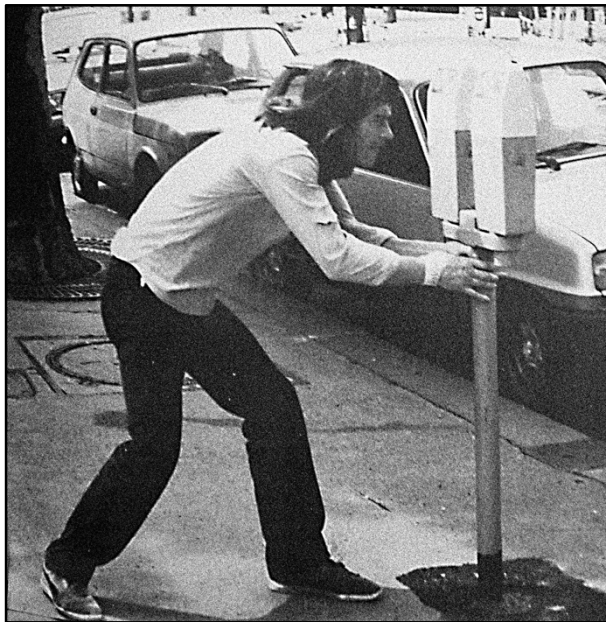
⁶⁰ Este fragmento de texto pertenece a la investigación de Francis O'Shaughnessy y su aportación a el libro *Art Action 1998-2018*, el cual todavía no ha sido publicado. Surgirá próximamente. En:

· O'SHAUGHNESSY, Francis. *Art Action 1998-2018*. Québec: Les Éditions Intervention, 2018. (texto en imprenta)

arte a la cultura latina y cristiana, con la que se identifica el sector francófono canadiense, es decir, el arte conceptual como estética anglófona dominante frente a – los considerados así mismos– como “latinos del norte” en el estado de Québec.

En segundo lugar, con *La performance est toujours factie*, donde analiza qué tipo de poder ejerce esta institución dominante y cómo afecta a la práctica de la *performance*, contraponiendo terminológicamente la ficción y artificiosidad del término frente a los problemas cotidianos para cuya resolución se propone una actividad –una acción– contestataria.

En tercer lugar, en su proyecto *Opération parcomètres*, cuya contestación a las fuerzas dominantes se manifiesta mediante una reacción en un plano cotidiano. Esta reacción puede considerarse como una *performance*, aunque periférica, por escapar a los convencionalismos que impone la cultura dominante o la industria de las artes y el espectáculo al mismo término. En la descripción del proyecto, R. Martel incluye la siguiente llamada: «Operación de parquímetros...la calle y usted, contra el arte».



Richard Martel. *Opération parcomètres*. Paris 1981.

↑ Fig. 005.



Richard Martel. *Opération parcomètres*. Lyon, Köln, 1982.

↑ Fig. 006.

R. Martel *ha seguido molestando a los parquímetros*, pero también se ha dedicado al estudio de la *performance* artística con un impacto considerable. Con estos trabajos se ha perfilado su dilucidación con respecto a la *performance*. El texto del año 1996 lo firman R. Martel y el japonés Seiji Shimoda. Este artículo se desarrolla en torno al *Nippon International Art Performance Festival* (NIPAF) que, en la edición del año 1996, se celebró en las ciudades de Tokyo y Nagano. Por tanto, en ese artículo no plantea una definición al uso de la *performance* sino que se describen algunas de sus características:

R. Martel:

La práctica de la *performance* depende en gran medida del contexto de distribución. (...) Incluso se ha afirmado que cuanto más interesante es el público, la *performance* también será más interesante. (...)

El fenómeno parece banal pero ayuda a comprender la naturaleza específica de la *performance* cuando se desvía particularmente, y sobre todo, del teatro. Por lo tanto, es difícil repetir una actualización considerando que esta misma actualización se plantea en "gestos" en relación con los "requisitos" del tiempo y el espacio de su distribución. (...)

La performance, una realidad que proviene del espacio físico. O estamos en reacción con o en contra, o nos alejamos de ella. La *performance* plantea preguntas teóricas, estéticas y éticas. El *performeur* se agita porque el espacio mismo es una condición de existencia del aparato morfológico, a pesar del estilo, la cultura y la pertenencia de cada *performance* particular.

Seiji Shimoda:

La red *performance art* no puede existir sin la participación y los proyectos de los artistas. Creo que la *performance* es la forma de arte más efectiva para el mundo de hoy, la que ha visto cambiar su tiempo.⁶¹

Aunque en el artículo las dos contribuciones están claramente diferenciadas, en términos de investigación y citación, hay que tener en cuenta la autoría de ambos y el contexto en el que se escribe. En el año 2008, con ocasión de la reunificación de todo el material generado por el colectivo Inter/Le Lieu de Québec, Richard Martel escribe un artículo en el que hace una crónica de la actividad de este grupo desde el año 1985 hasta el año 1999. Aunque este mismo texto se publicó seis años antes en la revista *Doc(k)s*, y en ambos casos el entorno y el tono del artículo es, de forma necesaria, plural:

Nosotros creemos que la *performance* es una actualización de elementos significativos en un espacio-tiempo relativo. Para nosotros es particularmente importante actuar localmente de acuerdo con los lugares: el ajuste del dispositivo en este momento tiene una dimensión contextualizada. Trabajar en grupo trae una energía de "confrontación" que reúne varios enfoques personales en una síntesis dinámica.⁶²

Finalmente, en el año 2013 desde la revista de Québec *Inter* se publica un glosario de terminológico sobre la *performance*. Ello se hace por iniciativa de Michaël La

⁶¹ Traducción propia: *R. Martel: La pratique de la performance mise beaucoup sur le contexte de distribution. (...) On a même été jusqu'à énoncer que plus le public est intéressant, plus la performance sera elle aussi intéressante. (...) Le phénomène semble banal mais contribue à faire comprendre la nature spécifique de la performance lorsqu'elle s'écarte particulièrement, et surtout, du théâtre. Il est donc difficile de répéter une actualisation en considérant que cette même actualisation se pose et se « geste » dans un rapport aux exigences ; du temps et de l'espace de sa distribution. (...) la performance, une réalité qui tient à l'espace physique. Ou bien on est en réaction avec ou contre, ou bien on s'en écarte. La performance pose des questions théoriques, esthétiques, éthiques. Le performeur est en agitation parce que l'espace même est une condition d'existence de l'appareillage morphologique, nonobstant le style, la culture, l'appartenance de chaque performance particulière.*

Seiji Shimoda: Le réseau d'art performance ne peut exister sans la participation et les projets des artistes. Je crois que la performance est une forme d'art plus efficace pour le monde actuel, qui a vu son temps changer de vitesse. En:

· MARTEL, Richard; SHIMODA, Seiji. "Présentation, NIPAF 96", pp. 41-42. En: *Inter, Télécratie*, n° 66. Québec: Éditions Intervention, 1996.

⁶² Traducción propia: *Nous pensons que la performance est une actualisation d'éléments significatifs dans un espace-temps relatif. Il nous importe particulièrement d'agir localement en fonction des lieux : le dispositif s'ajustant à ce moment prend une dimension contextualisée. Le fait de travailler en groupe amène une énergie de « confrontation » qui fait se côtoyer alors diverses approches personnelles dans une synthèse dynamique.* En:

· MARTEL, Richard. "Le risque artistique performatif", pp. 50-55. En: *Inter, Stragédies*, n° 99. Québec: Éditions Intervention, printemps 2008.

Chance y con la colaboración de R. Martel. Este documento, es imprescindible para la teoría de la *performance*.

M. La Chance y R. Martel son miembros del centro de arte *Inter/Le Lieu*. También forman, junto a otros autores, el comité editorial de la revista *Inter*. Además, comisarian el *Festival Rencontre Internationale d'Art Performance* (RiAP), que se celebra cada dos años en la ciudad de Québec desde el año 1984. Por tanto han sido testigos durante muchos años de numerosas eclosiones y variaciones respecto a las prácticas artísticas *performativas*. Con ello, el *Index du performatif* surge ante la reciente actividad de *performance* artística en festivales y eventos internacionales y ante la necesidad de conciliar un esquema terminológico igualitario y común entre los diversos países, culturas y lenguas participantes en este campo –la *performance* artística–. En el *Index du performatif*, los autores M. La Chance y R. Martel proponen un glosario que explica y define la naturaleza y las características del arte de acción y la *performance*.

El objetivo de este glosario es comprender los requisitos del sistema *performativo* y sus diversos modos de intervención: resaltando los aspectos más significativos de cada término en uso, enfatizando los vínculos entre términos y poniendo en circulación un análisis entre varias manifestaciones para un mismo campo con la esperanza de “comprender las demandas del artista y su impulso creativo”. En el *index du performatif*, la definición de *performance* cuenta con seis acepciones y cada una de ellas está descrita e interpretada por una figura clave para la historia de la *performance*. La primera acepción es una *rareza* dentro del glosario, ya que se trata de la única definición a modo de poema; aunque esta licencia es comprensible, porque corresponde al poeta sonoro Julian Blaine:

La performance/ c'est un corps/ dans un espace/ et c'est un son/ dans un
corps... (...) le corps,/ l'espace,/ le son,/ le geste.../ Et la rencontré/ será/
ou s'évaporerá.⁶³

La segunda acepción es de la artista Elisabeth Jappe. De la autora alemana es necesario destacar tres aspectos primordiales para la historia de la *performance* artística en cuanto a las áreas de su práctica, teoría y gestión. El primero aspecto a resaltar es la fundación en el año 1981, junto al artista Alf von Kries, del espacio

⁶³ Traducción propia: La actuación / es un cuerpo / en un espacio / y es un sonido / en un cuerpo (...) el cuerpo, / el espacio, / el sonido, / el gesto ... / Y el encuentro / será / o se evaporará. En:

· LA CHANCE, Michaël; MARTEL, Richard. “L'index du performatif”, pp. 1-36. En: *Inter, Performatifs*, nº 115, supplément, automne. Québec: Éditions Intervention, 2013.

*Moltkerei Werkstatt*⁶⁴ en la ciudad de Colonia: un taller y residencia de *performance* para la práctica de formas de arte que no tenían, según sus fundadores, un lugar legítimo en el negocio del arte.

En segundo lugar, conviene destacar que E. Jappe es autora de una publicación que constituye una fuente bibliográfica clásica –y ahora histórica⁶⁵– para la *performance* artística. En esta obra, titulada *Performance Ritual Prozess, Handbuch der Aktionkunst in Europa*, reflexiona sobre algunas de las características del termino *performance*:

La palabra *performance*, como nombre de la acción de un artista visual, llegó a Europa desde los Estados Unidos a principios de los años setenta. (...) La *performance* se ha convertido en un término general para todas las formas de arte en las que la atención se centra en el acto. El acto como expresión de una idea, ya sea religiosa, social o artística.⁶⁶

Sobre la teoría básica de la *performance*, la publicación *Performance Ritual Prozess* es la alternativa Europea, – y para artistas plásticos–, al libro de R.L. Goldberg. En su genealogía sobre la *performance*, Jappe parte del futurismo, dadaísmo, surrealismo, – al igual que Michael Kirby, quien fue el precursor de esta teoría sobre la *protoperformance* o los antecedentes vanguardistas de las prácticas actuales–.

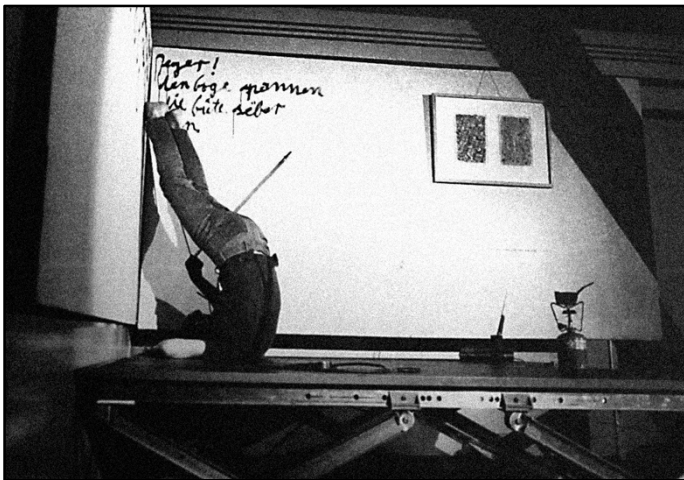
⁶⁴ La ferviente actividad de *performance* en el *Moltkerei Werkstatt* puede consultarse en un catálogo editado por la misma organización. A partir de los años 90, con la dirección del artista Christian Merscheid el espacio *Moltkerei Werkstatt* dio un nuevo impulso a la gestión del proyecto favoreciendo la instalación y el arte intermedia en su programación. En:

· JAPPE, Elisabeth; SCHNECKENBURGER, Manfred; VON KRIES, Alf. *Moltkerei Werkstatt projekte 1981-1994*. Köln: Moltkerei Werkstatt, 1994.

⁶⁵ *Performance Ritual Prozess, Handbuch der Aktionkunst in Europa* es hoy uno de los libros sobre arte de acción más cotizados, con un precio desorbitado en el mercado de segunda mano. Afortunadamente pude documentar e indexar este ejemplar por cortesía de la organización *Inter Centre en Art Actuel*, durante una estancia de investigación en Québec. Esta paradoja indica la apropiación de algunas prácticas periféricas por el mercado del arte, en cuanto que la bibliografía clásica sobre *performance* se convierte en un objeto histórico preciado. En términos de anticuariado, este fenómeno es relativamente nuevo en la actualidad ya que las publicaciones teóricas y específicas datan de la década de los años 90. Con esto, se abre un nuevo paradigma sobre el ámbito del arte de acción en las próximas décadas, concretamente, sobre la accesibilidad a la información histórica, y con ello el archivo, la restauración y el patrimonio.

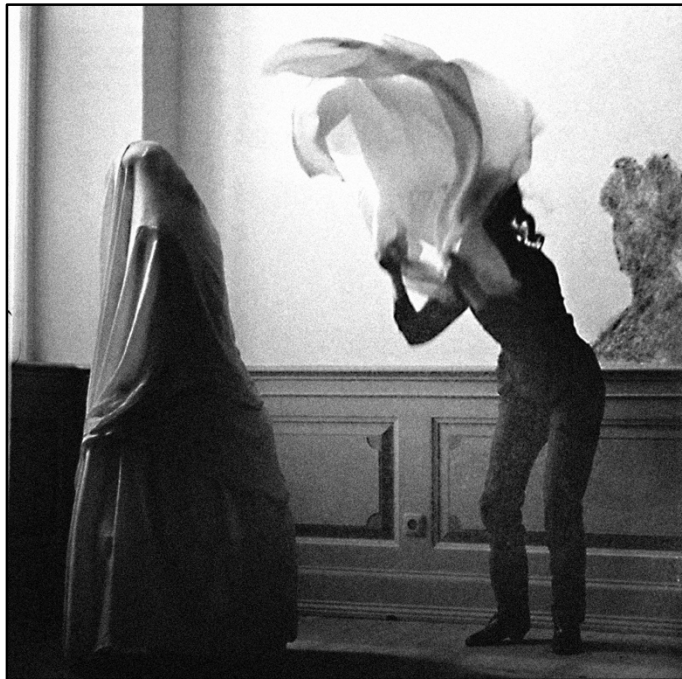
⁶⁶ Traducción propia: Das Wort Performance, als Bezeichnung für die Aktion eines bildenden Künstlers kam in den frühen 70er Jahren aus den USA nach Europa. (...) Performance ist zu einem übergreifenden Begriff geworden für alle Formen von Kunst, in denen der Schwepunkt auf der Handlung liegt. Handlung als Ausdrucksform für eine Idee, sei es eine religiöse, eine soziale, eine künstlerische. En:

· JAPPE, Elisabeth. *Performance Ritual Prozess, Handbuch der Aktionkunst in Europa*. München: Prestel-Verlag, 1993, p. 9-10.



Jochen Gerz. *Der Saal des Grabreliefs mit dem Jäger*
(*Griechische Stücke Nr. 10*), Bremen, Kunst Live, 1978. ↑ Fig. 007; 008.

das Flug und des Plank
mit einer Unterhand Wasser
Flote im Schachtel
alle schwarzen Rohrhalten
mit barocken Kraftausdrücken bei "Einkauf"
alle setzen schwarze Larve auf
und verbleiben sich vor ihre Nachbarn
Schluss: alle mit Marmorstein
mit großen Wiedel entst am
und zu Pen-astria auffordern!

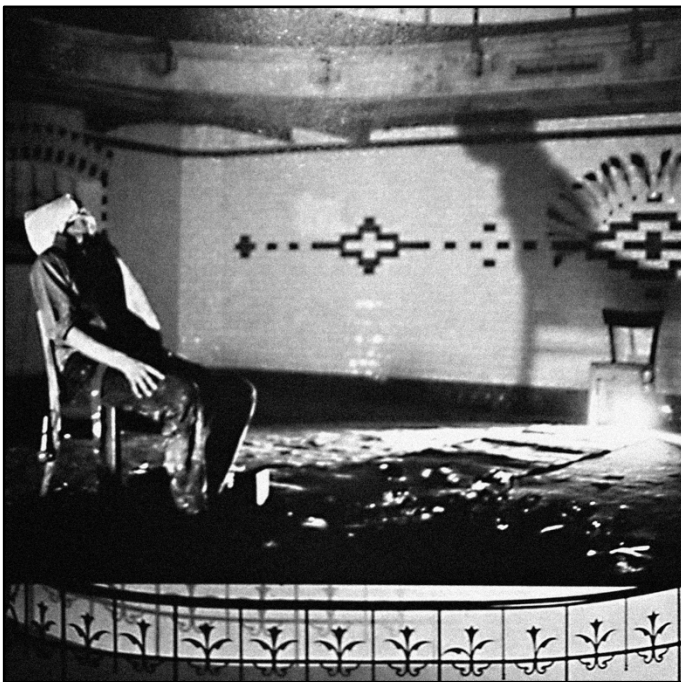
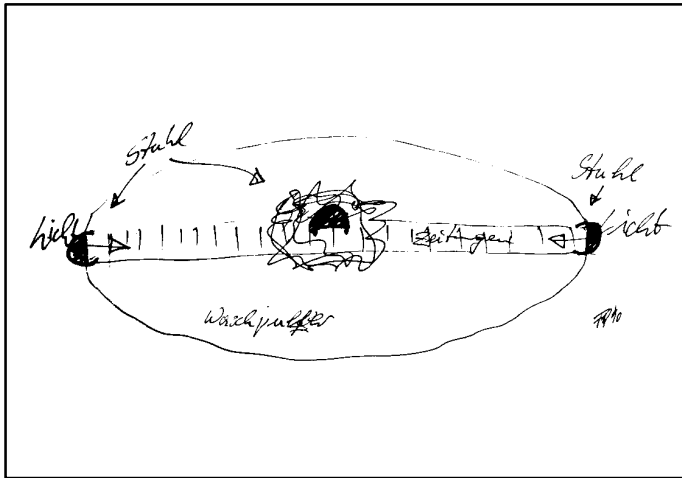


Lili Fischer. Planificación y acción.

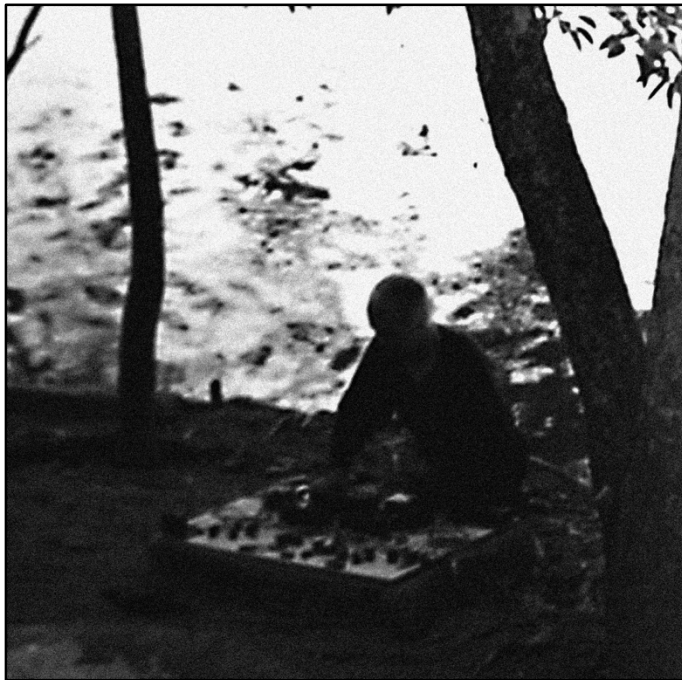
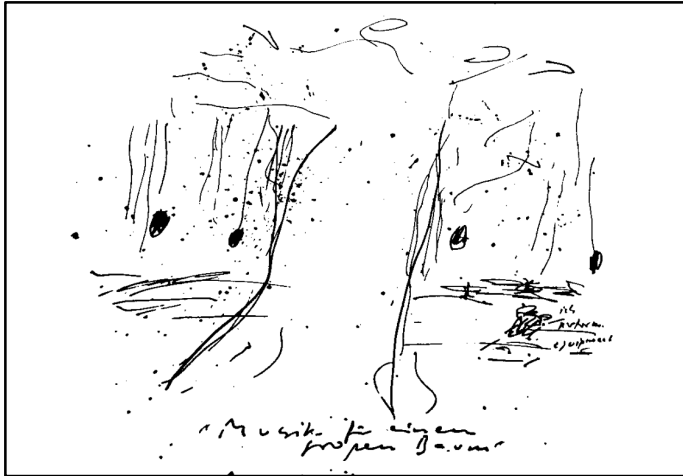
En la descripción escrita de su acción se observa cómo la direccionalidad de la escritura es, en su conjunto, un recurso gráfico que anticipa el gesto que la artista hará durante la acción con las telas.

Aurevoir Aurora, 1991-1992.

↑ Fig. 009; 010.



Thomas L. Fischeer. Planificación y acción:
AKA, (through the canyons of your mind), Kunstraum Wuppertal, 1990.
↑ Fig. 011; 012.



Rolf Julius. Partitura de música para un árbol y concierto:
Musik für einen grossen Baum, Belo Horizonte, Brasil, 1991.

↑ Fig. 013; 014.

Además, E. Jappe establece una diferenciación entre el *happening* en Estados Unidos y en Europa incluyendo la práctica de artistas del continente y analizando la posterior expansión de “esta modalidad” de *performance*. Las diferencias respecto a la publicación de la historiadora británica – residente en Estado Unidos– R.L. Goldberg son significativas. No solo enmarca su estudio en el contexto europeo, sino que considera las prácticas periféricas y crea un léxico de artistas de *performance* locales de relevancia internacional; es el caso de Jochen Gerz, Lili Fischer o Thomas L. Fischeer, entre otros. En algunos ejemplos, junto a la documentación de sus *performances*, E. Jappe incluirá la planificación gráfica de las acciones.

Además, incluye entrevistas a los artistas europeos Marina Abramovich, Jochen Gerz, Ulriche Rosenbach, Nikolaus Lang o Boris Nieslony – estos dos últimos artistas alemanes tienen una concepción antropológica y sociológica del *Aktionskunst*. La mayoría de los artistas que están documentados en la publicación *Performance Ritual Prozess* participaron en la Documenta 8⁶⁷. Lo que lleva al tercer aspecto primordial que conviene destacar en la trayectoria de E. Jappe: su comisariado y dirección del área de *performance* en esta edición del evento de Kassel, Alemania, en el año 1987.



Boris Nieslony-ASA. *Das Brakteatenstück*, Documenta 8, Kassel, 1987.

↑ Fig. 015.

⁶⁷ Director artístico: Manfred Schneckenburger. Comisariado de *performance*: Elisabeth Jappe.

Si bien es cierto que la *performance* ocupó en la Documenta 8 un lugar especial y la organización le dedicó un amplio espacio en el programa, gran parte del éxito corresponde a su curadora. En cuanto a la representación de la *performance* española en Alemania, corrió a cargo del grupo *Depósito Dental*⁶⁸ formado por Pedro Garhel y Rosa Galindo con un “espectáculo” multimedia titulado *Dedicado a la Memoria*, desarrollado con las “nuevas tecnologías” sin “olvidar las elementales manifestaciones culturales humanas como son la voz, la música y la expresión corporal”.⁶⁹

El titular de prensa sobre la “variada representación española”⁷⁰ en la Documenta 8 se ajusta a la realidad,⁷¹ Ferran García Sevilla en pintura, Susana Solano en escultura y Mariscal Tusquets en diseño. Jamás antes se había visto semejante *videofiesta*. El año 1987 es la explosión de los videoartistas, las videoinstalaciones y los visionados de video. La representación *videoespañola* corrió a cargo de Xavier Villaverde con su obra *Veneno Puro*, figurando junto a los artistas Bill Viola, Lauri Anderson, Nam June Paik o Harrie de Kroon, entre otros. Sin embargo, la participación española en la documenta 8, en el área de la *performance*, era pobre, ridícula si se compara con la rica actividad y los artistas que trabajaban el arte de acción a finales de la década de los años 80 en España.

Una vez se han visto los tres aspectos fundamentales en la trayectoria de E. Jappe y su contribución a la historia de la *performance*, hay que conocer la definición que la autora hace en 2013 de esta práctica:

Desde el final de los años sesenta, la palabra *performance* indica una forma de arte de acción que, al comienzo de su "carrera", era muy limitada: la creación por una o más personas de una situación única que experimentan

⁶⁸ ASENSI, Manuel; PALMA, Carmen. “Documenta”. En: *Cine y Video 20. Revista Especializada*. Mayo 1987, pp. 32-35.

⁶⁹ Gran parte de las información relativa a la participación de los artistas españoles en la Documenta 8 proviene de la hemeroteca did en el año 1981. Este modelo de autogestión artística suponía una de las primeras iniciativas de autoorganización artística en España similar a lo que en la década de los 70 sería *The Kitchen* en Nueva York, la Free International University (FIU) de Joseph Beuys en Düsseldorf o el Institut for Unstable Media, V2 –con su sede actual en Rotterdam–. Hoy, el proyecto de investigación Archivo Espacio P (propuesta metodológica para su continuación digital) recopila el patrimonio documental generado en este lugar durante quince años, entre los años 1981 y 1997. Actualmente, este proyecto de investigación está dirigido por los historiadores Francisco Hernández Mateo y Federico Castro Morales de la Universidad Carlos III de Madrid.

⁷⁰ JARQUE, Fietta. “Variada representación española en la Documenta 8”. En: *El País*, edición impresa, Madrid: 6 de junio del año 1987, p. 40.

⁷¹ COSTA, José Manuel. “Las artes no plásticas triunfan en la Documenta de Kassel”. En: *El independiente*, 1987.

con esta acción una idea o un sentimiento sin utilizar las formas de contacto "habitual" (...) A principios del nuevo siglo, los sentidos acordes a esta definición han proliferado de forma práctica. La palabra *performance* se encuentra hoy en todas las secciones de nuestras vidas. Quiere decir, sobre todo, "proeza".⁷²

Con su definición queda clara la diferenciación entre *performance* y arte de acción. También el uso generalizado de la palabra *performance* frente al uso concreto del arte de acción. Pero concluyendo con el concepto de "proeza", –lo que plantea una hazaña y una acción valerosa–, es inevitable asociar la *performance* a una idealización espectacular de la situación que se plantea en escena.

Es destacable que por liberarse del elemento de espectacularidad, la acción artística se considere "limitada". Sin embargo, esta limitación no debe plantearse como pérdida, sino como ganancia. Precisamente, y en este caso, el propósito de la "limitación" permite exponer con claridad y exactitud tanto los caracteres genéricos como los diferenciales del término que se maneja, el arte de acción; –es la consabida fórmula del *menos es más*–.

En las acepciones descriptivas sobre la *performance* en el *index du performatif* de M. La Chance y R. Martel, la próxima acepción corresponde a la artista de Québec Hélène Matte. Doctorada en literatura y artes escénicas, construye su acepción alrededor de breves definiciones históricas⁷³ y cita, en primer lugar, a R.L. Goldberg: "La *performance* es un arte de la presencia. Según la naturaleza de la *performance*, esta presencia puede ser esotérica, chamánica, pedagógica, provocativa o entretenida". También cita a Paul Zumthor, para quien la *performance* "es un acto de presencia en el mundo y para uno mismo", y a Josette Féral, para quien la *performance* es "una operación cognitiva". En suma, la definición de H. Matte se adapta a la expansiva pero indefinida amplitud de interpretaciones sobre la *performance*. Sin embargo, lo más interesante de su descripción es contrastar que, en general, se evidencia una gran diferencia entre las

⁷² Traducción propia: *Depuis la fin des années soixante, le mot performance indique une forme d'art action qui, au début de sa «carrière», était très limitée: la création d'une situation unique par une ou plusieurs personnes qui exprimaient avec cette action une idée ou un sentiment sans utiliser les formes «habituelles» de contact. (...) En ce début de nouveau siècle, les sens accordés à cette définition ont pratiquement proliféré. Le mot performance se trouve aujourd'hui dans toutes les sections de notre vie. Il veut dire, surtout, «prouesse».* En:

· LA CHANCE, Michaël; MARTEL, Richard. "L'index du performatif", pp. 1-36.
En: *Inter, Performatifs*, n° 115, supplément, automne. Québec, Éditions Intervention, 2013.

⁷³ LA CHANCE, Michaël; MARTEL, Richard. "L'index du performatif", pp. 1-36.
En: *Inter, Performatifs*, n° 115, supplément, automne. Québec, Éditions Intervention, 2013.

definiciones de la *performance* de los artistas escénicos y los artistas plásticos y poetas, siendo estos últimos los que asocian el término arte de acción a la *performance*, tratándola como categoría general que, debido a la amplitud de sus usos y significados, desde el mismo termino se tipifican el *happening*, la acción, la maniobra, el poema público o la poesía viva, entre otros.

La próxima acepción sobre la definición de *performance* del *index du performatif* corresponde a Julie-Andre T. Artista de acción y miembro del grupo *Black Market*, basa su trabajo en entorno al concepto de “riesgo”. La artista comienza su interpretación del término citando a Étienne Souriau, indicando que la palabra inglesa *performance* se refiere al “hecho para llevar a cabo cualquier actividad”, lo que engloba también numerosos tipos de acciones, desde el deporte hasta las actividades psíquicas. Ante ello, y con habilidad, la artista recoge el testimonio de esta evidencia e incluye su propia interpretación, haciendo evidente la legitimidad de su interpretación:

En lo esencial de la cosa, nos adherimos en la misma dirección, (...) la *performance* (...) puede ser escuchada como el proceso mismo de «Producción de una forma» o como acción o proceso que conduce a una forma. Se agita así el ajuste en forma de ciertas cualidades.⁷⁴

De acuerdo con Julie-Andrée T. la *performance* es un proceso de producción de una forma. Y esta *forma* puede ser la acción artística. Una interpretación que va en la misma línea que se propone en esta tesis. La *performance* como proceso artístico complejo en el que se incluyen actividades o acciones que se ajustan a su complejidad. Por último sin escenografía especial o espectacular, sin puesta en escena banal, cabe exponer la definición completa que, debido a su impacto internacional ha sido el hilo conductor de este apartado. Para R. Martel, la *performance*:

Es la actualización a un público potencial de un contenido variable de expresividad. Tanto una actitud a la liberalización de las costumbres, normas, de condicionamientos y de desestabilización de una reformulación de códigos de representación, del conocimiento, de la conciencia, la *performance* es una simulación de materiales en un contexto, una

⁷⁴ Traducción propia: *En anglais, le terme désigne «le fait de mener à bien une activité quelconque» (Étienne Souriau). Dans l'essentiel de la chose, nous adhérons dans le même sens, (...) performance (...) peut être entendue comme le processus même de “production d'une forme” ou comme action ou processus conduisant à une forme. Il s'agit donc de la mise en forme de certaines qualités.* En:

· LA CHANCE, Michaël; MARTEL, Richard. “L'index du performatif”, pp. 1-36.
En: *Inter, Performatifs*, n° 115, supplément, automne. Québec: Éditions Intervention, 2013.

destitución de convenciones y una transformación de las categorías estilísticas.

Presenta los logros culturales y busca definir el potencial en otras partes de la hegemonía de las formas más o menos institucionalizadas, de acuerdo con los tipos y necesidades de ajuste o negación. Hay *performances* de prácticas como las artes visuales, poesía, música, teatro ... y otras que intentan determinar los criterios que delimitan las metodologías a partir de los condicionamientos y las convenciones, tratando de aplicar a este estilo de posicionando una originalidad funcional.

En resumen, hay tantos tipos de *performances* como *performers*. Además, las características culturales de un grupo étnico o un espacio-tiempo geográfico son criterios según los cuales se organiza la ejecución de la *performance*. La misma *performance* se percibirá de forma diferente de una región geográfica a otra. Se articula la mayor parte del tiempo en función del contexto de su presentación.

A veces el cuerpo está totalmente presente; a veces, un aparato objetivo, mediático o tecnológico tiende a constituir la esencia de la proposición. A veces, el dispositivo escénico constituye la mayor parte de la actividad; en otros momentos, la investigación supone el cuestionamiento teórico.

En ciertas ocasiones, la interactividad está presente entre el intérprete y la audiencia. Históricamente, la *performance* provendría de las prácticas de desmaterialización de los años sesenta, especialmente en relación con el reconocimiento oficial de este tipo de práctica artística.

Sin embargo, ciertas acciones performativas encuentran en los protagonistas de las vanguardias de principios de siglo (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, etc.) de los fundamentos históricos. La hibridación de los artistas de los años ochenta, en contra de la especialización y el comercio, confirma una versatilidad artística, cualificada de multidisciplinar o interdisciplinar, que incluye la *performance* como una actitud ante la liberalización de criterios objetivos establecidos. En el límite, existirían las *performances* expresionistas, y otras "ritualistas".

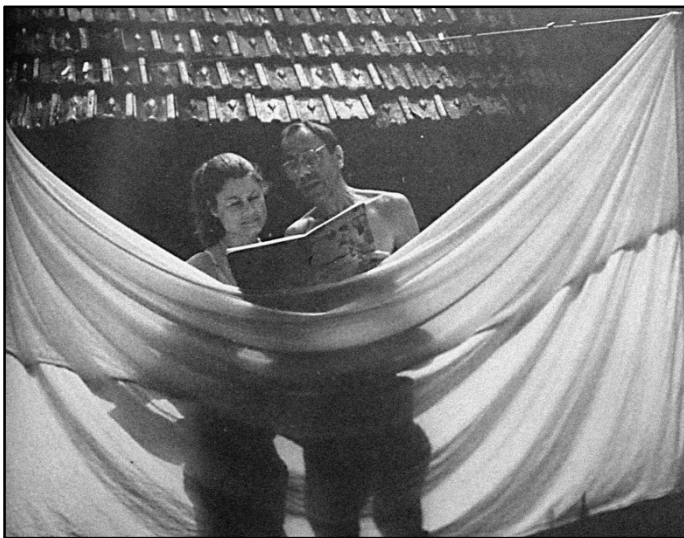
Por otro lado, las formas de entrega son momentos que nos enseñan sobre la forma en que se realiza la actividad artístico-poética en un contexto determinado. La responsabilidad del artista se extiende a su compromiso y la validez de su potencial emocional y simbólico.

La organización social, el contexto religioso, la evolución tecnológica, el nivel de vida y las características culturales son ejes sobre los que actúa el

performer. La recepción de la respuesta es un análisis sociocrítico de los presupuestos filosóficos del cuestionamiento. La libertad del *performer* corresponde a su compromiso con el arte.⁷⁵

⁷⁵ Traducción propia: *Est l'actualisation devant un public potentiel d'un contenu variable d'expressivité.*

- *À la fois une attitude visant la libéralisation des habitudes, des normes, des conditionnements et une déstabilisation visant une reformulation des codes de la représentation, du savoir, de la conscience, la performance est une mise en situation de matériaux dans un contexte, une destitution des rapports de conventionnalité et une transformation des catégories stylistiques.*
- *Elle colporte les acquis culturels et cherche à dénir des ailleurs potentiels dans l'hégémonie de formes plus ou moins institutionnalisées, selon les genres et les besoins d'armation ou de négation. Il y a des performances issues de pratiques comme les arts visuels, la poésie, la musique, le théâtre... et d'autres qui tentent de déterminer les critères délimitant des méthodologies hors des conditionnements et des conventions, essayant d'appliquer à ce style de positionnement une originalité fonctionnelle.*
- *Bref, il y a autant de sortes de performances que de performeurs. Par ailleurs, les caractéristiques culturelles d'une ethnie ou d'un espace-temps géographique sont des critères selon lesquels s'organise la livraison de la performance. La même performance sera perçue diéremment d'une région géographique à l'autre. Elle s'articule la plupart du temps en fonction du contexte de sa présentation. Parfois, le corps est totalement présent; parfois l'appareillage objectif, médiatique ou technologique tend à constituer l'essentiel de la proposition. Quelquefois, le dispositif scénique compose l'essentiel de l'activité; à d'autres moments, l'investigation suppose le questionnement théorique. Lors de certaines occasions, l'interactivité est présente entre le performeur et le public. Historiquement, la performance serait issue des pratiques dématérialisantes des années soixante, surtout en lien avec la reconnaissance officielle de ce type de pratique artistique.*
- *Toutefois, certaines actions performatives trouvent dans les protagonistes des avant-gardes du début du siècle (futurisme, dadaïsme, surréalisme, etc.) des assises historiques. L'hybridation des artistes des années quatre-vingt, contre la spécialisation et le métier, confirme une versatilité artistique, qualifiée de multidisciplinaire ou d'interdisciplinaire, qui inclut la performance comme une attitude visant la libéralisation des critères objectifs institués. À la limite, il existerait des performances expressionnistes, d'autres «ritualistes».*
- *Par contre, les formes de livraison sont des moments qui nous en apprennent sur la manière dont s'exécute l'activité artistique-poétique dans un contexte déterminé. La responsabilité de l'artiste s'étend à son engagement et à la validité de son potentiel armatif et symbolique. L'organisation sociale, le contexte religieux, l'évolution technologique, le niveau de vie ainsi que les caractéristiques culturelles sont des axes sur lesquels le performeur agit. La réception de la réponse est une analyse sociocritique des présupposés philosophiques du questionnement. La liberté du performeur correspond à son engagement envers l'art. En:*
- LA CHANCE, Michaël; MARTEL, Richard. "L'index du performatif", pp. 1-36.
En: *Inter, Performatifs*, n° 115, supplément, automne. Québec: Éditions Intervention, 2013.



Richard Martel, Marianne y Robert Filliou. *Mode de lecture: Nous Étions Heureux*, Les Eyzies, Dordogne, 1982. ↑ Fig. 016; 17.

*
* *

La palabra anglo-americana *performance* se impone internacionalmente porque ese *uso internacional* de la palabra facilita la difusión de la práctica a la que se refiere. La pregunta es: ¿a qué práctica se refiere? En opinión de R.L. Goldberg a una ola. En cuanto a los artistas “periféricos”, las opiniones son diversas y plurales y, pese a ello, las discrepancias son inexistentes. Para un artista plástico hay tantos tipos de *performances* como *performers*. Sin embargo, cuando se cita esta consabida frase, en la ecuación de esa tipología ideal y universal no entran, por lo general, el espectáculo, la representación, las máscaras ni otros tantos remedios teatrales. Por ello creo necesario matizar y definir si se trabaja o se investiga de manera específica sobre arte de acción y *performance* artística:

La «performance» comme «art»?

Et la «poésie» et «l'art» comme «performance»? ⁷⁶

Es la pregunta que se hacía Démosthène Agrafiotis en su *déclara(c)tion* sobre la *performance*. Tomando el caso de Grecia, es un hecho que la palabra en inglés tiende a imponerse a nivel internacional, pero sin duda facilita la difusión de la práctica a la que se refiere. Por este motivo Agrafiotis propuso un término equivalente a la palabra *performance* que tuviera la misma versatilidad que el término anglo-americano. El término griego propuesto: *epitelesis*.

Además, *epitelesis* es el nombre escogido por D. Agrafiotis con el que se agrupan una serie de eventos de *performance* en Grecia, un proyecto de gestión e investigación de la práctica de *performance* co-dirigido junto al artista Andreas Pashias en el año 2013 con el que se promovían artistas locales y algunos invitados internacionales. Las sesiones se complementaban con “una investigación en curso sobre las diversas interpretaciones de *performance art*”. Como se ha podido comprobar fehacientemente es una preocupación terminológica, semiótica y de contexto con la que el poeta griego sigue trabajando en la actualidad.⁷⁷

Desde su reconocimiento como práctica artística en la década de los años 60, el arte de acción de la *performance* transita las décadas de los años 70 y 80 con una intensa actividad. Pero en la década de los años 90 los artistas plásticos todavía reivindican

⁷⁶ AGRAFIOTIS, Démosthène. "Performance, poétique. Pour une poétique performative. Une déclara(c)tion". En: *Fabriques de la langue*, Paris: Presses Universitaires de France, 2012, pp. 353-369. (dirigido por NASSIKAS, Kostas; PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle; ROSSI, Caroline / coll "Le fil Rouge").

⁷⁷ Traducción propia: through an ongoing research into diverse exhibitory interpretations of performance art. En:

· PASHIAS, Andreas; DEIMLING, BBB Johannes. *Herostrat, Collaborative performance by Andreas Pashias and BBB Johannes Deimling*. Athens: Greece, 2014, p. 37.

la necesidad de definirse en este ámbito. Con un arte que parece encontrarse en permanente estado de “emergencia” Jaime Vallaure advierte que la multiplicación reciente de “hechos relacionados con el arte de acción” plantea, – empuja, diría yo, crear un ámbito de reflexión que permita encuadrar las actividades prácticas y teóricas que se vienen realizando en este sentido:

En la actualidad estamos asistiendo a la emergencia de una práctica que en menos de seis años se ha convertido en el punto de referencia de una parte, cada vez más numerosa, de la población artística⁷⁸

Se suele decir que la acción artística no muere en el momento en el que culmina. Pero para que esto no suceda, será necesario concretar cómo puede seguir viva. Al igual que la *performance*, la propuesta terminológica griega *Epitelesis* tiene la capacidad de activar y revitalizar esa multitud de connotaciones de gran riqueza y de ampliación del campo semántico. Observando las cualidades y especificidades con la que se relaciona *Epitelesis*, creo necesario señalar la comparación que D. Agrafiotis hace con el proyecto de Boris Nieslony, el diagrama *Performance Art Context*:

La versión griega *epitelesis* está relacionada con otras muchas palabras (...) Epitelesis llama a las palabras *teleté* (ritual), *telos* (objetivo), *teleia* (punto final), *polyteleia* (lujo) *synteleia* (terminación), *teleses* (tensión), *synteleses* (parámetro), *ektelo*, (ejecución), *teletourgia* (celebración), *hierotelestia* (ritual sagrado) *ateles* (imperfecto), *euteles* (insignificante) (...) Boris Nieslony reunió unas 250 definiciones de *epitelesis* / *performance*, y también ha propuesto una tipología de las definiciones de clase en 32 categorías ...⁷⁹

Además del entorno físico, de situación, político, histórico... el contexto se refiere también al entorno lingüístico del que depende el sentido de una palabra. B. Nieslony, con la colaboración del diagramador Gerhard Dirmoser, contextualiza de forma estructurada la *performance*, de manera que queda visiblemente conectada en un diagrama con la gran variedad de elementos con los que se relaciona.

⁷⁸ VALLAURE, Jaume; POU I RIGAU, Marta. *Sin número: Arte de Acción*. Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes, 1996, p. 36.

⁷⁹ AGRAFIOTIS, Démosthène. "Performance, poétique. Problématique". En: *Fabriques de la langue*, Paris: Presses Universitaires de France, 2012, pp. 353-369. (dirigido por NASSIKAS, Kostas; PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle; ROSSI, Caroline / coll "Le fil Rouge").

Por tanto y hasta el momento, espero haber situado la variedad terminológica de la *performance* artística. Entre otras interpretaciones, *performance art también se refiere* “al encuentro de procesos y actividades artísticas a iniciativa del artista intérprete o ejecutante en su presencia.” Y ahora, una vez situado el término en el lugar al que se dirige esta Tesis, es pertinente tratar con una definición diagramática de la *performance*. En este caso, el diagrama que se plantea puede considerarse como una base de datos *modelada* de forma gráfica.

Esta definición de la *performance* y su contexto resulta esencial e imprescindible en este trabajo de investigación: plantear una definición diagramática de la *performance*■

• 1.1.4 El Diagrama como definición científica y gráfica de la *Performance*

➔ El diagrama *Performance Art Context* nació después de muchos años de infructuosas discusiones sobre las definiciones ¿qué es *performance art*? Y las preguntas ¿qué significa *performance*?. El interés de Boris Nieslony fué cómo crear una visión de conjunto contextual sobre el rico campo de las actividades relacionadas con la *performance*. Por otro lado, otra de las fuentes de motivación de Nieslony consistía en estudiar cómo todos estos artistas, críticos, historiadores y científicos culturales definían esas actividades.

El *Context in Performance and Performing Arts* clarifica la definición y trata de esclarecer las diferentes interpretaciones y usos de la palabra *performance*, pudiéndose distinguir, tal y como se verá durante el desarrollo teórico y el despliegue estético del diagrama, hasta tres usos diferentes del término. Estos son: *performance*, *performance art* y *performing arts*. De acuerdo con B. Nieslony, *performance* se refiere a todas aquellas teorías, prácticas, rituales y comportamientos propios o relacionados con el campo antropológico. Por otro lado, el término *performance art* se utiliza para referirse a todas aquellas teorías, prácticas y experiencias estéticas relacionadas con el ámbito plástico y poético. Respecto a la tercera y última interpretación, *Performing Arts*⁸⁰, se refiere al conjunto de dramaturgias y artes escénicas como danza, teatro, ballet o música, entre otras. Con esta triple inclusión en el diagrama se alcanzan los tres grandes campos *performativos*: antropológico, poético y escénico.

Además del contexto y las relaciones terminológicas que incluye, es importante advertir que las correspondencias del diagrama también se construyen a partir de los procesos creativos y las obras de sus participantes. Al igual que Robert Filliou, B. Nieslony aboga por la no rentabilidad efectiva del producto final. Conociendo la filosofía y la posición moral de ambos, en sus creaciones puede percibirse la “solidaridad hacia el autor del proceso mediante su aceptación atractiva”. Tal y como plantea Richard Martel, R. Filliou ha influido de manera decisiva en la joven comunidad artística de su tiempo, estimulando una red infinita de artistas que se relacionan de acuerdo a sus afinidades y su compromiso para con los demás. R.

⁸⁰ Tal y como explico en el segmento *performance: una aproximación lexicográfica*, es necesario no confundir aquí entre los distintos usos del verbo *perform*, cuya forma verbal inglesa en gerundio y plural, *Performing Arts* engloba a groso modo las artes dramáticas y escénicas, mientras que el sustantivo *Performance Art* se refiere.

Filliou abre un vasto dominio al alcance de todos. Artista y poeta de poetas artistas; también dedicó su vida a los intercambios y colaboraciones permanentes: R. Martel, Emmett Williams, Ben Patterson, Jean Dupuy, Ben, George Brecht, Daniel Spoerri, Dorothy Ianonne, Joachim Pfeufer, Dick Higgins, Takako Saito, Alison Knowles, con el planeta Fluxus y muchos otros.⁸¹

En el diagrama de B. Nieslony también se plantea una red y esta existe por afinidades en el proceso de creación más allá de cualquier frontera limitadora, física o institucional: “el arte puede ser cualquier cosa y el desarrollo secuencial en un contexto determina la razón de ser del proceso artístico.”⁸² Por ello, toda la documentación acumulada y los artistas que B. Nieslony indexa en su proyecto *Schwarze Lade* puede tratarse como una base de datos en la que están registrados gran cantidad de procedimientos diferentes. Mediante la representación diagramática de esta base se estructurará la información representativa y se analizará el contexto de la *performance* en su complejidad, se definirá una red de autores y se visibilizarán los procesos de trabajo con los que se agrupan los términos correspondientes a las prácticas artísticas: este diagrama incluye una red de artistas de acción que se relacionan según sus procesos de creación y esto, a su vez, se estructura en un contexto determinado, el de la *performance*.

La investigación del diagrama *Performance Art Context* está basada en la información recopilada en el proyecto de Nieslony *Schwarze Lade (Black Kit)*. Este, a su vez, es una consecuencia del proyecto *Das Konzil*. El próximo capítulo de esta investigación gira en torno a este proyecto. Por ahora, es conveniente indicar brevemente que *Das Konzil* es un proyecto relacional y comunitario de *performance* realizado en Stuttgart y Hamburgo, donde los participantes planificaban de forma gráfica sus acciones. B. Nieslony era el encargado de recopilar toda esta documentación, creando un archivo llamado *Schwarze Lade (Black Kit)*, – actividad que viene desarrollando desde el año 1981–. El *Schwarze Lade* evolucionó pasando de ser la herramienta empleada en el proyecto relacional y antropológico *Das Konzil* donde, por necesidad, se empleaban recursos propios del archivo de documentación, a convertirse en el siglo XXI en el *Black Kit*, un archivo de documentación de *performance* que permanece hasta el día de hoy.

Esta transformación resulta muy interesante porque gran parte de los proyectos de B. Nieslony son de dinámica colaborativa, cooperativa, relacional con la creación

⁸¹ TILMAN, Pierre. *Robert Filliou, nationalité poète*. Dijon-Quetigny, Les presses du réel 2006.

⁸² MARTEL, Richard. *Arte de Acción*. Xochimilco: Univeridad Autónoma Metropolitana, 2008, pp.73-74. (Prólogo de Víctor Muñoz).

de una comunidad, de una red de artistas. En este caso, la forma en la que estas comunidades se relacionan con los proyectos planteados son un reflejo sociológico del estado de las mismas.

He creído necesario hacer una breve introducción al proyecto *Das Konzil y Schwarze Lade* porque los tres proyectos están íntimamente relacionados con el *Performance Art Context*. Podría decirse que un proyecto es la consecuencia del anterior. Los tres grandes proyectos de B. Nieslony que se trabajan en esta Tesis son: *Das Konzil*, (Stuttgart, 1981), *Die Schwarze Lade o Black Kit* (Köln, *work in progress*. Inicio en el año 1981) y el diagrama *Performance Art Context* (Köln, *work in progress*. Inicio en el año 2011)

Con toda la información acumulada a lo largo de los años en el proyecto *Schwarze Lade*, buscó a un técnico en sistemas teóricos para dar forma a esa *base de datos* a fin de explorar esa compleja relación entre la realidad material y su representación, desarrollando actos de conceptualización y visualización, con el objetivo de ordenar todas las correspondencias y registrarlas de forma estructurada en un mismo soporte: un diagrama.⁸³ En Linz, Austria, contactó con el *diagramador* Gerhard Dirmoser.⁸⁴

G. Dirmoser explica que la forma básica del diagrama se ideó en base a la morfología ocular: “un ojo como espejo, como un teatro de los sentidos, como un teatro de la ciencia también.” El aspecto gráfico general del diagrama *Performance Art Context* es circular, con dimensiones que se modelan inspiradas en dos teorías y un fenómeno molecular. Con ello, se observan tres aspectos teóricos cuya relevancia ha sido fundamental para la concepción del diagrama:

1. El diseño del diagrama se articula en base a la *teoría de la visión*, en cuyo aspecto hay un recorrido desde el punto central –desde el ojo– hacia afuera y en cuyo momento se produce un flujo analítico en sentido contrario, de fuera hacia dentro.
2. Para su concepción, además de la teoría de la visión se incluye también la *teoría del tiempo*: cada movimiento tiene su propio recorrido en el tiempo y, en

⁸³ DIRMOSE, Gerhard; NIESLONY, Boris. “Performance Art Kontext”, p.109. En: *On Maps and Mapping*. Performance Research volumen 6, Issue 2. Aberystwyth, Ceredigion Wales, United Kingdom, 2001.

⁸⁴ Esta investigación se desarrolla y expande a si misma permanentemente. A partir del modelo empleado en el *Performance Art Context*, Gerhard Dirmoser ha diseñado diferentes tipos de diagramas, a saber: *contexto*, *atmósferas*, *verbos* y por último en relación al concepto de *poder*. Para ver la multitud de proyectos diagramáticos de G. Dirmoser ver:

· Referencia en línea: [http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at].

consecuencia, también en el espacio, algo basado en *La Configuración del Tiempo* del historiador de arte George Kubler, especialista en arte precolombino: indagando cuales son los costes necesarios para poder realizar una investigación acerca de los objetos artísticos los cuales, de por sí, forman parte del mundo de las cosas que el hombre ha creado a lo largo de los siglos llegando hasta nosotros. Con esta concepción del tiempo, la humanidad, el Orbe y su contenido, G. Kubler dice:

El presente plural: todo varía con el tiempo y el lugar, y no podemos fijar en ninguna parte una cualidad invariable, como hace suponer la idea de estilo, incluso cuando separamos las cosas de sus lugares.

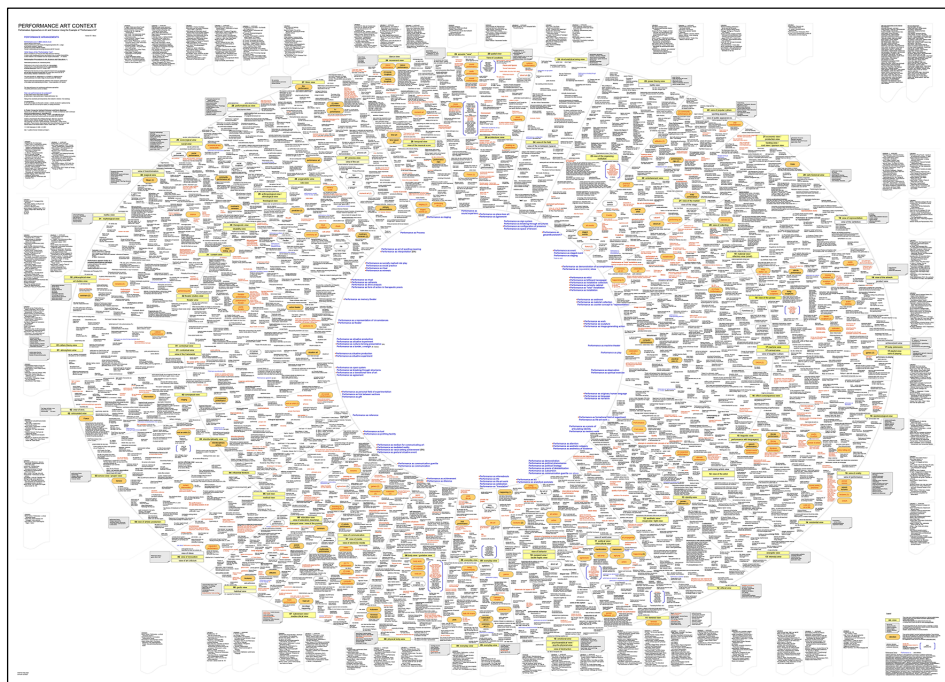
Pero cuando se tienen en cuenta la duración y el marco, tenemos en la vida histórica relaciones variables, momentos pasajeros y lugares cambiantes en la vida histórica. Cualquier dimensión o continuidad imaginaria, como el estilo, se desvanece de la vista cuando las buscamos.⁸⁵

Ni la biografía, ni la idea de estilo, ni incluso el análisis del significado confrontan la cuestión completa planteada –a día de hoy– por el estudio histórico de las cosas. El principal objetivo de G. Kubler es sugerir otras vías de clasificación y análisis histórico para ordenar los acontecimientos más importantes. Para el historiador, el estilo es un fenómeno de percepción regido por la coincidencia de ciertas condiciones físicas que pertenece a la consideración de entidades de grupos estéticos y se desvanece cuando estas entidades se reintegran al flujo del tiempo. Como alternativa a la idea de estilo, propone:

La idea de una sucesión relacionada de obras originales con réplicas, todas distribuidas en el tiempo como versiones reconocibles, tempranas y tardías de la misma clase de acción.⁸⁶

⁸⁵ KUBLER, George. *La configuración del Tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Alberto Corazón, 1975, p. 154. (publicado en Yale Universiti Press 1962 con el título de *The Shape of Time reconsidered*).

⁸⁶ KUBLER, George. *La configuración del Tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Alberto Corazón, 1975, p. 155.



Boris Nieslony - Gerhard Dirmoser. *Performance Art Context*.
 ↑ Fig. 018.

El tiempo y el espacio son dos conceptos relacionados de manera inseparable. El *Performance Art Context* se basa en la Configuración del tiempo de G. Kubler en el sentido de que cada movimiento tiene su propio camino en el tiempo y el espacio. Asume que no es una cuestión de representación cultural y acepta que todavía hay muchos movimientos diferentes en la *performance*, por lo que propone la idea de una sucesión relacionada circunscrita a la misma clase de acción.

3. Además, G. Dirmoser ha ideado el aspecto del diagrama de acuerdo al fenómeno de la alotropía: propiedad de algunos elementos químicos debido a la cual pueden presentarse con estructuras moleculares distintas o características físicas diversas, como el carbono, que puede aparecer en forma de grafito o de diamante. Aquellas moléculas formadas por un solo elemento que poseen diferentes estructuras moleculares se llaman *alótropos*. Por ejemplo, *las variedades alotrópicas del carbono* son el diamante, el grafeno, fullerenos, carbono o grafito. Así se traza una línea, porque cuando la mina del lápiz se desplaza con fricción sobre las fibras del papel se desprende una capa de grafito que se adhiere y marca la superficie.

Al mismo tiempo que G. Dirmoser diseñaba, B. Nieslony recopilaba desde su asociación *ASA-European Archive* los términos, las personas y los teóricos relacionados con la *performance*, describiendo su actividad en un entorno cultural, etnográfico o antropológico en cualquier tipo de sociedad.

El diagrama muestra la dificultad para establecer reglas básicas en vista de la multiplicidad de usos e interpretaciones de la *performance*. Según G. Dirmoser y B. Nieslony, en primer lugar el objetivo es romper la jerarquía de la iconología, – la hegemonía alineante, las visiones culturales unidimensionales–. En segundo lugar, el diagrama trata de mostrar y abrir la riqueza en la diferencia de los actos humanos.

Debajo de estos dos tipos de aspectos de la estructura se han incluido los términos –definiciones–, los nombres, los conceptos de cientos de artistas y teóricos y algunas paráfrasis cortas de los términos. Y todos estos nombres, términos, vistas y pasos se relacionan en un complejo campo de relaciones y contextos. El *Performance Art Context* muestra una visión general que permite comprender cómo y de qué forma, a partir de la *performance* y las artes escénicas, se desarrollan esas relaciones –ya sean directas o laterales–.

Por otro lado, el diagrama permite seguir el desarrollo de términos, la historia de las ideas. Por ejemplo, en relación al término *Agit-Prop*: se origina en la época de la revolución rusa, la idea influyó en el teatro de B. Brecht. Más tarde, en los años treinta, en los teatros de los obreros de los Estados Unidos. A partir de aquí, la idea vuelve a Europa, cuya esencia es utilizada por la Internacional Situacionista y los Letristas. También puede observarse en el recorrido del término, que el *Agit-Prop* tiene cierta influencia en las acciones políticas del año 1968 en Alemania y Francia. El término fue utilizado como un título para una exposición de los primeros videoartistas de Alemania y Canadá, Banff (1981), y adquiere un nuevo sentido en los años noventa del siglo pasado, en actividades como, por ejemplo, el *Büro Bert*. En total, hay alrededor de 140 términos como este.

El proceso de construcción del diagrama transitó del siglo XX al XXI, desde el 4 de marzo del año 1995 al 4 de marzo del año 2001. Durante este lustro, mientras B. Nieslony ordenaba la información, G. Dirmoser modelaba los datos. Después de cinco años de intenso trabajo, el diagrama estaba diseñado.

Cómo leer el diagrama *Performance Art Context*

Existen diferentes formas de leer el diagrama. Desde el centro del diagrama hasta el borde exterior hay tres pasos y cuatro campos. El primer campo, en el centro del diagrama, está vacío. Este espacio en blanco corresponde a la interpretación del usuario. Es la definición de la *performance* y nada más. Según sus creadores «la *performance* es compleja, universal y no necesita una interpretación consensuada».

En el borde de este espacio vacío, silencioso y blanco comienza la curiosidad del intelecto. El usuario quiere saber qué sucede, qué significa. El usuario muestra su preocupación por encontrar sentido a su observación. Según B. Nieslony, la definición de *performance* sí sitúa en el espacio central vacío del diagrama –sin contenido–; «esta superficie blanca, es la *performance*, y está sin interpretar». Este espacio central en blanco está libre de interpretación, porque lo que el diagrama plantea es que la definición corresponde al artista, al público o a quien interpreta el diagrama.

Por ejemplo, B. Nieslony explica que G. Dirmoser tiene su propia formación y educación como diagramador y que por ello piensa en términos científicos y artísticos. El tiene su propia *visión* sobre la *performance*, una interpretación basada en sus experiencias. Entonces, G. Dirmoser se preguntó ¿cuántas *Vistas* pueden desarrollarse para tener un panorama estructural de la *performance* y su contexto que posibilite hacer una investigación sistemática? A partir de ahí ha desarrollado un total de 32 vistas, cada una con una posibilidad de pensamiento psicológica, política, científica, cotidiana... Además, en el diagrama hay alrededor de 900 artistas enlazados; 140 términos que tratan directamente con los términos *performance*, *performance art* y *performing arts*; 400 teóricos relacionados con la terminología tratada en esas 32 *vistas*.

Para B. Nieslony, las *vistas* son la estructura, la gravitación del diagrama y el razonamiento terminológico. Cada *vista* engloba un espectro del conocimiento de la sociedad en su complejidad, sus patrones y sus campos de investigación. El patrón es la estructura sobre cómo el receptor u observador interpretará la pieza de *performance* y cómo diseñarán su educación. Además, en el patrón se definen sus intereses personales.

Para G. Dirmoser, el *Context of Performance-Art* es un mapa – también en el sentido pictórico espacial–, lo cual incluye términos que son usados por artistas, teóricos y críticos. Ello da una clave para artistas y profesionales. Todos los términos (en la actualidad, alrededor de 190), así como para los cinco tipos de

sectores existentes, han sido, –o están siendo en este momento–, recopilados a partir de textos pertenecientes al archivo *E.P.I Zentrum Performance Art Archive* de B. Nieslony. Para desarrollar esta investigación fundó las *Permanent Performance Art Conferences* (Conferencias de *Performance Art* Permanentes) en relación a la red de arte internacional de *performance* – desde el año 1995 han tenido lugar un total de trece ediciones o conferencias–.

Aspectos técnicos del diagrama *Performance Art Context*

El diagrama *Performance Art Context*, en su versión *cruda*, es una base de datos relacional. Para comprender la dinámica básica y cómo puede leerse este diagrama, analizaré su funcionamiento en base al lenguaje de la programación e informática, para después destacar algunos aspectos gráficos de esta base de datos, siendo la representación gráfica diagramática el resultado de *modelar* esos datos. Una base de datos puede definirse como una colección de datos relacionados entre sí, donde el usuario puede interactuar y extraer la información que contiene. El objetivo del diagrama es proporcionar a los usuarios una una visión concreta de la información abstracta.

Los modelos con un bajo nivel de abstracción no soportan la complejidad semántica del mundo real, por lo que surgen como alternativa los modelos de representación conceptuales. Entre los modelos de datos semánticos se encuentra el tipo Entidad-Relación. A finales de los años 60, Edgar Frank Codd, utilizando la terminología de las matemáticas y la teoría de conjuntos definió las bases del modelo relacional donde los datos se estructuran lógicamente en forma de relaciones (tablas). Todos los datos de la base se representan en forma de tabla, con una estructura gráfica elemental, formada por filas y columnas.

Después, para comprobar que los esquemas de datos relacionales son correctos, se utiliza la llamada *teoría de la normalización*: comprobar la ausencia de redundancias, el abuso de información innecesaria, corrección de deficiencias detectadas... La acción de normalización es la “descomposición sin pérdida de información ni de semántica de la relación universal, en una colección de relaciones

en la que las anomalías de actualización (inserción, borrado o modificación) son inexistentes”,⁸⁷ o, en su defecto, mínimas.

La arquitectura de una base de datos se divide en tres niveles. Para Salvador Trujillo León, especialista en sistemas de gestión de la información,⁸⁸ estos tres niveles de abstracción son necesarios para simplificar el uso de los usuarios con un sistema. De menor a mayor abstracción, los niveles son: interno (también conocido como físico), nivel externo (también conocido como lógico de usuario) conceptual (también conocido como lógico de la comunidad).⁸⁹

El nivel interno o físico se corresponde con el *Esquema interno* y es la representación de cómo se almacena la información en dispositivos, ficheros, tipos de datos... Este nivel físico es de escasa abstracción, y está próximo al trabajo de campo y a la obtención de muestras. En él, se especifica la forma en la que se almacenan los datos. El equivalente performativo de una base de datos en el caso que presento, el del *Diagrama de Contexto de Performance*, sería la actividad de B. Nieslony de coleccionar, recopilar, archivar información. La forma en la que se ha incluye la información en la base de datos tiene una relevancia especial y afecta al conjunto del sistema. El método de recopilación de datos de Nieslony es una *performance*: a diario descubre, recorta y guarda información de la prensa local e internacional; imprime y archiva conversaciones y entrevistas con otros artistas; indexa en el diagrama textos e imágenes; extrae de diferentes fuentes la información que después cataloga en base a las variadas temáticas y campos del diagrama.

El nivel conceptual es la representación abstracta de la información. El diseñador es el encargado de definir esta visión y se corresponde con el *esquema conceptual* y se considera como el nivel medio de abstracción. Este nivel es el que permite ver qué datos son almacenados y la relación que se da entre estos y su estructura. Dentro de este nivel se encuentran los siguientes conceptos: por un lado, la definición de datos que describen de qué tipo de datos se trata, sus entidades y los atributos de estas entidades. Por otro lado, están las relaciones entre datos, donde se definen las relaciones para enlazar los tipos de registros seleccionados.

⁸⁷ NEVADO CABELLO, M^a Victoria. *Introducción a las bases de datos relacionales*. Madrid: Visión Libros, 2010, pp. 39-89.

⁸⁸ Esta publicación pertenece a uno de los módulos que componen el Certificado de Profesionalidad denominado (IFCD0211) Sistemas de Gestión de Información del Servicio de Público de Empleo Estatal, Ministerio de Empleo y Seguridad Social.

⁸⁹ TRUJILLO LEÓN, Salvador. *UF2213 - Modelos de datos y visión conceptual de una base de datos*. Madrid: Editorial Elearning S.L., 2015, pp. 9-44.

Por último, la visión externa se corresponde con los *esquemas* o *subesquemas externos* y es la vista final que tienen los usuarios de la base de datos. Este es el nivel más alto de abstracción y es donde el usuario puede visualizar la información del sistema. Se adaptará la mirada externa con la que se relaciona el usuario a un sistema de lectura con el objetivo de explicar un método de lectura básico para el diagrama: las vistas, las secciones, las relaciones jerárquicas entre datos y qué tipo de valor tiene la información en relación a su apariencia gráfica y su posición.

En teoría de bases de datos, una vista es, básicamente, una expresión relacional con nombre, un tipo de consulta con la misma estructura que una tabla (virtual) y, por tanto, manipulable, es decir, se puede insertar, borrar y modificar lo que convive en una base de datos relacional. Y una vista externa es el contenido de una base de datos tal y como lo ve el usuario. Cada vista externa está definida por medio de un esquema externo que consiste, en general, en definiciones de cada uno de los tipo de registros externos de esa vista.⁹⁰

*
* *

El diagrama *Performance Art Contex* es un glosario científico de definiciones de la *performance*. En esta investigación, en la que los recursos gráficos son parte fundamental de la teorización y la hipótesis que se plantea, incluir en la metodología de investigación esta definición gráfica y diagramática de la *performance* completa de forma *ejemplar* los objetivos definatorios de esta tesis:

El uso de recursos gráficos para la planificación y práctica de la *performance*.
El uso de recursos gráficos para la investigación y teorización de la *performance*■

⁹⁰ DATE, C.J. *Introducción a los sistemas de bases de datos*. México D.F: Editorial Alhambra, 2001. pp. 33-42.

– 1.2 *Das Konzil*: convivencia basada en el plan gráfico de la *performance*

➔ En el año 1981, Boris Nieslony y Carola Riess⁹¹ enviaron una invitación abierta a diferentes colectivos y comunidades llamando a participar en un encuentro de arte basado en los campos de las relaciones humanas, la interactividad y la comunicación. Aproximadamente 70 artistas de la RFA y Europa se reunieron en Stuttgart en un evento denominado *Das Konzil (The Council)*: un encuentro de amplia duración celebrado principalmente en la ciudad de Stuttgart y desempeñado por jóvenes activistas interesados no solamente por visibilizar su obra en el entorno cotidiano, sino también motivados en consolidar tres enfoques de estudio para la actividad artística: investigación, recepción y sociología del arte.

A lo largo de treinta días, los artistas convivieron y trabajaron en un mismo recinto. La variedad de las posiciones sociales y artísticas se definió de acuerdo con las diferentes investigaciones que algunos de los participantes desarrollaban en esos momentos en los campos de la filosofía, la antropología y la sociología. El punto de interés se concretaba en torno al impacto que esos estudios tendrían en la *performance* artística, además de la pintura, la video-instalación, la escultura...



Boris Nieslony. Objetos de oficina y hojas *Das Konzil*: pensamientos, indicios, notas y recordatorios, 1981
↑ Fig. 019.

⁹¹ Con la colaboración de Uli Bernhard y H. V. Wedel, casa social y de cultura *Künstlerhaus Stuttgart*.

Durante la experiencia comunal y experimental se generó abundante documentación audiovisual, fotográfica y teórica. Para los artistas de acción, la planificación de sus *performances* era un recurso necesario para presentar su trabajo a la comunidad antes de ejecutarlo. Pese a que B. Nieslony gestionaba de forma general el evento, este se basaba en la autoorganización y la cooperación. Por ello, también con la planificación de la *performance*, los artistas de acción podían compartir y concretar las condiciones de su actividad con el equipo de gestión local que acogía a los invitados, a fin de resolver la logística, el material, aclarar los tiempos y los posibles espacios en los que se pudieran desarrollar los trabajos.

Sin embargo, del material surgido en las diversas acciones, intervenciones y conferencias durante un mes de convivencia, entre los participantes del “concilio” se pactó «no generar ningún tipo de publicación que recopilase la experiencia y las conclusiones del evento». La comunidad acordó que B. Nieslony, – el responsable de la llamada al evento–, debía encargarse de guardar *las actas* del “concilio”: textos críticos, propuestas teóricas, crónicas sociológicas, estadísticas políticas, objetos artísticos, vídeos, fotografías y, además, la planificación gráfica de las acciones que se llevaron a cabo.

Como consecuencia de este vacío recopilatorio y como solución creativa a la *conservación* de todo este material, construyó un mecanismo móvil, un cajón cambiante: un *baúl mundo*, una valija móvil y compartimentada que, además de contener ordenadamente la información, les permitiría transportar la documentación generada durante *Das Konzil*. Este proyecto se llamó finalmente *Die Schwarze Lade*, una instalación de carácter nómada que se presentó en el año 1982 durante la segunda edición de *Das Konzil II*, celebrada en la ciudad de Hamburgo. Con el paso de los años y tres décadas después, debido a su propio éxito, a la amplitud de sus magnitudes y al aumento de su contenido, aquel baúl inicial crecerá exponencialmente hasta desbordar cualquier propósito inicial, pasando de ser una instalación que contenía los proyectos desarrollados en *Das Konzil* en el año 1981 a convertirse, en la actualidad, en el archivo de *performance* más importante de Europa: *El Black Kit*.⁹²

⁹² Sobre la traducción inglesa de *Die Schwarze Lade*. B. Nieslony emplea la palabra *Lade* del denominado AAA (Alto Alemán Antiguo) para referirse a un cajón con posibilidades de carga y descarga; introducción y extracción. Lo que sugiere una metáfora del archivo de *Das Konzil* como objeto sólido pero dinámico, con posibilidades móviles para la acción. Por ello, hay que advertir que la traducción literal del término alemán *Lade* no encuentra una equivalencia exacta en inglés, siendo la palabra *Kit* la que mejor se aproxima a esta idea.

*
* *

B. Nieslony⁹³ nace en Grimma, Leipzig, en el año 1945. En el año 1968 trabaja en el hospital de Hamburgo, donde comienza a dibujar. Ingresa en la Academia de Bellas Artes en el año 1970 y su formación dura cinco años: «Los cinco años que pasé en la academia fueron malos porque querían hacerme artista. Yo lo que quería era aprender a comunicarme y adquirir conocimiento». Durante esos años buscó una forma creativa de relacionarse con los demás y fué a partir de la música. Descubrió en su relación con los demás la camaradería y el nivel de comunicación que buscaba: un medio expresivo y creativo. Después de estos cinco años en la academia comenzó a trabajar en proyectos «comunicativos» y este nivel de comunicación comenzó paradójicamente con la voluntad de huír de la academia, rechazando la idea de trabajar en soledad, encerrado en un estudio y ajeno a la vida del exterior. Para él estos proyectos tenían un potente trasfondo político debido a los vínculos que se establecían entre los miembros del grupo. En el año 1976 decide cursar en la misma universidad un *Meisterschule*⁹⁴, que consistió en construir una casa donde, una vez terminada, organizaba reuniones, invitaba a personas y desarrollaba proyectos colaborativos.

Para B. Nieslony, la creatividad estaba en la calle y en los encuentros que se producían en ella. Algo fundamental en su práctica: *el arte del encuentro*, un espacio donde las personas se relacionan. Su concepción de la sociedad es la de un organismo que se desarrolla a partir de las relaciones humanas. En el año 1977 organiza junto a 23 personas la casa social y de cultura *Künstlerhaust*: el primer espacio auto-organizado en la ciudad de Hamburgo para hacer exposiciones, plantear conferencias y organizar encuentros de *performance* en la ciudad. En Hamburgo comienza a hacer contactos, participa y colabora con otros artistas. De esta etapa es de donde viene la idea de organizar *Das Konzil*.

⁹³ A partir de una entrevista realizada a B. Nieslony e incluida en el proyecto *Variación Gráfica I...* Equipo técnico: Rocío Garriga (cámara), Roland Berguere (transcripción de audio).

⁹⁴ En Bellas Artes, en Alemania, el Maister Schulle o Aufbaustudium corresponde en el organigrama académico a unos estudios de tercer ciclo. Cuando se termina la licenciatura o grado, el artista tiene la posibilidad de desarrollar un proyecto personal tutorizado por un artista profesional. Similar a una maestría laboral, el objetivo de estos estudios es desarrollar un proyecto personal fuera de los horarios y el ámbito académico pero sirviéndose de las instalaciones, recursos y talleres de la academia de arte. El proyecto concluye con una exposición individual.

Según relata, *Das Konzil* giraba en torno a una única pregunta:

«Mucha gente tenía grandes ideas en mente. Pero cuando miraba el trabajo, las obras de arte, la acción, las instalaciones...no veía estas ideas. Y esta es la diferencia que me interesaba. ¿trabajas en ello? ¿Cómo se puede llegar a un acuerdo con lo que uno tiene en mente y lo que uno tiene en el corazón?. Ese fue uno de los motivos principales para crear un archivo para *Das Konzil*»⁹⁵

Esta cuestión fundamental que se plantea es similar a la cuestión que se plantea también en esta investigación ¿Qué sucede entre la idea y la ejecución de la acción? Ambas cuestiones serían idénticas si no fuera porque él recurre al archivo, mientras que aquí, la concordancia entre lo que se tiene en mente y lo que se hace viene dada desde la planificación gráfica de la acción: *es la traslación al papel de las ideas*.

Algo que debe de aclararse es que a él «nunca le interesó el archivo». Lo que realmente le interesaba era, como el mismo ha dicho, las relaciones cotidianas, las situaciones comunicativas, la percepción, «las increíbles cosas que uno percibe a diario: la naturaleza, las estructuras, las personas, los objetos y sus combinaciones», todo esto funciona porque también está en permanente comunicación, porque «las situaciones se comunican con otras situaciones». También hay personas en esas situaciones. Por este motivo, *Das Konzil*, la reunión celebrada en Stuttgart de un mes a tiempo completo –24 horas al día–, fue el proyecto que determinó sus prácticas posteriores. En todas sus dimensiones, *Das Konzil* fue un proceso duro, incluídas algunas contiendas entre los participantes.

Debido a esta intensa convivencia, con el paso del tiempo se configuraron pequeñas agrupaciones entre los participantes. Entonces, alguien dijo: «está bien. Nosotros, este pequeño grupo, está haciendo un equipo de herramientas humanas. ¿cómo trabajar todos juntos como un grupo de herramientas?, ¿cómo desarrollar esta acción para crear una herramienta efectiva para comunicarse?», ¿cómo puede desarrollarse esta idea?: una herramienta que puede desarrollarse continuamente y relacionarse con otras herramientas y que también propone otras formas de uso que se alejan de las prestaciones habituales del utensilio.

⁹⁵ Transcripción de audio Roland Berguere. Traducción propia: Beim Konzil gab es auch ein ganz spezielle Frage : dass ganz viele Leute tolle Ideen im Kopf hatten, und wenn ich die Arbeit angeguckt habe, d. h. die Kunstwerke, Aktion, Installationen, da habe ich diese Ideen nicht gesehen. Und diese Differenz, die hat mich interessiert, (dass man an sie arbeitet?). Wie kann man mit das, was man wirklich im Kopf hat, und was man im Herz hat, zusammenkriegen. Das war einer der Hauptgrund für (...) das Konzil.

Además de los artistas que trabajaban en torno a las prestaciones y el concepto de *herramienta*, también participaban en *Das Konzil* los alemanes *Panorama Group* trabajando alrededor de la idea «¿cómo discutimos entre nosotros?», para después proponer, por medio del arte, diferentes estrategias para la resolución de conflictos. Otra de las experiencias que destaca B. Nieslony corresponde a los periodos para «el entrenamiento de la percepción». También participó la agrupación *Cattle Group* con un proyecto alrededor de la cuestión: «¿cómo discutir de manera limpia sin que nadie salga perjudicado?». Todos estos proyectos y las cuestiones que se trataban en los talleres promovían el valor de la práctica artística y experimental como un bien que mejora su comunidad.

Después de un mes de convivencia, investigación, relaciones, discusiones e intensa actividad creativa, *Das Konzil* debía concluir. Durante un mes se había generado una cantidad ingente de material. Ante la propuesta de hacer un catálogo, la mayoría de los participantes –incluido él mismo– no estaban de acuerdo. Como ellos mismos decían: «lo que hicimos aquí no puede ser catalogado». Todas estas cosas maravillosas, cómo fue el trato entre colegas, no se pueden incluir en un libro... Además, había tanta variedad de materiales que un libro solo recogería una mínima parte de la documentación que surgió de todas aquellas acciones; también había fotos, registros sonoros, videos, y todos aquellos materiales a los que hacía referencia principal, con aquella pregunta que significaba la motivación de *Das Konzil*: «¿Cómo se puede llegar a un acuerdo con lo que uno tiene en mente y lo que uno tiene en el corazón?».

De la misma forma, en esta investigación también propongo la siguiente pregunta: *¿qué sucede entre la idea y la ejecución de la acción?: la planificación gráfica.*

Después de hacer un inventariado de todo ese material y los tipos de soportes, vino la idea: una caja transportable que contuviera todos los materiales, documentación, proyectos «y *performances*»⁹⁶. Esta caja era para B. Nieslony un asunto fenomenológico. En *Das Konzil* se abordaron diversos temas mediante la *performance*. Las acciones en grupo se llevaban a cabo con la premisa de percibir la relación y el comportamiento con la materia. Como organizador consideraba a

⁹⁶ Aquí, cuando B. Nieslony nombra como material todas esas “*performances*” se refiere a lo que se propone desde esta investigación: la idea de que la *performance* cuenta con diferentes estadios temporales para su realización. Una idea de autoría propia que supone la aportación de esta investigación al ámbito de la *performance*, poniendo en valor la fase previa a la acción, que es: la planificación, el dibujo del acto, la estructura de los diferentes pasos a realizar...en definitiva es barruntar la acción. Una dimensión que, como puede observarse, no se contemplaba. A esa planificación y preparación de la *performance* se hacía referencia como “el material de la *performance*”, sin más especificación. En otros casos, se hacía referencia al “proceso” de la *performance*, aunque sin más elaboración.

las personas participantes como parte de esta física relacional, ¿cómo se organizan los grupos? ¿qué tipos de relaciones se dan entre los colaboradores? Esta caja negra, *Die Schwarchse Lade*, sería el nexo de unión entre todos los fenómenos percibidos: «cuando se preguntó ¿quién hace la caja? Todos me miraron y me dijeron: tu has organizado *Das Konzil*, así que esta obra, es cosa tuya.»

Desde aquel momento, la historia de *Die Schwarchse Lade* es la historia de una herramienta que se convierte en archivo. Simplemente el proceso continuó, invitando a la gente una y otra vez a participar ingresando en la caja el material de su *performance* o, desde el punto de vista de Nieslony, en la caja se guardan las *situaciones* que se activarán en la próxima reunión: «todos estos fenómenos continuaron para mí hasta día de hoy, y así, nació el archivo *Black Kit*.»

Antes del *Black Kit*, *Die Schwarchse Lade* era una obra de carácter relacional, un material que se desplazaba de una reunión a otra como una herramienta que, en su interior, contenía información para usar, para cambiar, para compartir, para romper. A día de hoy esta herramienta ya no se usa. Esta herramienta solidaria, comunitaria, política ya no tiene la atención de las nuevas generaciones. Para B. Nieslony, esta idea de tratar con la obra *Die Schwarchse Lade* como un mecanismo relacional era una idea pura, surgida en *Das Konzil* y ha sido siempre el eje desde donde han pivotado todos sus proyectos. Todo el tiempo. Por este motivo piensa que, «incluso el archivo en sí mismo, nunca debería ser un archivo clásico, sino que debería de ser una herramienta y usarse para el cambio». Usar, aprender, dar, sacar cosas para uno mismo y para los demás; básicamente, eso es lo que debería ser lo que hoy se conoce como el “archivo”, lo que antes fué *Die Schwarchse Lade* y hoy se conoce como el *Black Kit*.

*

* *

Antes de llegar al momento que corresponde a la planificación gráfica de la *performance* en los eventos *Das Konzil I y II*, es fundamental e imprescindible para esta investigación analizar el contexto social y político de la República Federal Alemana entre los años 1969 y 1989. Los motivos por los que se precisa desarrollar este análisis son varios:

1. Por lo determinante que ha sido la concepción de la política y las relaciones humanas para B. Nieslony. Es el contexto social y de interés de grupo.

2. La teoría evolutiva que propongo en esta investigación y que incide en la evolución y transformación del proyecto *Schwarze Lade* como el archivo *Black Kit* –ambos términos tienen el mismo significado, el primero es en idioma alemán y el segundo, su traducción inglesa –. El motivo de esta distinción va en consonancia con la investigación que he desarrollado y la teoría que promuevo porque, la transformación de un proyecto relacional comunitario en un archivo documental y bibliográfico se ha debido a un fenómeno social ajeno a la voluntad de su autor.

En su trayectoria hay una línea que caracteriza todos sus proyectos: el arte relacional y colaborativo, promover una red de artistas cooperativa en torno a la *performance*, fomentar la comunidad y el intercambio. Gestiona sus propios proyectos pero, sin duda, estos crecen por las aportaciones de los participantes y colaboradores. Que el *Schwarze Lade* se haya convertido en un archivo bibliográfico de *performance* es un reflejo del uso que la comunidad artística le ha dado al proyecto.

Es un factor indicativo de las transformaciones sociales que, a lo largo de tres décadas, han pautado las necesidades y el grado de implicación de la comunidad, – esta red de la *performance*–. Con ello, la identidad del *Schwarze Lade* no solo queda internacionalizada en su conversión al inglés, sino que además queda necesariamente globalizada: y esto es un reflejo del trato generacional, sus dinámicas relacionales y sus necesidades. La forma en la que hoy se reconoce su proyecto es por el archivo *Black Kit*.

3. A través del contexto social del marco temporal 1969-1989 y desde una perspectiva política, se verá la irremediable influencia de la cultura estadounidense en Alemania. Pese a la resistencia cultural del activismo artístico local, el término *performance* terminará consolidándose. Ello demuestra que la semántica correcta de *performance* es, además de una voz inglesa, un *americanismo* que se posiciona o se infiltra como práctica artística en Europa a finales de la década de los años 60 del pasado siglo XX.

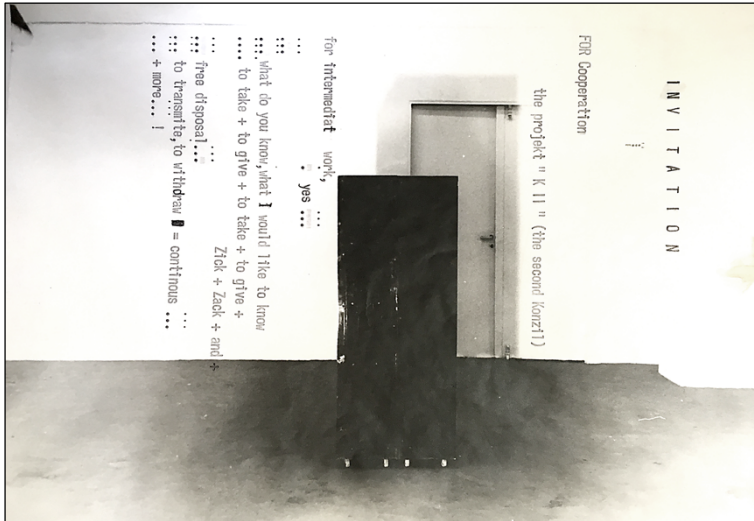


Participantes *Das Konzil II*. Intervención urbana, Hamburgo, 1982 ↑ Fig. 20.

4. La asimilación de este americanismo en el lenguaje local coincidirá con la siguiente revelación: las influencias de EEUU en Europa pasarán de ser unidireccionales para convertirse en un intercambio de prácticas y conocimientos en ambas direcciones.

5. Es necesario analizar la situación política y social para comprender el sentido comunitario y colaborativo de las *performances*. ¿Cómo influye un contexto social con dinámicas de convivencia y comunitarias en la planificación gráfica?: la planificación gráfica de la *performance* es, además de un recurso creativo para la acción, una manera de observar el acto con anticipación. El dibujo o esquema de la actividad artística es un soporte de presentación que se comparte en las diferentes reuniones sociales de *Das Konzil*, donde la visualización de la acción permite la intervención y el intercambio entre los miembros del grupo constituye una declaración de intenciones.

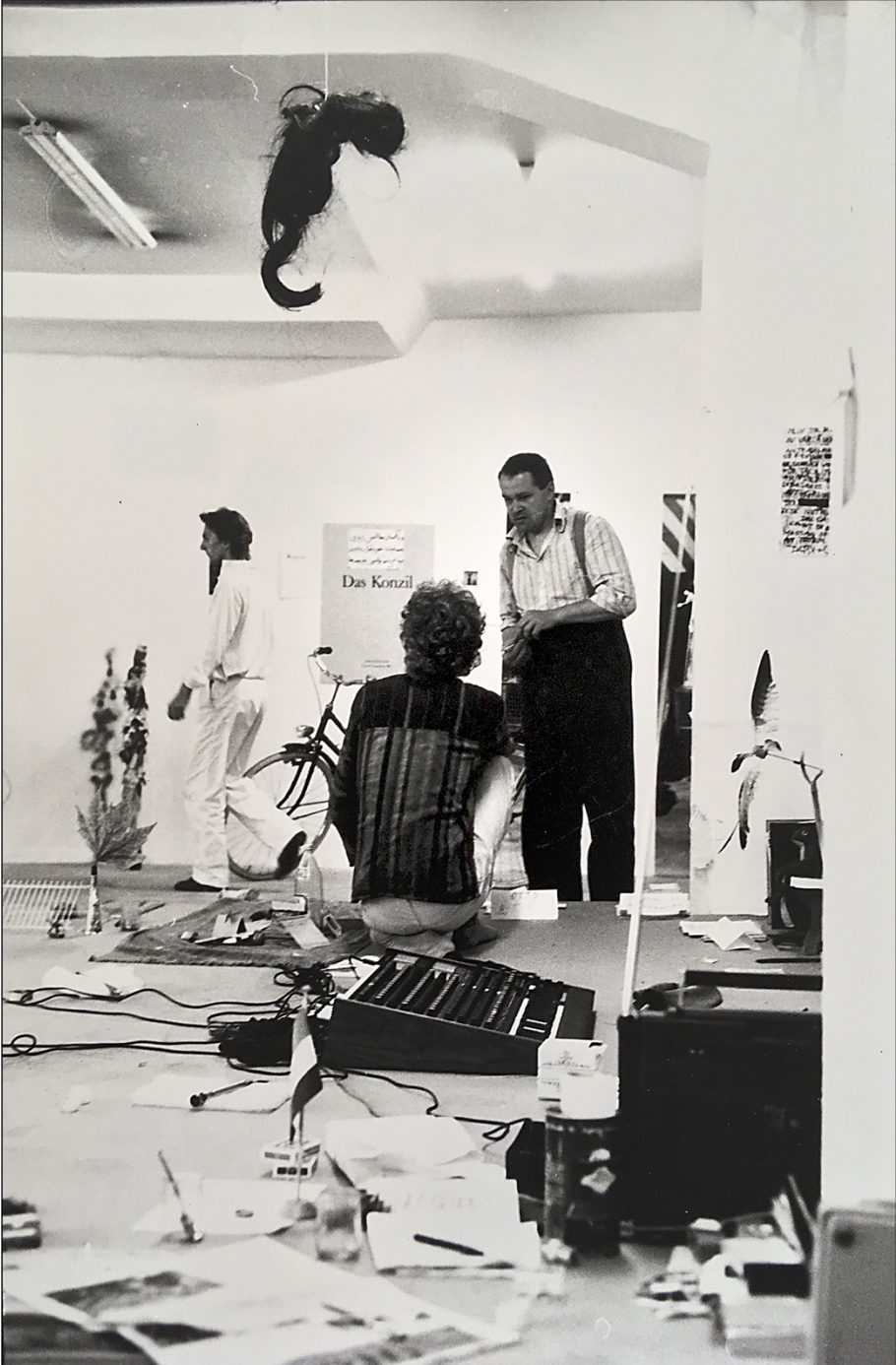
6. Para observar y analizar de forma crítica lo que supusieron las dos ediciones de *Das Konzil* es necesario comprender la cotidianidad de las personas que convivían en estas comunidades y, con ello, su contexto político y social. Las diferencias en cuanto a compromiso político y social con respecto a la sociedad actual son evidentes. Según B. Nieslony «éramos políticamente diferentes; éramos enlaces que pensaban en una comunidad espacial» con respecto a las personas de hoy, que se comunican mediante las prestaciones técnicas propias de la era digital, lo cual, cambia la forma en la que se establecen las comunidades, «¿cómo viven juntos?» y, a partir de esta convivencia, ¿cómo planifican sus acciones? ■



Carta de Invitación *Das Konzil II*. Hamburgo, 1982.
En el centro de la sala: *Die Schwarze Lade* –cerrada–. Objeto móvil que contiene
textos, actas y documentación de las acciones realizadas en *Das Konzil I*.
↑ Fig. 021.



Das Konzil II. Taller, Hamburgo, 1982.
En el fondo y a la izquierda, *Die Schwarze Lade* –abierta–.
↑ Fig. 022.



Boris Nieslony, *Das Konzil II*, Hamburgo, 1982.

↑ Fig. 023.



Acciones poéticas. Das Konzil II, Hamburgo, 1982.

↑ Fig. 024; 025.



Boris Nieslony. Das Konzil II, Hamburgo, 1982.

↑ Fig. 026.



Policía de Stuttgart, República Federal Alemana.
Control rutinario de las actividades y movimientos de *Das Konzil II*, 1982.
↑ Fig. 027.

• 1.2.1 Americanismo en Europa

➔ Sin duda alguna, uno de los síntomas gráficos que revela el estado de un territorio es su prensa. Teniendo en cuenta las circunstancias tecnológicas de los años de posguerra en Europa, donde la información venía dada a la población general por medio de la radio y el periódico, quien tenía el control de la prensa controlaba las opiniones. Creado en el año 1945 por el ejército americano bajo las órdenes del general Dwight David “Ike” Eisenhower, *Die Neue Zeitung* fue el organismo de prensa oficial que anunció abiertamente a los lectores su misión de “reeducar a la población alemana” en la zona ocupada estadounidense. Este periódico estaba editado⁹⁷ por la I.C.D (*Information Control Division*).

Según los estadounidenses, uno de los motivos que les empujaba a controlar el periódico era evitar las tendencias de la prensa antes del año 1933 con el aprovechamiento que la propaganda nazi hizo de los medios de información. Sin embargo, las motivaciones de este control total eran evidentemente económicas, con la lucha por el control editorial y de ventas en el país ocupado.

Los editores alemanes trabajaban bajo el control de los estadounidenses. Incluso sin hablar de censura, la prensa no era libre. (...) Los estadounidenses impusieron a toda la prensa en la zona ocupada la indicación sistemática de las fuentes de la información, de la fecha, y la clara separación de información y comentarios, como principios generales indispensables para la creación de una prensa democrática. (...)

Ningún periódico tiene el derecho de presentar los hechos de tal manera que prive al lector de la posibilidad de formarse una opinión (...) Los estadounidenses querían imponer su concepción del periodismo.⁹⁸

⁹⁷ En alemán, el periódico se conocía como *Control Division der amerikanischen Besatzungsbehörde*. La zona británica contaba también con su propio periódico: *Die Welt* (el Mundo).

⁹⁸ Traducción propia: *Les éditeurs allemands travaillaient sous le contrôle des Américains. Même sans parler de censure, la presse n'était pas libre. (...) Les Américains imposèrent à l'ensemble de la presse en zone occupée, l'indication systématique des sources de l'information, de la date, et la séparation nette de l'information et du commentaire, comme principes généraux indispensables à la création d'une presse démocratique. (...)*

· *Aucun journal n'a le droit de présenter les faits de manière à priver le lecteur de la possibilité de se forger une opinion (...) Les Américains souhaitaient imposer leur conception du journalisme.* En:

· HERBET, Dominique. *Die Neue Zeitung. Un Journal Américain pour la population Allemande (1945-1949)*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1997. pp. 27-35.

Stefan Heym⁹⁹ fue un escritor alemán, periodista y poeta de crítica social. Esta portada apareció en Munich, con una columna de S. Heym. Emitido por el gobierno estadounidense, el *Neue Zeitung* pronto se convirtió en el periódico más popular de la zona ocupada. También fue el responsable de la redacción de los asuntos de política exterior supervisando la sección “*Weltpolitische Umschau*”, dedicando especial atención a la creación de la ONU y al esfuerzo por establecer unas condiciones de posguerra sostenibles para la población alemana. Sin embargo, el escritor solamente permaneció en plantilla durante unas pocas semanas. Frente a la actitud distante y manipuladora de los Estados Unidos hacia la política de la Unión Soviética, su sección pronto entró en conflicto con la línea editorial del periódico. Unos meses más tarde, su supervisor, Hans Habe, renunció como editor jefe y el periódico acabaría desapareciendo en el año 1955. Como partidario del movimiento por los derechos civiles, Stefan Heym se convirtió en uno de los cronistas fundamentales de la revolución pacífica de la RDA en el año 1989.

En el año 1946, el periódico *Neu Zeitung* anunció la creación de una nueva fuerza de seguridad que trabajará con la policía de las fuerzas de ocupación, la policía militar y los restos de la policía alemana: la *US-Zonenpolizei*. El objetivo de esta nueva fuerza policial era dirigir las dispersas y diversas fuerzas existentes y dotarlas de la agilidad suficiente para acometer sus tareas, asegurando una extensa red de protección y control policial para la zona ocupada.

Aunque se insistía en que esta nueva fuerza policial no debía de reemplazar ni a la policía militar ni a la policía alemana, lo cierto es que la *US-Zonenpolizei* centralizaba el poder con el control y mando de la zona. Listos para apoyar la política de los EEUU en Alemania, la honestidad y la corrección eran su bandera. Uno de los cuerpos de esta policía de la zona se alojó en la caserna Sheridan del complejo militar de la ciudad de Ausburgo, la *2nd Constabulary Brigade*. El soldado Irvin L. Deneen sirvió en esta brigada de la base. Después de la guerra sería uno de los encargados de la seguridad personal de Hermann Goering. Cuando abandonó el complejo, I. L. Deneen dejó una valiosa documentación fotográfica, crónica de su deber y de algunos momentos de diversión durante su estancia.

⁹⁹ Archivo biográfico del escritor Stefan Heym. Recurso en línea: [<http://www.stefan-heyms-gesellschaft.de>]



1986 Apache
Augsburg American High School
Augsburg, West Germany

Izq. Escenificación de la US-Zonenpolizei, Augsburg, 1949.
Sosteniendo la pistola Irvin L. Deneen. ↑ Fig. 029.

Derecha. Información Escuela EEUU *Apache*, Augsburg, 1986. ↑ Fig. 030.

Desde la década de los años 50, los ciudadanos alemanes de Augsburg tuvieron que adaptarse al estilo de vida estadounidense con la presencia cotidiana de soldados, vehículos pesados y la actividad militar instalada, sobre todo, en los distritos occidentales de la ciudad. Con la construcción a gran escala de áreas habitacionales para los miembros de las bases militares llegaron las familias de los soldados y el bautismo nominal de las calles de la “Little America”.

Tras el cierre de la base estadounidense, los habitantes locales pudieron acceder a su interior antes de su demolición. En diferentes lugares de la base como el gimnasio, las escaleras, los vestuarios y las casernas descubrieron una gran variedad de pinturas murales “hechas oficialmente o toleradas” por los soldados con lemas o llamadas al deber, imágenes de batallas o escenas con hombres *cumpliendo su deber de luchar*, revelando la cultura específica institucional de los Estados Unidos en el lugar. En el año 1998, Ausburgo dijo *googbye* a los EEUU.

100

En el año 1945, el escritor, director teatral y cinematográfico Myron Coureval Fagan aseguró haber visto documentos secretos nada menos que de los encuentros de Yalta: una información que, según esta teoría conspirativa, tendría un gran impacto en la política estadounidense y su posición internacional. Tales documentos revelaban la sucia negociación de Franklin D. Roosevelt con Wiston Churchill y Íosif Stalin. Unos documentos sacados de forma astuta casi durante el interín de los licores donde, según el informador de M. C. Fagan, la alianza angló-americana se entregaba al comunismo a partir de una calculada ruta de intereses, ofreciendo a Í. Stalin los Balcanes y, además, el pedazo oriental de Europa – y con ello el este de Alemania–.

Este escenario de traiciones patrias fue la excusa que desencadenó la polémica actividad teatral de M. C. Fagan. La conspiración de Yalta marca los inicios de su actividad anticomunista, una llamada de socorro que, según M. C. Fagan, le fue dada a partir de una confidencia de su colega John T. Flynn –un periodista americano enemigo declarado de F. D. Roosevelt y contrario a la entrada de Estados Unidos en la segunda guerra mundial, alentador del *America First Committe* (AFC).¹⁰¹

¹⁰⁰ *Amerika in Ausburg* es una asociación para la revisión crítica de la historia reciente de la ciudad de Ausburgo que recopila y estudia la documentación relativa a la presencia de las fuerzas estadounidenses en la ciudad de Ausburgo en los años 50. Además de apoyar las líneas de las agencias oficiales que tratan este tema, la asociación ofrece una visión próxima y subjetiva con entrevistas personales y numerosa documentación aportada por los testimonios locales. En:

· *Amerika in Ausburg*. Recurso en línea [http://www.amerika-in-augsburg.de/index.php?id=226].

¹⁰¹ *America First Committe* (AFC) fue un grupo de presión no intervencionista creado en el año 1940 y disuelto en el año 1941, tres días después del ataque a la base de Pearl Harbor. El comité *America First* tenía como premisas básicas evitar cualquier guerra europea, preservar la economía nacional así como su defensa, incrementar la potencia de armamento y protegerse de cualquier *amenaza* exterior, asegurando así la potencia estadounidense en *contra-ataque*. El espíritu *America First* se reactivará 39 años después con la campaña presidencial de Ronald Reagan: *Let's make America Great Again*,– obteniendo la presidencia en el año 1981–. A su vez, el eslogan de Reagan se utiliza 36 años después: *Make America Great Again*, – aunque un tanto más imperativo–, volviendo a ser un lema de campaña electoral con final, en este caso para Donald Trump, obteniendo la presidencia en el año 2017.

En el año 1945, M. C. Fagan, preocupado por la amenaza y la seguridad nacional, escribe una obra llamada *Red Rainbow*. Tanto en Nueva York como en Hollywood y Broadway, encontró una fuerte oposición por parte de los “elementos procomunistas”. Al detectarlo, decidió escribir la obra *Thieves Paradise*, es decir, “paraíso de ladrones”, cuya trama giraba en torno al comunismo oculto y ansioso de transgredir la línea europea que protegía los países occidentales.

Finalmente pudo estrenarse en el *Teatro Las Palmas* de Hollywood en el año 1947, pero tanto M. C. Fagan como sus colegas recibieron amenazas y presiones. Según cuentan sus protagonistas, el actor principal, Howard Johnson, estuvo sujeto a un plan de acoso telefónico, tanto que acabó en el hospital. El informe del congreso que se ocupó del caso corrobora y verifica este relato. El 12 de abril del año 1948 hubo una reapertura de la representación *Thieves Paradise*, pero esta vez M. C. Fagan intervino directamente en la obra, pronunciando en los entreactos un discurso en el que nombrará a cien personas del mundo del espectáculo que, según su criterio, se inscribían bajo el epígrafe “rojos, compañeros de viaje y estafadores”. Así, una de sus propagandas rezaba:

¡Los rojos han hecho de nuestra pantalla, radio y televisión la *Quinta Columna*¹⁰² más efectiva de Moscú en América (...) ellos entran en tu habitación vía tu televisor y envenenan las mentes de tus hijos ante tus propios ojos (...) cada vez que permites que los rojos entren en tu sala de estar vía tu televisión estás ayudando a Moscú y los internacionales a destruir América!¹⁰³

Sobre la faceta teatral de M. C. Fagan resulta de especial interés analizar cómo planificó y divulgó, desde una plataforma gubernamental asociada al cine, toda una cadena de publicidad *contra los rojos* entre las décadas de los años 40, 50 y 60 del siglo pasado que incluía, entre otras instrucciones, panfletos con indicaciones precisas para el comportamiento en caso de detectar a cualquier ser que se

¹⁰² La *Quinta Columna* es un concepto estratégico militar manifestado durante la guerra civil Española y de posterior uso internacional, atribuido por primera vez al general Emilio Mola –bando nacional– durante un discurso pronunciado 1936, donde dijo que «mientras 4 columnas bajo su mando se dirigían a liberar Madrid, dentro de la ciudad tenía desplegada una Quinta Columna», formada por simpatizantes del golpe que en la clandestinidad se dedicaban a actividades de resistencia y boicot interno. Además de la sospecha generalizada, esto generó en el bando republicano un nivel de alerta y desconfianza tal que contribuyó a que se ejecutaran numerosas represalias de forma descontrolada e improvisada.

¹⁰³ Tracto (pasquín) de 15 x 9 cm, contenido en la caja *Red Stars n°3*, junto con una lista de 200 nombres entre productores, dramaturgos, actores, escritores, etc. los cuales, según M. C. Fagan, colaboraban con el comunismo. El tracto está editado en el año 1959 por la organización *Cinema Education Guild* con el título *The Reds are back in Hollywood!!!*. En propiedad de la biblioteca de la Universidad de Wisconsin, EEUU y también en *AMPAS file – box 6 – Communist Charges*, 1959.

aproximara al umbral de lo rojo. Con ello, es necesario observar cómo influyó esta publicidad en la industria cultural europea, siendo Estados Unidos un país que ocupaba la parte oeste centroeuropea.

El historiador Justus Doenecke¹⁰⁴ se ha especializado en estudiar el fenómeno estadounidense del aislacionismo, así como las actividades de *America First Committee*, su impacto local y política exterior. Una de las temáticas que estudia J. Doenecke de forma específica es la propaganda distribuida contra la amenaza comunista y, M. C. Fagan fue, desde el campo de las artes escénicas y el cine, un ferviente promotor del símbolo *red scare*, –conocido en español como *terror rojo*, promovido desde la industria cultural estadounidense.

M. C. Fagan hizo con la temática del terror un motivo de odio sofisticado, centrándolo en el ámbito de la cultura, aprovechando los medios de comunicación de masas, personificando el diablo rojo para dotarlo de una forma infecta y poder vapulear, en definitiva, a las personas que no le eran gratas. El comunista era una etiqueta general sin distinciones ni matices. El comunista era un monstruo para las libertades que, según el, se convocaba desde el aquelarre cultural de Broadway y Hollywood.

Para esta tradición ultraconservadora estadounidense de la caza y la exhibición del cadáver sobre el capó del todoterreno, controlaba todos los cotos. M. C. Fagan amenaza a personajes de la cultura y los denuncia públicamente sirviéndose de las herramientas de la misma industria teatral y cinematográfica; nació el hipocondríaco guerrero que ejecuta con la organización *Cinema Education Guild*,

¹⁰⁴ J. Doenecke elabora una guía bibliográfica, que publica sintetizada en un artículo de investigación para la revista *Journal of Libertarian Studies*, – activa entre los años 1977 a 2008–. Esta guía es una valiosa fuente de documentación en la que el historiador recopila los puntos fundamentales del movimiento aislacionista, a saber: el intervencionismo, la paz negociada, los principales autores estadounidenses que publican sobre y durante la guerra fría, la propaganda anticomunista, la demagogia local nacionalista... Después, en cada apartado desarrolla un amplio listado de la bibliografía, aunque en mayor parte estadounidense, que se ha generado sobre la guerra fría. Con ello, J. Doenecke recopila las fuentes fundamentales para comprender el aislacionismo, así como el impacto que el movimiento estadounidense aislacionista tuvo en la política de relaciones exteriores con incidencia en una amplia variedad de campos: político, económico, psicológico, social o artístico, entre otros. Teniendo en cuenta que la política editorial de esta revista, *The Journal of Libertarian Studies*, parte de un planteamiento anarco capitalista o anarquista liberal, y cuyo contenido se presume por tanto mediado por esta finalidad, concretamente el artículo de Justus Doenecke objetiva, de forma rigurosa e igualitaria, toda la bibliografía publicada entre los años 1972 y 1983 que trata la problemática del aislacionismo estadounidense a partir del año 1940 y la injerencia de Estados Unidos en Europa después de la II guerra Mundial. En:

· DOENECKE, Justus D. "The Literature of Isolationism, 1972-1983: A Bibliographical Guide". En: *The Journal of Libertarian Studies*, Vol. VII, nº. 1, Department of History, New College of the University of South Florida, primavera 1983, pp.157-184.

de la que será la aséptica mano de dios. Necesitará ser limpio en exceso si se tienen en cuenta los rastros que dejaban sus “tractos”.¹⁰⁵ M. C. Fagan continúa denunciando – tutelado por la administración– lo que en su opinión eran las infiltraciones de los rojos en la cultura, decidió crear en el año 1949 la guía *Cinema Education Guild*¹⁰⁶. En formato de pequeños tractos, sus publicaciones eran pequeños panfletos con instrucciones e indicaciones para *expulsar de América* a los artistas sospechosos, declarados o bien simpatizantes comunistas. En su tracto *Hollywood Reds are "On the Run"!*, escribirá lo siguiente:

Una tetera cantando en la estufa fue el comienzo del motor de vapor.

Una camisa ondeando en una línea de ropa fue el comienzo de un globo ...el precursor del Graf Zeppelin.

Una tela de araña ensartada en un sendero de jardín sugirió el Puente colgante. Una linterna balanceándose en una torre fue el comienzo del Péndulo.

Una manzana que cayendo desde un árbol fue la causa del descubrimiento de la Ley de Gravitación.

Si crees que no puedes hacer mucho, y que lo poco que puedes hacer no tiene valor, piensa en estas cosas.

Si despiertas a diez personas dándoles a cada una copias de *Red Treason in Hollywood* y de nuestros boletines de noticias (...) pronto habrás despertado a millones de verdaderos estadounidenses para la salvación de nuestra tierra y la fe de nuestro Dios.¹⁰⁷

Junto a la poética de la motivación incluía una lista negra con el nombre de cientos de actores y actrices que, aunque algunos no eran considerados comunistas, se agrupaban en el elenco simplemente porque “tenían dudas” o bien contribuyeron

¹⁰⁵ El tracto, además de ser los versículos que se cantan o se rezan algunos días en misa después del evangelio, tiene una acepción que se adapta, irónicamente, a la actividad del *Cinema Education Guild*, siendo el “espacio que media entre dos lugares”, por ejemplo, la función anatómica que media entre dos lugares del organismo, a saber, tracto intestinal inferior. Una vez visualizado y entendido el mecanismo, puede decirse que la organización *Cinema Education Guild* hacía del *tracto conservacionista* un sistema de filtro, digestión y conducción de la amenaza exterior: *filtro* de los objetos exteriores sospechosos de ser anti-estadounidenses, *conversión* de esa información en propaganda y, por último, *conducción* de la materia hasta el público afín, con la que finalmente se alimenta el público.

¹⁰⁶ Además, desde sus inicios M. C. Fagan publica febrilmente folletos, circulares, carpetas y todo tipo de material con instrucciones para saber actuar frente a la amenaza roja, como por ejemplo: *Estrellas Rojas en Hollywood*, (1948); *Moscú sobre Hollywood*, (1948); *Rojos detrás del federalismo mundial*, (1948) o *Documentación de Estrellas rojas en Hollywood*, (1950), entre otras.

¹⁰⁷ FAGAN, Myron C. *Hollywood Reds are "On the Run"!*. New York: Cinema Education Guild, 1949, pp. 23-24.

con su dinero a financiar algunos proyectos de comunistas: Gary Cooper, Robert Taylor, Walt Disney, John Ford, Alan Ladd, Veronica Lake, Victor Mature, Tyrone Power, Elizabeth Taylor, Robert Taylor, Marie Wilson... Son algunos de los nombres que figuraban en el repertorio de la organización *Cinema Education Guild*.

Sin embargo, es necesario apuntar que la paranoia y sus daños no era una cuestión exclusiva de un grupo minoritario ni tampoco, en mayor escala, el rechazo de una población asustada por lo desconocido. La paranoia se volvió una cuestión institucional, oficial y pública cuando la *House Un-American Activities Committee* (Comité de Actividades Anti-Estadounidenses) requiriendo la presencia de diez personas cuyo testimonio será considerado *el toque de cuerno* con el que arranca *la caza de brujas*. Entre los intelectuales citados había guionistas y directores. Esta lista sería conocida en su versión institucional y siniestra como la primera *lista negra* o, en su versión comunal, como *los diez de Hollywood*: Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner, John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott y Dalton Trumbo.¹⁰⁸ Finalmente, fueron condenados por desacato al Congreso y por negarse a responder preguntas del *Comité de Actividades Antiamericanas* de la Cámara en Washington, DC en el año 1947.

Roman Gubern¹⁰⁹ analiza en profundidad el *macarthismo* y su *caza de brujas* contra los profesionales progresistas del cine norteamericano. Iniciada de forma oficial en el año 1947 parte de la represión política en Hollywood en el contexto de la guerra fría. Según R. Gubern, este suceso histórico, político e hiriente para la cultura de la década de los años 50 determinará la posterior evolución de la industria, los géneros y el destino del cine de Hollywood.¹¹⁰

El cine del final de la década de los años 40 en Estados Unidos tenía “una manifiesta voluntad de propaganda anticomunista” y la industria se esforzaba en producir películas típicas con esta orientación como por ejemplo *El telón de Acero* (*The Iron Curtain*, 1947) de William A. Wellman, *El Danubio Rojo* (*The Red Danube*, 1949),

¹⁰⁸ Los *diez de Hollywood* fueron los primeros profesionales de la industria cinematográfica citados por el Comité de Actividades Anti-Estadounidenses fueron. La escena de estos interrogatorios la relata en su autobiografía la actriz *Lauren Bacall*, quien estaba presente en la sala. En:

· BACALL, Lauren. *Lauren Bacall by Myself*. New York: Ballantine books, 1980, p. 210.

¹⁰⁹ Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona.

¹¹⁰ GUBERN, Roman. *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2002.

de George Sidney o *Pekin Express* (1951), de William Dieterle.¹¹¹ Por otro lado, si hay una película desde donde se pueden observar tanto las resistencias como las presiones desde el principio hasta el final de la caza de brujas y que, según algunos de sus protagonistas, resulta un símbolo de resistencia es: *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) de Stanley Kubrick.

Protagonizada por el actor de origen holandés Kirk Douglas la película partía de una novela de Howard Fast, pero el guion para la película había sido adaptado por D. Trumbo... quien estaba ya “estaba cazado” desde el año 1947 al ser declarado comunista. Es su autobiografía, K. Douglas relata lo siguiente:

Algunas personas en estos días todavía intentan justificar la lista negra. Dicen que fue necesario proteger a Estados Unidos. (...) Están mintiendo. Hombres, mujeres y niños inocentes vieron sus vidas arruinadas por esta desgracia nacional...¹¹²

K. Douglas se opuso públicamente a la exclusión de D. Trumbo en el guion e insistió para restaurar su nombre en los créditos. Aunque hay que destacar que, antes de ese compromiso público y notorio, el productor y director Otto Preminger fue el primero en anunciar –con menos impacto– que había empleado a D. Trumbo para una de sus películas, concretamente *Exodus*, (1960). La crítica cinematográfica descubrió a partir de este anuncio que D. Trumbo había trabajado también en el guión de *Spartacus*.

Al igual que el estilo de sabotaje de M. C. Fagan con las lecturas públicas de sus panfletos en el teatro, cuando la película *Exodus* se estrenó en Los Ángeles en diciembre del año 1960 la *American Legion*, –una organización de veteranos de guerra–, fue al teatro a protestar contra el estreno de la película con cánticos contra el contrato de Trumbo. Sin embargo, lo que resulta interesante es que el estribillo de tales cánticos provenía de las conocidas proclamas, cuyos tracts e instrucciones habían pasado a ser *partituras*. Así, los veteranos cantaban *The Reds Are Back in Hollywood*, en alusión al tracto de M. C. Fagan.¹¹³

¹¹¹ GUBERN, Roman. La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975). Barcelona: Península, 1981, p. 122.

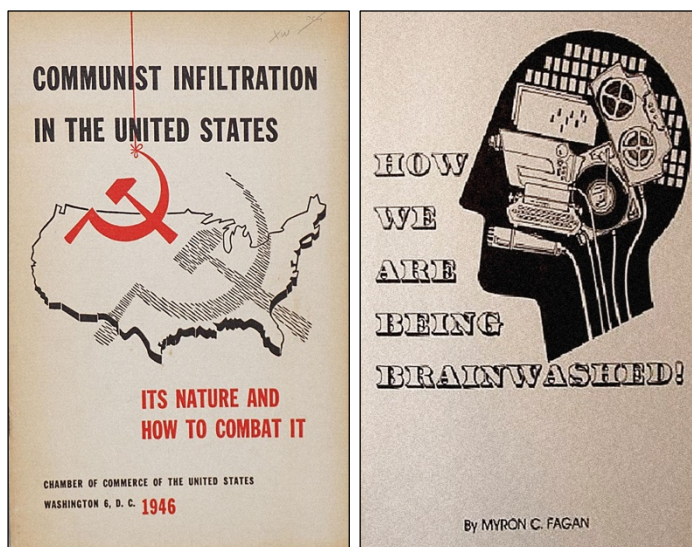
¹¹² Kirk Douglas en la introducción a su propia biografía. Traducción propia: *Some people these days still try to justify the blacklist. They say it was necessary to protect America. (...) They are lying. Innocent men, women, and children saw their lives ruined by this national disgrace. Now I will tell you about it.* En:

· DOUGLAS, Kirk. *I am Spartacus! Making a film, breaking the blacklist*. New York: Open Road, 2012.

¹¹³ Tracto editado por la organización *Cinema Education Guild* en la caja *Reds Stars n°3*. En:

· CEPLAIR, Larry. *Anti-Communism in Twentieth-Century America. A critical History*. Santa Barbara, California: Praeger, 2011, pp. 195-228.

Fueron muchas las instituciones estadounidenses que se lanzaron a la promoción de estas alarmas editoriales, como por ejemplo *Infiltración comunista en los EEUU: su naturaleza y cómo combatirlo* (1946). Desde este libretto al tracto de M. C. Fagan sobre la denuncia de “lavado de cerebro” ha pasado ya una década. Editado en el año 1956, uno de los boletines de noticias del *Cinema Educational Guild* que detalla todas las técnicas y secretos que, según el escritor, emplean los comunistas para manipular las mentes de los ciudadanos es *¡Cómo nos lavan el cerebro!*. Con un contenido organizado para combatir el comunismo interno, en su índice hay artículos como por ejemplo *La gran conspiración*, *Cómo lo hacen en Nueva York*, *Psicología de su herramienta favorita* o *Nuestra prensa está controlada*.



Izquierda. Informe de la Cámara de Comercio de EEUU, 1946, ↑ Fig. 031.
Derecha. Tracto de Myron Fagan: *¡Cómo nos lavan el cerebro!* 1956. ↑ Fig. 032.

En el año 1961, en el comité del estado de California se aborda el caso M. C. Fagan, debido en parte a la abrumadora correspondencia que reciben en el senado desde otros estados. Sus vecinos preguntan al estado de California por la fiabilidad de la propaganda y su *Cinema Education Guild*. En el informe perteneciente a dicha sesión, queda reflejada la opinión del senado sobre la biografía de M. C. Fagan y sus actividades. El dictamen:

No puede haber ninguna duda acerca de la verdad general de muchas de las declaraciones del Sr. Fagan concernientes a la *infiltración* de la industria cinematográfica –de hecho, en todo el mundo del entretenimiento– por parte de los comunistas.¹¹⁴

Si por un lado el comité reconoce cierta controversia en los procedimientos de M. C. Fagan, por otro lado *aprueba* su actividad. El único asunto menor que suscita la desaprobación unánime del comité californiano sobre la organización gremial *Cinema Education Guild* parece ser la injerencia de competencias. Y es que, al tratarse de *infiltraciones* extraoficiales denunciadas abiertamente en público, se ponen en peligro las investigaciones en curso del FBI, el departamento de Inmigración, la inteligencia Naval y Militar y otras agencias.

Lo mismo sucede desde otros estados –de Estados Unidos–, que remiten sus ruegos y preguntas a la institución californiana, – lo que prueba que en otras instituciones este asunto generaba la misma alarma social–, colapsando los servicios y confundiendo las sondas emitidas por M. C. Fagan con el *boletín oficial del estado* de California. Pareciese que fueran a condenar sus métodos, pero no. Con el clima de amenaza y la paranoia permanente se excusan – y comprenden– sus violentas excentricidades. Para concluir, el senado se pronuncia de la siguiente forma:

No hay duda en la mente de este Comité que es necesario alertar a la gente de los peligros del comunismo, y que cualquier sonido y programa adecuado en esta dirección debe ser alentado.¹¹⁵

Por ello, en caso de que el ciudadano atienda al informe del senado sobre la conveniencia de *Cinema Education Guild*, quedará más confundido, compungido, si lo que necesita es manifestar lealtad patriótica y no sabe a quien; La ambigüedad retórica del informe hace que la posición de la administración quede flotando entre dos vergüenzas torpes, es decir, por encima de la histeria sensacionalista y por debajo de una premisa embrutecida, la del mal, bien hecho; o, mejor dicho, que en

¹¹⁴ VAA. Cinema Education Guild. En: *Un-American Activities in California*. Sacramento, California: Reports of the Senate Chamber State Capitol from January 2 to 16 June, 1961, p. 199.

· Traducción propia: *There can be no doubt about the general truth of much of Mr. Fagan's statements concerning infiltration of the motion picture industry – indeed the entire entertainment world by Communist.*

¹¹⁵ VAA. “Cinema Education Guild”. En: *Un-American Activities in California*. Sacramento, California: Reports of the Senate Chamber State Capitol from January 2 to 16 June, 1961, p. 201.

· Traducción propia: *There is no question in the mind of this Committee that it is necessary to arouse the people to the dangers of Communism, and that any sound and adequate program in this direction is to be encouraged.*

el caso de que usted haga el mal no importa si se equivoca, lo único que quiere la administración es que usted sea eficiente.

La aprobación del congreso de California con los métodos de M. C. Fagan demuestra que no se trata del caso más extremo del umbral de excentricidades, sino de una voluntad de agresión mediante la defensa que se normalizará y afectará al cuerpo institucional estadounidense en toda su extensión, incluidas las extremidades que ocupa Alemania.

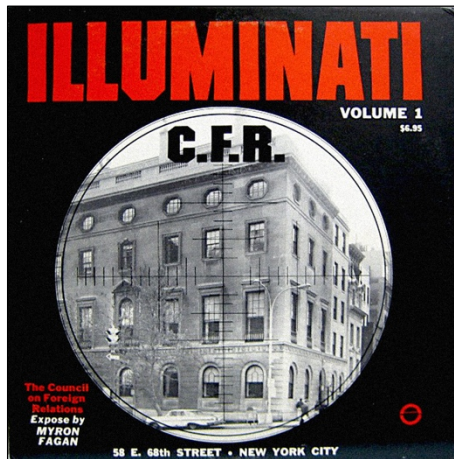
Finalmente, entre los años 1967-1968 graba *The Illuminati Council on Foreign Relations*, tres discos LP producidos por Anthony J. Hilder y la asociación *Cinema Educational Guild*. Los tres volúmenes se dividen en seis partes, en las cuales documenta y ataca las actividades de la casa de la familia Rothschild, cuyos moradores también eran conocidos como la sociedad secreta *The Illuminati*: un instrumento siniestro que desea imponer un nuevo orden mundial.

Para sus seguidores M. C. Fagan es un implacable analista y para sus detractores el arquetípico teórico de la conspiración paranoide. Como infatigable comunicador, en las solapas de cada disco aprovecha las dimensiones del vinilo para componer su propaganda:

Reproduce esto para las personas inconscientes, desinformadas y bien intencionadas que desean escuchar la verdad. No pierdas el tiempo con los socialistas que ya lo han repudiado desde el principio. (...) Usar en cafés - Almuerzos - encuentros - en todas partes y con frecuencia. Debemos tener éxito. La libertad de nuestros hijos está en juego. La libertad no tiene sustituto. ¡América no igualitaria!¹¹⁶

¹¹⁶ Traducción propia: *Play this for the unaware, uninformed and well meaning people who desire to hear the truth - Don't waste your time on the hard core socialists who have already repudiated principle (..) Use at coffees - Luncheons - mettings - everywhere and often. We must succeed - Our children's liberty is at stake - Freedom has no subsitute - America no equal!.*

· A día de hoy este LP está a la venta y se considera un artículo histórico. Recurso en línea: [<https://www.discogs.com/Myron-Fagan-Illuminati-CFR-The-Council-On-Foreign-Relations-Volume-1-3/release/2925493>].



Myron Coureval Fagan,
The Illuminati and the Council on Foreign Relation LP,
 New York, 1967. ↑ Fig. 033.

El comunismo, ese oscuro objeto de deseo para M. C. Fagan, gobierna su vida. Desde la década de los años 40 hasta el año 1972, —cuando el escritor fallece— su frenética producción de teorías y conspiraciones antiamericanas podrían sintetizarse de esta forma:

La cuestión de cómo y por qué (surgen) las Naciones Unidas es *el punto* de la gran conspiración para destruir la soberanía de los Estados Unidos y la esclavización del pueblo estadounidense dentro de una dictadura mundial única de la ONU es un misterio completo y desconocido para la gran mayoría del pueblo americano. La razón de este desconocimiento del peligro aterrador para nuestro país y para todo el mundo libre es simple.

Los autores intelectuales están detrás de esta gran conspiración y tienen el control absoluto de todos nuestros medios de comunicación masiva, especialmente la televisión, la radio, la prensa y Hollywood.¹¹⁷



D. Trumbo ante el Comité de Actividades Antiamericanas, Washintong, 1947. ↑ Fig. 034.

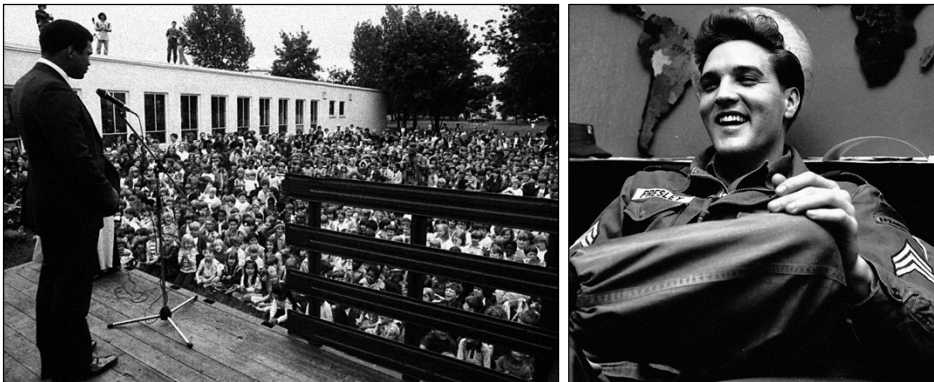


Los diez de Hollywood, Aeropuerto de Los Ángeles, 1950.
Izquierda a derecha: Lester Cole, Dalton Trumbo, Alvah Bessie, Nicole Trumbo, Christopher Trumbo, Cleo Trumbo, la señora Ring Lardner, Jr., Ring Lardner, el abogado Jr., Ben Margolis y Herbert Biberman. ↑ Fig. 035.

¹¹⁷ FAGAN, Myron. *The Illuminati and the Council on Foreign Relations*. Disco LP, 1967. La asociación USA the Republic ofrece una transcripción completa del audio del disco de Fagan. Recurso en línea: [http://usa-the-republic.com/illuminati/Myron_Fagan%20_%5BTranscript%5D.pdf].

En el año 1947 D. Trumbo se negaba a declarar *si es o ha sido comunista* ante el *Comité de Actividades Antiamericanas* en la Cámara en Washington, lo que oficialmente le valió un año de prisión. Tres años después, en el año 1950, *Los diez de Hollywood* se manifestaban junto a sus familias y abogados en el Aeropuerto de Los Ángeles antes de volver a viajar a Washintong, donde D. Trumbo y John H. Lawson escucharán la imposición de los términos de prisión por desacato al Congreso.

En la década de los años 60, los estadounidenses tenían estrellas y barras como embajadores fuera de su territorio. Nacido en el año 1861, –en plena guerra civil americana–, *Stars and Stripes*¹¹⁸ es un periódico militar estadounidense que ofrece la actualidad sobre y para los miembros de las fuerzas armadas de los Estados Unidos. *Stars and Stripes* contribuyó a fomentar la buena acogida del americanismo en Alemania, y el ejercito de los Estados Unidos se esforzó a fondo para organizar por todo el país campañas de publicidad grandilocuentes, pero efectivas, durante las décadas de los años 60 y 70. De *Stars and Stripes* cabe destacar el seguimiento a dos personajes que son baluarte de la cultura popular. Rebeldes cada uno a su manera, no escaparon a la colaboración institucional que de alguna forma rechazaban. El primer embajador estadounidense en la Alemania ocupada fue el sargento Elvis Aron Presley. Después, durante la década de los años 70, el otro embajador histórico en la RFA fué el campeón de boxeo Muhammad Ali.



Izquierda, Muhammad Ali. Escuela Apache de Ausburg, Alemania, 1976. ↑ Fig. 036.
Derecha, Elvis Presley durante una entrevista en Friedberg, Alemania, 1960. ↑ Fig. 037.

¹¹⁸ En la ficción, el soldado James T. Joker (Bufón) interpretado por el actor Matthew Modine, es un redactor que trabaja para *Stars and Stripes* durante la Guerra de Vietnam en la película *Full Metal Jacket* (1987) dirigida por Stanley Kubrick.

La similitud entre los dos personajes es que ambos ambicionaban fama y notoriedad, cada uno en su respectivo campo cultural, –el primero en la música y el segundo en el deporte. Para contemplar en su totalidad lo expansivo del término y algunas de las personalidades que lo consagraron podría recordarse que ambos personajes hacían *performance*, pero sería un recurso demasiado fácil para algo que quedó suficientemente claro.

En el año 1958 E. A. Presley ya contaba en la industria musical con tres discos de platino y uno de diamantes. La armada le propuso la creación de la “Compañía Elvis Presley” para explotar su faceta performativa. Las fuerzas aéreas le propusieron viajar por todo el país haciendo giras especiales. Sin embargo, acordó con su representante, el *Coronel* Tom Parker, una estrategia bien diferente: ser tratado como un soldado raso tendría un gran impacto para su público. Pese a que no le entusiasmaba la idea acudió al ejército para cumplir con su obligación y alistarse anunciando que quería ser tratado como cualquiera.

Así, Elvis mostraba ante la opinión pública que estaba entusiasmado con la idea de ingresar en el ejército: «Estoy agradecido por lo que este país me ha dado. Ahora puedo devolverle un poco. (...) el ejército puede hacer conmigo lo que quiera». De acuerdo con la lectura que el pacifista Ryan Cheyney hace del “caso Elvis”, esta operación planificada de publicidad, orquestada con la colaboración del ejército, tenía un propósito político y social concreto. Se ejecutó en una época en la que se transmitía a los jóvenes el perverso mensaje de lo que significaba ser Americano:

Era un mundo en el que los jóvenes creían que lo que significaba ser estadounidense era que todos servían si era necesario. En palabras de Elvis Presley, así fue como mostraste tu gratitud por lo que la sociedad te había dado. Si la sociedad te hubiera dado una gran oferta, tu agradecimiento debería ser aún más¹¹⁹

Rex Manfield hizo el entrenamiento militar con Elvis en Tejas en el año 1958 y, en septiembre, lo destinaron junto al cantante a defender un punto occidental que hacía frontera con Alemania del Este. R. Manfield cuenta cómo partiendo del cuartel con

¹¹⁹ Traducción propia: I am grateful for what this country has given me. And now I'm ready to return a little (...) The army can do anything it wants with me.

- It was a world in which young males assumed that what it meant to be American was that everyone served if needed. In the words of Elvis Presley, this was how you showed your gratitude for what society had given you. If society had given you a great deal, your thanks should be even more. En:
- CHEYNEY, Ryan. “The Rise and Fall of the Citizen-Soldier; or, Bye-Bye, Elvis”, pp. 67-107. En: *The Chickenhawk Syndrome. War, Sacrifice, and Personal Responsibility*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2009, pp. 67-69.

destino a Alemania, en el camino a Nueva York el tren se detuvo en Memphis. Y sorprendentemente la gente sabía donde estaba su ídolo en todo momento:

Era casi como si el Ejército les estuviera dando a los fanáticos locales una última mirada a su ídolo antes de enviarlo a Alemania. Pero *el Tío Sam* no es sentimental, y la gran multitud y todos los reporteros fueron probablemente obra del Coronel Tom Parker, quien siempre trabajó desde todos los ángulos para conseguir la mayor publicidad posible para su chico.¹²⁰

Pese a los intentos de R. Manfield de eximir al ejército de las sospechas de orquestar una campaña publicitaria para saquerle jugo a la estrella, es obvio que el manager de Elvis, –aunque le apodasen *El Coronel*–, no tenía la capacidad de manipular la logística del ejército ni mucho menos los operativos que después se harán en Alemania. Es más, lejos de eximir a la institución armada de cualquier falta de profesionalidad, esta queda al descubierto al probarse que *El Coronel* podía tratar con la logística y vender información militar, en cuyo caso se revela la tendencia corrupta de los responsables. Sin embargo, era más bien al contrario. Elvis pertenecía al ejército de los Estados Unidos y formaba parte de una campaña de *americanización* alemana y *El Coronel Parquer* hacía de mensajero y *globo sonda* para los medios. La estrella podría haber escogido cualquier destino, aún así, el escenario de sus operaciones, el terreno para este drama planificado fue *Bad Nauheim*, en la localidad de Hesse, Alemania. Pese a lo épico de sus declaraciones y aunque oficialmente se reconocían los 18 meses de servicio en una unidad de blindados, Elvis Presley gozó de muchos privilegios, siendo su tiempo en el cuartel muy limitado, prácticamente simbólico. Cuando Bill Haley inició su gira europea en el año 1958, Elvis tuvo un permiso especial para visitarlo en la ciudad de Fráncfort. Pronto cambió su barraca por una habitación de hotel y después por una vivienda en Bad Nauheim, acompañado por sus padres, sus graudaespaldas y custodiada durante las 24 horas por una horda de fans alemanas. Tenía una intensa vida social pero siempre aparecía en las fiestas con la indumentaria militar y vestido de gala. Finalmente, terminó su servicio en el año 1960 y jamás volvió, aunque su

¹²⁰ Traducción propia: *on september 1958 (...) there wee 1.360 well trained gi's on that train. (...) our objective was to defend a portion of the western side of the east-west german border. (...) including Elvis. On the way to new york, our train stopped briefly in Memphis. (...) Naturally, the fans found out where Elvis was (...) It was almost as if the Army was giving the hometown fans a final look at their idol before sending him away to Germany. But Uncle Sam isn't the sentimental kind, and the big crowd and all the reporters were most likely the handiwork of Coronel Tom Parker, who always worked every angle to get his boy as much publicity as posible.* En:

· MANSFIELD, Rex. *Sergeant Presley. Our Untold Story of Elvi's Missing Years.* Toronto: ECW Press, 2002, pp. 57-59.

recuerdo perdura en el salón de la fama de Bad Nauheim y el festival Europeo de Elvis. De acuerdo con la reflexión que plantea R. Cheyney en cuanto al mensaje del deber pátrio inoculado en las nuevas generaciones para “devolver al sistema” lo que el sueño americano les había dado, puede decirse que estos embajadores mediáticos estadounidenses no le devolvieron nada a su país, sino que fueron sus seguidores europeos quienes, cumpliendo con los deseos de sus ídolos, saldaron la cuenta. Respecto a Muhammad Ali y el impacto de su personalidad son destacables las declaraciones que dió en una conferencia de prensa en Nueva York en septiembre del año 1976, donde el boxeador promocionaba una película sobre su vida en la que se retrataba a sí mismo, *The Greatest*: «Predigo que esta será la mejor película de todos los tiempos». Después, con característica manera de escenificar sus sentimientos e ideas y con el puño en guardia, Muhammad Ali dirá que, «después de todo, soy la persona más famosa del mundo... te lo digo, Charlton Heston está en problemas, Steve McQueen está en problemas, Paul Newman está en problemas, Robert Redford está en problemas. Todos están en problemas ahora».¹²¹ Ese mismo año Muhammad Ali visitó la escuela estadounidense *Apache* de Ausburgo donde estudiaban las familias de los militares instalados en la base. Muhammad Alí dió una conferencia para los jóvenes sobre la necesidad que tenía la humanidad de regresar y acatar las enseñanzas de la ley de Dios.

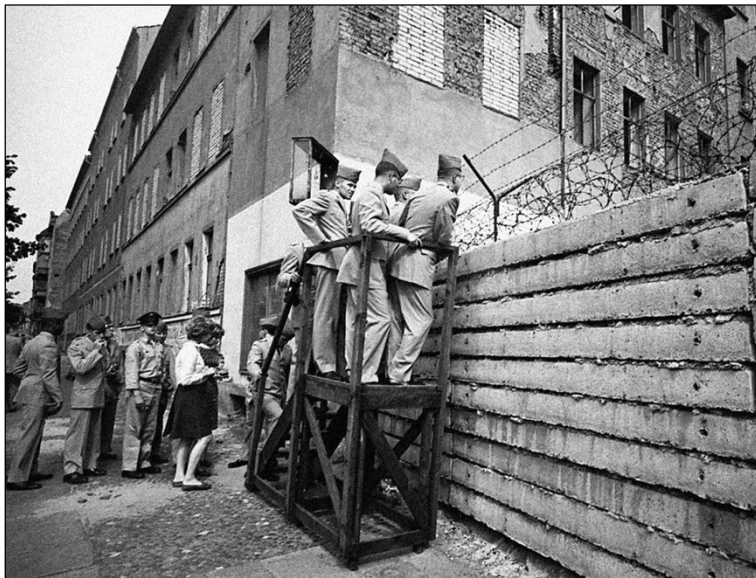


Muhammad Ali bromea con el General James M. Wroth durante un discurso en la base militar de los EEUU en Ausburg, Alemania, 1976. ↑ Fig. 038.

¹²¹ Traducción propia: “*I predict this is going to be the greatest movie of all time*” (...) “*After all, I am the most famous person in the world ... I'm telling you, Charlton Heston is in trouble, Steve McQueen is in trouble, Paul Newman is in trouble, Robert Redford is in trouble. They're all in trouble now.*”

· Del artículo “Muhammad Ali, through the lens of Stars and Stripes”, En: *Stars and Stripes*, 2016. Recurso en línea: [<https://www.stripes.com/news/us/muhammad-ali-through-the-lens-of-stars-and-stripes-photographers-1.413193>].

El fotógrafo Günter “Gus” Schütter trabajaba asiduamente para el periódico *Strars and Stripes*. Entre sus tareas más preciadas destacan la crónica que realiza a Salvador Dalí durante un día entero en su casa. También ha venido a España haciendo autostop, donde escribe un extenso reportaje sobre las fallas de Valencia. Fotografió a Elvis Presley durante sus últimos días en el ejército poco antes de terminar su servicio en Alemania. Pero las secuencias tensas y peligrosas de Schuetter corresponden a los días antes y después de la construcción del muro de Berlín. Una de las imágenes más representativas de G. Schüetter sobre el conflictivo clima social se produce pocos meses después de la construcción del muro, cuando los Berlineses del Oeste, cerca del Checkpoint Charlie, arrojan piedras contra un autobús militar que transportaba soldados de la DDR al otro lado de la frontera y en dirección al monumento de guerra soviético. Tras la segunda Guerra Mundial, la gestión de la guerra se convierte en una cuestión de escenificación u ocultación de las armas, de expansión o contracción de los pectorales, de potencia o sensibilidad, dependiendo de la imagen que interese mostrar en cada momento a través algunos medios de comunicación, como por ejemplo la prensa editorial.



Cadetes procedentes de West Point esperan alineados y observan más allá del muro.
G. Schüetter, Berlin, 1964. ↑ Fig. 039.



G. Schuetter, Check Point Charlie, Berlin, 1962. ↑ Fig. 040.

Se ha demostrado la relación entre la institución militar y la *performance* –del mundo del espectáculo–. Ahora bien, ¿esta colaboración entre las fuerzas armadas se extiende a otras formas artísticas? es decir, ¿este tipo de cooperación se ha dado únicamente en la *performance* entendida como industria del espectáculo? o en consonancia con la amplitud del termino, ¿se ha dado también con la *performance* artística y la poesía de acción?.

La guerra fría requiere una atención especial ya que será el nuevo modelo de combate basado en lo políticamente correcto y que perdura hasta la actualidad. En esta nueva modalidad de humillación y aniquilación, el flujo de información formará parte del proceso que prepara la conciencia pública antes de apretar el botón rojo. En este mismo periodo, a principio de la década de los años 60, se sitúa en Alemania el origen de la *performance* artística y la acción poética de Fluxus en Europa.

En estas circunstancias, será complicado que el ejército y la poesía no se crucen... █

• 1.2.2 *Performance fría*: EEUU en la República Federal Alemana (1962 - 1989)

➔ El marco temporal de este apartado comienza con la llegada oficial de Fluxus, el grupo nacido en Estados Unidos se estrena en Europa en el año 1962 con el llamado *Fluxus Music Fest*: la primera manifestación oficial de esta agrupación versátil e interdisciplinar en Alemania se celebrará en el museo de la localidad de Wiesbaden. A lo largo de esta investigación será imprescindible tratar con la actividad del grupo Fluxus y la obra de algunos de sus participantes. Por el momento, su llegada servirá como punto de arranque para marcar el desembarco de los artistas plásticos de EEUU relacionados con la acción artística y que contribuirán a normalizar en Europa el americanismo *performance* como práctica y proceso interdisciplinar.

Por medio del estudio de obras performativas analizaré, desde dos variantes distintas de este campo, el contexto político y social en Alemania: por un lado con el estudio de algunas manifestaciones teatrales y, por otro, con prácticas relacionadas con la periferia escénica, viendo cómo se adaptaba ese americanismo terminológico en la comunidad artística alemana. El arco temporal de este apartado finaliza con la caída del muro de Berlín en el año 1989.

*
* *

Cabe decir que Elvis Presley y Muhammad Ali no fueron los únicos artistas que contribuyeron a la americanización europea, trabajaron para el ejército de los Estados Unidos en Alemania y ocuparon los titulares del periódico militar *Stars and Stripes*. Con ello, también será importante medir y determinar qué papel tuvo la institución armada con los artistas estadounidenses que se instalaron en Europa y, generalmente, partiendo desde el país ocupado, Alemania. En Nueva York, el arquitecto, diseñador y auto proclamado historiador de origen lituano George Maciunas, planeaba en el espacio AG Gallery un programa de *performances* con la participación de John Cage, Dick Higgins, Toshi Ichiyangi, Jackson Mac Low y La Monte Young, con quien compartió las clases de música electrónica de Richard Maxfield en la *New School for Social Research*. Hay que añadir que la idea de

Maciunas tenía su antecedente en los eventos organizados por La Monte Young y Yoko Ono en Nueva York entre los años 1960 y 1961. Pero, perseguido por las deudas con los galeristas, las iniciativas de G. Maciunas en Nueva York deberían esperar o cambiar de ubicación.

En el invierno del año 1961, G. Maciunas pensó que podría organizar estos eventos de *performance* en Europa. Esto fue posible porque consiguió formalizar un nuevo contrato de trabajo y decidió trasladarse a la RFA. En el año 1961, trabajará como diseñador para... las fuerzas aéreas del ejército de los Estados Unidos en la base de Wiesbaden. Permanecerá en Alemania hasta el año 1963 y mientras tanto organizará los legendarios conciertos Fluxus en Wiesbaden que marcarán el inicio de la *performance* artística en Europa.

Fluxus constituyó un movimiento vagamente definido, pero claramente unificado, asociado con un grupo de artistas que expresaban sentimientos antiarte del mercado antiartístico y mensajes ambivalentes que rechazaban la institucionalización del arte serio. (...) unas formas de arte combinadas para crear presentaciones multimedia viscerales llamadas música de acción o conciertos de acción basadas en una interacción planificada y espontánea (...) y apareció en Alemania en un momento de incertidumbre estética.

A pesar del radicalismo social y político, algunos de los artistas aprovecharon los recursos del Ejército de EE. UU. para su propio beneficio. De hecho, dado que Fluxus como grupo no existía antes de que Maciunas lo nombrara en Wiesbaden, no podría haber habido ningún movimiento Fluxus sin la ocupación estadounidense de Alemania (y Japón) y los contextos de la Guerra Fría que trajeron artistas estadounidenses y no estadounidenses juntos.¹²²

Emmett Williams fue un poeta estadounidense y miembro fundador del movimiento Fluxus en Alemania. Sirvió durante la segunda Guerra Mundial en Florida como instructor de navegación aérea. Tras la guerra se trasladó a la

¹²² Traducción propia: *Fluxus constituted a loosely defined, but clearly unified movement associated with a group of artists expressing anti-art anti-art market sentiments and ambivalent messages that rejected the institutionalizing of serious art. (...) combined art forms to create visceral multimedia performances called "action music" or "action concerts" based on planned and spontaneous interaction (...) and appeared in Germany at a moment of aesthetic uncertainty. Despite social and political radicalism, some of the artist tapped the US Army's resources to their own advantage. In fact, since Fluxus as a group did not exist before Maciunas named it in Wiesbaden, there might have been no Fluxus movement without the American occupation of Germany (and Japan) and the contexts of the Cold War that brought American and non-American artists together.* En:

· AMY C. Beal. *New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany from the zero hour to reunification.* Berkeley: University of California Press, 2006, pp. 121-122.

localidad de Darmstadt en Alemania. Es allí donde trabajó como director de contenidos para el periódico militar...*Stars and Stripes*, posiblemente compuso alguna página con las *performances* de Elvis Presley o Muhammad Ali visitando Alemania.

Con ello, se verifica la existencia de la institución estadounidense y su influencia en la *performance artística*. También el impacto que los autores –de origen o residentes– estadounidenses tuvieron en Europa con la migración de sus prácticas artísticas y la americanización del término *performance*. Todo ello en el periodo de la guerra fría que, inevitablemente, bajo la temperatura del romanticismo poético que envuelve el origen de la *performance* en Europa. En el año 1962 hacía ya catorce años que, con el final de la guerra en el año 1948, la invasión de los Estados Unidos había concluido. Sin embargo, la ocupación de los de Estados Unidos seguía afectando a los artistas locales y las personas que vivían en el territorio. En términos relativos resulta estremecedor pensar que, G. Maciunas, como creador y principal promotor de Fluxus; E. Williams como uno de los poetas que fundaron el movimiento y una figura imprescindible para la poesía de acción y las partituras de acción; Fluxus, como movimiento indispensable para el inicio de la *performance* artística en Europa... se deben a la condescendencia laboral de este movimiento con el ejército estadounidense. El hecho es que no podría haber habido ningún movimiento Fluxus, tal y como se configuró, sin la ocupación estadounidense de Alemania –y Japón– en el contexto de la Guerra Fría.

El director Jeffrey Perkins ha realizado un documental sobre Maciunas y su actividad en los orígenes de Fluxus: *George* (2018). J. Perkins, que se considera a sí mismo un asociado al movimiento Fluxus y empatiza con las contradicciones de su enigmático líder manifiesta que G. Maciunas “era un admirador de la historia militar que trató de conquistar y monopolizar la vanguardia, aunque a veces tuvo dificultades para doblegar a los artistas a su voluntad”¹²³. Algo que chocaba frontalmente contra la filosofía del movimiento Fluxus, que tenía bases democráticas e incluso utópicas. Hannah Higgins, –hija de Dick Higgins y Alison Knowles–, señala que según los objetivos redentores de las fuerzas de ocupación

¹²³ Traducción propia: *Fluxus may have been a way for the domineering Mr. Maciunas, an admirer of military history, to try to conquer and monopolize the avant-garde, though at times he had some difficulty bending artists to his will. And the Fluxus philosophy had democratic and even utopian underpinnings.* En:

· Jeffrey Perkins, en su documental *George*, (2018). En:

· KENISGBERG, Ben. “Review: George, Like its Fluxus Subject, is playful and Prankish”. En: *The New York Times*, 2018. Recurso en línea: [<https://www.nytimes.com/2018/02/19/movies/george-documentary-review-fluxus.html>].

en Alemania y la orientación de occidente en la democracia política del modelo estadounidense, “no es sorprendente que Fluxus sea presentado en el periódico militar estadounidense Stars and Stripes.” En los artículos de este periódico que tratan sobre la actividad de Fluxus los escritores describen a Alemania como “un centro líder para la música experimental en el mundo de posguerra”.¹²⁴

La difusión de Fluxus como una vertiente de imperialismo cultural tomó forma con la versión alterada que hizo Joseph Beuys del manifiesto Fluxus creado por G. Maciunas, con sus orígenes en un país que ahora pertenece al Bloque Este (por lo que su asociación con los EEUU se considera ventajosa). J. Beuys interviene el apartado donde G. Maciunas plasma la necesidad de purgar el *Europeanismo* y lo reemplaza por el término *Americanismo*.

¹²⁴ Traducción propia: *it is not surprising that Fluxus would be introduced in the American military news paper Stars and Stripes. (...) In the Stars and Stripes articles reviewing Fluxus (...) the writers rightly describe Germany as "a leading center for experimental music in the postwar world.* En:

· HIGGINS, Hannah. *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 170.

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Flured into another world." *South.*
3. Med. To cause a discharge from, as in purging.

flux (flŭks), *n.* [OF., fr. *L. fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See **FLUENT**; cf. **FLUSH**, *n.* (of cards).] **1. Med.**
a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge: as, the bloody *flux*, or dysentery. **b** The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM" !**

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. **REFLUX**.
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
Promote living art, anti-art, promote **NON ART REALITY** to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. **a** Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). **b** Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

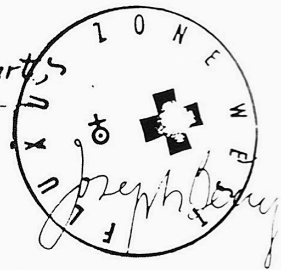
George Maciunas, Purge Manifesto, 1963. ↑ Fig. 041.

Manifesto:

2 To adjust, or bring to a certain state, or treating with a flux "Fluxed into it..."
 3 Med. To cause a discharge from, as a purgative
flux (flŭks), n. [OF. fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluere*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, n. (of card).] 1 Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge, as, the bloody flux of dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art.
 PURGE THE WORLD OF "AMERICANISM"

2. Act of flowing: a continuing motion on or passing by, as of a flowing stream, a continuing succession of change
 3. A strong copious flow; flood; outflow
 4. The ebbing in of the tide toward the shore. Cf. REFLEX.
 5. The ebbing lip of through heat, as on a...



PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART.
 Promote living art, anti-art promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7 Flux & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicic acid, lime and limestone fluxes, and fluorite neutral. b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union as to...

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Joseph Beuys, intervención sobre el Purge Manifiesto de George Maciunas
 Beuys reemplaza "Europianismo" por "Americanismo", 1963. ↑ Fig. 042.

Respecto a la temperatura social, los elementos de progreso norteamericanos que pudieron influir en Europa también fueron significativos. No tanto porque se gestaron únicamente al otro lado del atlántico, sino porque se produjo un intercambio intercontinental de revoluciones. Algunas de las manifestaciones para la reivindicación de las libertades no se daban exclusivamente en Nueva York o Washintong, sino también en Berlín o Francfort.

En el año 1955 en Estados Unidos, Rosa Parks viajaba en un autobús urbano cuando se negó a levantarse para cederle su asiento a un pasajero blanco. Por este incidente, Parks fue detenida y llevada juicio por conducta desordenada y violación de la ley. Este incidente encendió la llama del movimiento por los derechos civiles y, como consecuencia, la comunidad afroamericana bloqueó durante más de un año los autobuses de Montgomery. Según la periodista e historiadora británica Frances Stonor Saunders, “los soviéticos nunca perdieron la oportunidad de subrayar el mal expediente de los Estados Unidos en cuanto a relaciones raciales”.¹²⁵

En la década de los años 60 en los Estados Unidos, pese a que la Ley de Derechos Civiles del año 1964 criminalizó la discriminación racial, la realidad era distinta tras el asesinato de Malcom X en Nueva York el año 1965. En Estados Unidos se produjo una radicalización de la política. En el mismo año, se produjeron los disturbios sangrientos de Watts en los Ángeles, California, lo que da lugar a grupos organizados de autodefensa. Uno de los más destacables fueron los *Black Panther*.

El *Black Power* coexiste junto al *Flower Power*. La revolución racial y el edonismo anárquico de los *hippies* cambiaron el panorama social no solo en los Estados Unidos, sino también en Europa y en concreto, en la ciudad alemana de Frankfurt. Los fotógrafos¹²⁶ Ruth-Marion Baruch (1922-1997) y Pirkle Jones (1914-2009) fueron testigos durante los años 60 y 70 de los cambios en las dinámicas sociales y de género que se concentraban en la costa oeste de Estados Unidos, convirtiéndose así en documentalistas involucrados con la lucha de la igualdad del poder negro.¹²⁷

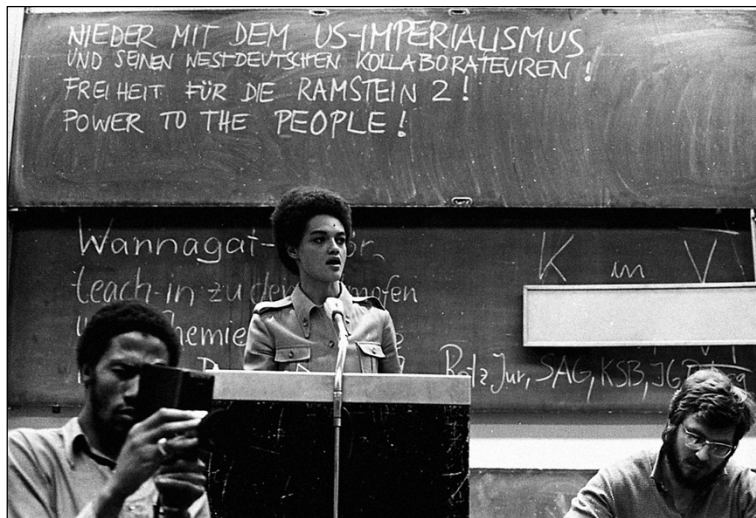
¹²⁵ STONOR SAUNDERS, Frances. *Cold War. The CIA and the world of arts and letters*. New York: The New Press, 2013. p. 245.

¹²⁶ En 2013, el *Museum Ludwig* de arte contemporáneo de Colonia, Alemania, recibe una donación de la Fundación Pirkle Jones de 52 con fotografías que retratan el espíritu de esa época. En 2018, el museo de arte contemporáneo de Colonia, *Ludwig Museum*, expone la obra de estos dos fotógrafos en torno a la coexistencia entre los movimientos civiles y la cultura hippie de la costa oeste de Estados Unidos: *Black Power-Flower Power Fotografien von Pirkle Jones und Ruth-Marion Baruch*. En el Ludwig Museum, del 3 de febrero al 3 de junio de 2018.

¹²⁷ Los fotógrafos comprometidos en el movimiento social *Black Power* y pertenecientes a este periodo fueron Stephen Shames, Lloyd W. Yearwood o Alan Copeland, este último realiza la icónica y hoy clásica imagen de Kahtleen Cleaver empuñando una escopeta recortada en la puerta de su casa: *Kahtleen Cleaver at home*, 1968.



Solidaridad con los Black Panthers. Manifestación solidaria en Frankfurt, 1970. ↑ Fig. 043.



Kathleen Cleaver, discurso en la Universidad de Frankfurt, 1971. ↑ Fig. 044.

Kathleen Cleaver, Sonia Sanchez o Angela Davis manifestaban públicamente su resistencia al exclusivo ideal *American Beauty* de la clase media blanca mediante su trabajo filosófico y antropológico, tanto en las universidades como en las calles. Estas voces son uno de los motivos pictóricos del grupo *Africobra, the African Commune of Bad Relevant Artists* fundado en el año 1968, dando visibilidad a los artistas negros con una variada actividad de estilos artísticos en torno a una revisión positivista de las costumbres de esta comunidad.

En Alemania, los activistas se volcaron con los Black Panthers. En julio del año 1971, Kathleen Cleaver dio una conferencia en la Universidad de Frankfurt en la que solicitaba a la izquierda de la RFA solidaridad y colaboración con los Black Panthers y la causa racial. Los comités de solidaridad con los Black Panthers en Europa estuvieron especialmente activos durante los años 1971 y 1972. El motivo por el que los comités se disolvieron en Alemania tenía que ver con la cuestión de la violencia en las acciones que se estaban llevando a cabo, coincidiendo con las primeras acciones violentas de la Fracción del Ejército Rojo en la República Federal Alemana.¹²⁸

Para Estados Unidos, la cuestión racial era el conflicto interno que debilitaba la imagen del país en el exterior. Después de la guerra, los expertos en guerra psicológica del Consejo de Coordinación de Operaciones, en estrecha colaboración con el Departamento de Defensa de los Estados Unidos, crearon un Comité de Presentaciones Culturales y planificaron y organizaron las giras de los artistas negros americanos: Dizzy Gillespie, Leontyne Price, Marian Anderson, la *Graham Dance Group* o Louis Armstrong. Francis Stonor Saunders apunta que, curiosamente, “el ascenso de todos estos artistas estaba en proporción directa con la desaparición de escritores que habían alzado su voz contra la mala situación de los negros en la sociedad americana”¹²⁹

También se proyectó una ambiciosa gira de la obra *Porgy and Bess* en Europa Occidental y, durante más de una década, en el bloque soviético, demostrando que el negro americano formaba parte de la cultura estadounidense. Basada en una novela del escritor DuBose Heyward, *Porgy* es una ópera en tres actos creada por el compositor George Gershwin¹³⁰ protagonizada por actores negros en la que una joven adicta a las drogas convive con un inválido en la pensión de un barrio degradado y mísero de Carolina del Sur. El barrio, repleto de jugadores, borrachos y miserias es un espacio hermético que oprime la existencia de *Porgy* y *Bess*, siendo el único consuelo para transgredir sus fronteras el duro trabajo que ofrecen las

¹²⁸ KLIMKE, Martin. *The other Alliance. Student protest in West Germany and the Unit States in the global sixties*. Princeton: Princeton University Press, 2010, p. 126.

¹²⁹ STONOR SAUNDERS, Frances. *Cold War. The CIA and the world of arts and letters*. New York: The New Press, 2013. p. 245.

¹³⁰ George Gershwin (1898-1937) fue el compositor de temas como *Summer Time* inspirándose en el estilo de la música popular afroamericana. La canción se interpreta varias veces en la ópera *Porgy and Bess* y la han versionado multitud de autores, como Billie Holiday, Charlie Parker, Louis Armstrong y Ella Fitzgerald (para la misma ópera *Porgy and Bess*), Nina Simone, Duke Ellington y, además, por citar un caso excéntrico, también la interpretó en directo en expresidente de los Estados Unidos Bill Clinton en el año 1994. Según Diego A. Manrique en su programa radiofónico *La Madriguera*, existen alrededor de 3.000 versiones grabadas de *Summer Time*. En:

· Diego Manrique RNE. Recurso en línea: [<http://blog.rtve.es/lamadriguera/2008/05/summertime.html>].

plantaciones de algodón. Una historia de amor y supervivencia. Sin embargo, la operación fue arriesgada:

El año en que *Porgy y Bess* fueron a la URSS, Eisenhower (en el año 1955) repitió su lema: el hombre es la criatura a quien el salmista describió como un poco más bajo que los ángeles (...) Los EE. UU., un estado esclavo durante casi desde el principio de su existencia contemporánea hasta su *apartheid*, ahora se designa oficialmente como un ejemplo de la maravillosa diversidad (...)

La elite gobernante blanca no vio contradicciones en el envío de afroamericanos al exterior para atestiguar la armonía racial estadounidense, y el gobierno soviético vio una productiva apertura para enfocarse en el punto débil de los Estados Unidos.¹³¹

En la década de los años 70, además de las condiciones políticas e influencias estadounidenses en el paisaje urbano, ya se han asimilado los tópicos y los rasgos de la cultura ocupante. En cuanto a la conquista militar, la RFA estaba en guerra con la Unión Soviética –guerra fría, pero guerra al fin y al cabo–, lo que supuso para Estados Unidos la posibilidad de *inflar el producto interior bruto* desde el territorio europeo con el negocio derivado de la infraestructura y logística propias de la tecnología militar.

Con motivaciones empresariales y militares, una ciudad como Ausburgo se convertía en un punto estratégico estadounidense en la Europa central donde, además de las bases militares, la ciudad contaba con un plan de fomento y construcciones para adecuar el paisaje a necesidades telemáticas. En el año 1973, tanto la NASA como la CIA tenían luz verde para iniciar diversos proyectos de *construcción y desarrollo* que convertirían la ciudad de Ausburgo en el llamado *Telecommunications Site South*, un complejo tecnológico que sería el “nuevo puesto de escucha de Alemania Occidental.”¹³² Con los planes para adaptar la

¹³¹ Traducción propia: *The year Porgy and Bess went to the URSS, Eisenhower (1955) repeated his theme "Either man is the creature whom the Psalmist described as a little lower than the angels" (...) the USA, a slave state for almost the first century of its existence and contemporaneously and apartheid one, is officially designated an exemplar of the marvelous diversity (...) The white governing elite saw no contradictions in sending African Americans abroad to testify to US racial harmony, and the Soviet government saw a productive opening to focus on the USA's weak spot.* En:

CANNING M. Charlotte. "A Cold War Battleground: Catfish Row versus the Nevsky Prospekt", pp. 25-45. En: *Theatre, Globalization and the Cold War*. Munich: Transnational Theatre Histories, 2017.

¹³² Traducción propia: Further negotiations were planned to be held at BND headquarters on 19 September 1973 concerning the joint use of the US Army Field Station at Ausburg (the cover name for the Augsburg site was "Drehpunkt"). However, the planned participation at the meeting by members of the Bundeswehr

topografía e incrustar en sus entrañas lo último en tecnología de telecomunicaciones, Ausburgo era conocida en el argot del espionaje con el sobrenombre de *Pivote*,¹³³ porque desde este punto situado en el centro de Europa la inteligencia estadounidense *pivotaba* hacia todas direcciones; lo mismo que *el punto giratorio* de una gigantesca antena parabólica.¹³⁴

Dieter Hacker, nacido en Ausburgo, vivió durante los inicios de su carrera artística las inconveniencias de los *planes de industria y fomento americanos*. Del trabajo de D. Hacker se pueden diferenciar claramente tres etapas. Por orden cronológico: la primera se sitúa en la década de los años 60 y correspondería a la investigación y realización de obras relacionadas con el arte cinético. La segunda, comprendida en los años 70, correspondería a su trabajo relacionado en el campo político y sociológico. Y la tercera etapa, desde los años 80 hasta la actualidad es una exitosa etapa pictórica por la cual D. Hacker se establece en el circuito museístico y también en el ámbito académico como profesor – de prestigio para la universidad– de arte de Berlín.¹³⁵ Sin embargo, de sus tres etapas me referiré a su trabajo en el ámbito político y sociológico en la década de los años 70. Con ello, la particularidad que resulta de especial interés, además de cómo resuelve formalmente mediante la instalación, es su capacidad para analizar los contextos políticos de Alemania Occidental y Oriental y su impacto en el campo artístico y el ámbito cultural, contraponiendo, comparando y diferenciando entre ambos estados:

Las posibilidades y dificultades del arte realista socialista en la República Federal Alemana difieren de las de la República Democrática Alemana. La

was cancelled at the request of CIA and NASA. (...) On 5 February 1974, during a visit to NASA's headquarters at Fort Meade, Blötz signed the Drehpunkt agreement in a festive ceremony. This agreement gave the green light to begin two Bundeswehr construction projects at Ausburg: a new West German listening post inside the Augsburg station called Telecommunications Site South. En:

· SCHMIDT-EENBOOM, Erich. "The Bundesnachrichtendienst, the Bundeswehr and Sigint in the Cold War and After". En: *Secrets of Signals Intelligence during the Cold War and Beyond*. London: Frank Cass Publishers, 2001, pp. 129-177.

¹³³ El nombre en clave empleado para la ciudad de *Augsburg* era *Drehpunkt*. Los estadounidenses empleaban esta palabra alemana compuesta por *Dreh* /giratorio y *Punkt* /punto. Si la traducción literal bien podría ser "punto giratorio", he considerado más adecuado traducir *Drehpunkt* por la palabra *pivote*.

· Traducción propia: *Drehpunkt* / pivote.

¹³⁴ La ciudad desde donde voló Rudolf Hess a Escocia, Ausburgo, también fue un codiciado punto estratégico militar durante la guerra fría. Ocupada en el año 1945 por Estados Unidos, el estado bávaro, joya militarizada de la República Federal Alemana, tuvo hasta un total de tres divisiones estadounidenses diferentes, infantería, aérea e inteligencia. El ocupante prolongó su estancia hasta finales del siglo XX, y la última división –inteligencia, precisamente– no se desmanteló hasta 1998, diez años después de la caída del muro en el año 1989.

¹³⁵ Universität der Künste Berlin. Referencia: [<https://www.udk-berlin.de/universitaet/die-geschichte-der-universitaet-der-kuenste-berlin/hdk-und-udk-berlin/professorinnen-und-professoren-seit-1975/>].

diferencia más grave es que el realismo socialista oficial en la República Democrática Alemana es, en la República Federal Alemana, un arte de oposición.¹³⁶

Es necesario destacar que D. Hacker, en sus escritos, diferencia entre realismo socialista y realismo,¹³⁷ siendo este último donde se inscribe su obra, desde los años 1970 hasta 1980. Aunque tardío, recoge del *nouveau réalisme* francés la disposición por trabajar con las dicotomías cotidianas, disolviendo su obra en comunidades cercanas: resaltando la importancia de lo trivial y liberando, de su interpretación tradicional, el arte y la vida cuestionando la misma obra de arte.



Dieter Hacker. *Wollt ihr die kunst als Schlafmittel oder als Wegweiser Entscheidet Euch, Entscheidet Euch.* (¿Quieres el arte como una ayuda para dormir o como un poste indicativo?, decide, decide!), 1970. ↑ Fig. 045.

En la década de los años 70, Herbert Marcuse piensa en las que todavía pueden ser las opciones para un cambio profundo, mediante la revolución esencial de los sistemas contemporáneos: revolución, represión, contrarrevolución y revuelta. La

¹³⁶ HACKER, Dieter. *Die Kunst muss dem Bürger im Nacken sitzen, wie der Löwe dem Gaul.* München, Städtische Galerie im Lenbachuhaus, 1981, p. 80.

· Traducción propia: *Die Möglichkeiten und Schwierigkeiten sozialistischer realistischer Kunst in der Bundesrepublik unterscheiden sich von denen in der DDR. Der gravierendste Unterschied ist der, dass sozialistischer Realismus in der DDR offizielle Staatskunst ist, in der Bundesrepublik aber oppositi onelle kunst.*

¹³⁷ Fundado por el teórico Pierre Restany y el pintor Ives Klein, el nuevo realismo – *nouveau réalisme*– se extiende desde el año 1960 hasta el año 1970. Desde el *nouveau réalisme* se incide en el contacto con la realidad urbana y social, disolviendo las barreras conceptuales entre el arte y la vida. Caldo creativo para intervenciones públicas, acciones y *happenings*.

revolución cultural hace pensar que la acción tiende a la transformación total de la cultura tradicional y esto puede llevarse a cabo, Según H. Marcuse, mediante el uso subversivo de un material tradicional: *el lenguaje*.



Dieter Hacker. De la exposición *Kunstzeitungen der Welt*, Berlin, 1973. ↑ Fig. 046.



Dieter Hacker. De la exposición *Alles ganz grosse Scheisse* (todo es una gran mierda), Berlin, 1974. ↑ Fig. 047.



Dieter Hacker. De la exposición *Ich bin ein Rebell gegen den Staat* (soy un rebelde contra la ciudad), Berlín, 1978. ↑ Fig. 048.

Según H. Marcuse, este tipo de lenguaje existe principalmente en dos ámbitos que son los polos opuestos de la sociedad entendida en su forma más tradicional, lo que se da en primer lugar en el arte y en segundo lugar en la tradición popular –entiéndase el caló gitano, el habla o la jerga de los negros–. Por otro lado, otra forma de revolución lingüística es el uso de obscenidades. Respecto a las exposiciones de D. Hacker *Soy un rebelde contra la ciudad* y *Todo es una gran mierda*, cabe destacar la reflexión de H. Marcuse respecto a las obscenidades, quien, con un sentido del humor despiadado, escribe:

El empleo obligado de palabras como joder o mierda es una forma de degradar a la sexualidad. Si un radical dice Jódete Nixon, estará asociando el término descriptivo de la más alta satisfacción genital (...)

Llamar mierda a los productos del enemigo es aceptar el rechazo burgués del erotismo anal. En esta degradación (totalmente inconsciente) de la sexualidad, el radical parece castigarse sólo por su falta de poder y su lenguaje pierde todo impacto político.¹³⁸

Esta reducción del espacio del individuo relativamente autónomo es tangible en los espacios culturales, inevitablemente desprivatizada, centralizada y controlada en esta generación. Basar el reaccionismo del trabajo de D. Hacker exclusivamente en los improperios y la provocación no permite ver la complejidad de entramados sociales a los que el artista contesta y denuncia con sus obras. Las obscenidades

¹³⁸ MARCUSE, Herbert. *Contrarrevolución y revuelta*. Tabasco: Editorial Joaquín Mortiz, 1973. pp. 93-94.

son simplemente la contestación a la cosificación que ciertos sectores del entorno del artista imponen a su obra, ya que como señalaba H. Marcuse:

Cuanto más progresa la cultura, tanto más opresivos son los sacrificios que la cultura tiene que imponer a sus individuos (...) como si el espacio libre que está a disposición del individuo para sus procesos psíquicos se hubiere hecho mucho más angosto.¹³⁹

El activismo social de D. Hacker viene dado cuando, en el año 1971, funda en Berlín su *Produzentengalerie*, es decir, su propia galería de producciones. Aunque los títulos de sus exposiciones parezcan provocativos, su intensidad política reside en los carteles que cuestionan el papel de los políticos y gestores culturales del arte institucionalizado de la República Federal Alemana. En Berlín, sus instalaciones se entregan, metafóricamente hablando, al espectador; y los diversos soportes gráficos que el artista genera, se rinden, literalmente hablando, al público.

Por otro lado, en la hibridación de técnicas y la migración de conceptos hay una clara voluntad de objetivar aquellas conclusiones que surgen del análisis de la actualidad política, sociológica y artística: es la investigación como arte. Combina la expresión gráfica con la labor teórica, siendo los mensajes de su trazo sobre el periódico el vínculo comunicativo entre el entorno y la obra.

Entre la acción y la reflexión, D. Hacker es el catalizador de ambos estados: es un analista abrupto que, pese a sus preferencias políticas, objetiva las enfermedades sociales que observa en las dos *alemanias* (sic) – tanto en la Federal como en la Democrática–. Una vez construye un cuerpo teórico contundente, desempeña su habilidad en términos espaciales y relacionales, con instalaciones en las que la participación y el movimiento social son premisas imprescindibles.

El realismo es el éxito. Un soplo de aire viene desde hace unos años por el número de amigos del arte en las naciones industrializadas occidentales. (...) Oponerse al imperialismo también desde el campo de la cultura, resulta al mismo tiempo el principal obsequio cultural para todos los opositores ya conscientes al imperialismo.¹⁴⁰

¹³⁹ MARCUSE, Herbert. *Psicoanálisis y política*. Barcelona: Nueva colección Ibérica Ediciones Península, 1969, pp. 63-64.

¹⁴⁰ HACKER, Dieter. *Die Kunst muss dem Bürger im Nacken sitzen, wie der Löwe dem Gaul*. München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1981, p. 76.

Desde el ámbito de la cultura alemana alejado del *stablishment*, la oposición al imperialismo y el rechazo al americanismo en la República Federal estaba en su estado vecino pero también dentro emergiendo con fuerza desde los años 70. Uno de los centros de mayor recepción de artistas norteamericanos durante las décadas de los años 60 y 70 ha sido el *Kölnischer Kunstverein*,¹⁴¹ toda una institución del arte en la ciudad de Colonia que ya desde el año 1839 había sido uno de los principales espacios de gestión y exposición de vanguardias y prácticas experimentales. Según esta institución, su objetivo, durante 175 años, fue contribuir a esclarecer y dar a conocer el nuevo arte de cada tiempo.

Así, y según la misma institución, los tres pilares que avalan la historia de ese espacio son las exposiciones de Hans Arp en el año 1919, Paul Klee en el año 1932, y finalmente, en el año 1970 y comisariada por Harald Szeemann, la exposición *Happening and Fluxus*. En el año 1978 D. Hacker colecciona las fotografías en el mercadillo y las dispone en el suelo de la sala en la ciudad de Colonia. Además de la actitud de los artistas alemanes por contestar a la ocupación y el americanismo de las instituciones mediante prácticas cercanas al nuevo realismo, hay que destacar la proliferación de *performances* por parte de artistas plásticos en las galerías de la República Federal Alemana. Solamente en el *Kölnischer Kunstverein* – ciudad de Colonia–, puede verse un ejemplo de la constante actividad de artistas estadounidenses en la ciudad de Colonia y, paralelamente, se confirma la presencia de artistas locales o europeos que trabajan prácticas *performativas*.

Entre los años 1972 y 1989 trabajaron en el espacio de Colonia autores tales como –por orden cronológico descendente–: *performance* de Joseph Beuys: *Pflanzt drei Bäume vor der Kirche St. Gereon* (1985); exposición de John Cage: *A Portrait Series: gesprochen, gespielt, gesungen - radiert, fotografiert, geschrieben* (1983) y también hay que destacar la exposición retrospectiva de J. Cage (1978); exposición de Vito Acconci: *Community House* (1981); exposición de Daniel Spoerri: *Le Musée Sentimental de Cologne*, en el año 1979 –uno de los que habían sido máximos representantes del nuevo realismo, movimiento que, como hemos visto, fue un claro referente para algunos de los artistas alemanes que he mencionado con anterioridad–; exposición del consagrado participante de Fluxus, Nam June Paik: *Werke 1946-1976* con música y videos, como no, de Fluxus (1977); también

· Traducción propia: Realismus ist der Hit. Ein Aufatmen geht seit einigen Jahren durch die Menge der Kunstfreunde in den westlichen Industrienationen (...) dem Imperialismus auch im Kulturbereich entgegenzutreten, ergibt sich dauer zugleich die kulturelle Hauptgabe für alle bereits bewusst en Gegner des imperialismus.

¹⁴¹ Archivo perteneciente al espacio de arte koelnischerkunstverein, desde el año 1890 hasta 2018. Referencia: [<http://koelnischerkunstverein.de/wp/en/category/archiv/programm-archiv-1890ff/>].

hay que destacar la exposición que recopila la actividad *performativa y plástica* estadounidense a principios de los años 70, titulada: *USA West Coast* (1972); exposición del grupo Fluxus, *Happening und Fluxus*, una recopilación y muestra de los materiales de las acciones realizadas entre los años 1959-1970. Por último, deseo destacar la exposición de Wolf Vostell que, aunque anterior a los años 70, este evento de W. Vostell realizado en el año 1966, antecede los *happenings* venideros de Fluxus y, de forma temprana, se presenta a los artistas locales como una nueva posibilidad de expresarse mediante prácticas escénicas, teatrales y cada vez más, *performativas*.

Hay que detenerse en la obra de un artista que, en parte por su procedencia y en parte por el contexto en que la desarrolló, mejor supo transitar y adaptar su trabajo a las circunstancias que se daban entre el socialismo del Pacto de Varsovia, el socialismo yugoslavo y el occidente liberal. Bálint Szombathy (Paćir, Serbia, 1950) es un artista de prácticas nómadas, manifestaciones híbridas y comportamientos tácticos. Esta última cualidad resulta especialmente interesante para esta investigación, ya que Bálint S. trabaja el proceso de la *performance* en tres estadios claramente diferenciados, planificación gráfica –antes de la acción–, desarrollo de la acción y creación poética con las imágenes de la acción –después de la acción–. Por último, envió de los originales al artista B. Nieslony, consciente de que archivará la obra en su incipiente proyecto relacional.

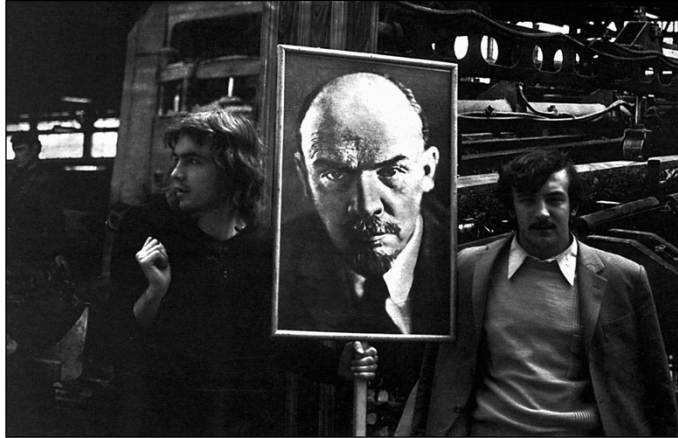
Debido a su origen (Vojvodina) y al área de su actividad artística, su obra se sitúa en la época del modernismo tardío-socialista y los límites del *socialismo real* del Pacto de Varsovia¹⁴², transitando también entre el socialismo de autogestión yugoslavo y el Occidente liberal. Esa movilidad entre territorios y fronteras ideológicas le permitió actuar, en materia de vida y arte, como un sujeto nómada entre Oriente y Occidente.

Como artista, construyó una estrategia de crítica de subversión e incluso deconstrucción de los cánones culturales y nacionales, algo visible en las manifestaciones artísticas de las sociedades en las que vivió. Su creatividad no la dirige hacia la producción de un objeto artístico, sino que tendría el objetivo de

¹⁴² El ámbito del *Pacto de Varsovia* (1955) unía a aquellos estados socialistas pertenecientes al Bloque del Este, –a excepción de Yugoslavia–, a saber: Albania, Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, Polonia, RDA (República Democrática Alemana), Rumanía y Unión Soviética; hasta 1962 la República Popular China estuvo afiliada como observador. La tarea la validó Nikita Khrushchev, primer secretario del Partido Comunista de la Unión Soviética entre los años 1953 y 1964, considerándose el responsable del *desmantelamiento del carisma* de Ióseph Stalin, fallecido en el año 1953. En:

· PIPES, Richard. *Communism, a history*. New York: Modern Library Edition, 2001, pp. 77.

reafirmarse en la periferia de lo poco común planificando nuevas formas lingüísticas del arte visual, con la intervención de la tipografía y el grafismo. Su práctica incluye una amplia gama de actividades artísticas, desde poesía visual, pasando por arte procesual, arte conceptual, land art... y *performances* desarrolladas en espacios públicos.



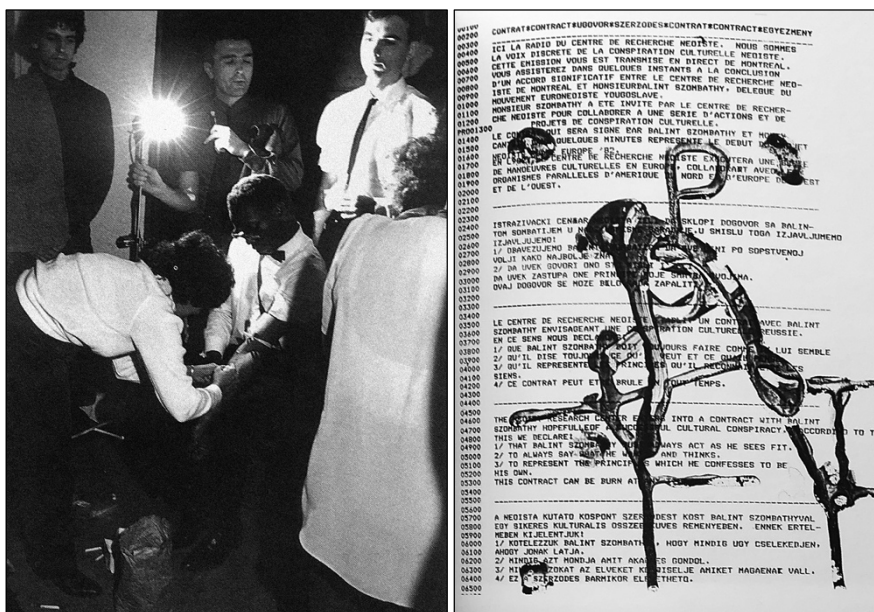
Balint Szombathy. *Lenin in Budapest*, 1981. ↑ Fig. 049; 050.

En el año 1972, inmediatamente después de terminar la primera celebración de mayo en la capital de Hungría, Bálint caminó por las calles de Budapest cargando con una pancarta con la imagen del líder de la revolución socialista y soviética Vladímir Llich Uliánov, alias Lenin. Bálint considera esta obra como una *fotoperformance* con una variedad de imágenes alrededor del modelo político escogido. Las intenciones de Bálint S. eran caminar tranquilamente por las calles con la

cabeza de Lenin clavada en una estaca. Las calles de Budapest eran un escenario complicado después de la revolución húngara del año 1956 y la revolución de Praga en el año 1968. En este contexto la actividad artística confronta los lenguajes políticos, convierte los *iconos* en *signos* de la revolución sometidos al desgaste del tiempo y expuestos a los eventos futuros.¹⁴³

Durante la década de los años 80 hay que destacar las colaboraciones entre Bálint Szombathy y Monty Cantsin, –en repetidas ocasiones a lo largo de esta investigación –. Por el momento, es necesario resaltar dos conceptos con los que ambos artistas trabajan en sus colaboraciones: la *maniobra artística* –desarrollada por Alain-Martin Richard– y el *neoísmo* que, en este caso, tratan en una variación como *Euroneoism* y lo adaptan a una serie de proyectos que, según ambos artistas, se pueden tratar como una *conspiración cultural*. En la obra de *Mail Art* que envía M. Cantsin en el año 1981, puede leerse lo siguiente:

El centro de investigación Neoista ejecutará una serie de maniobras culturales por Europa, colaborando con los organismos paralelos de America del Norte y Europa del Este y del Oeste durante el año 1982.



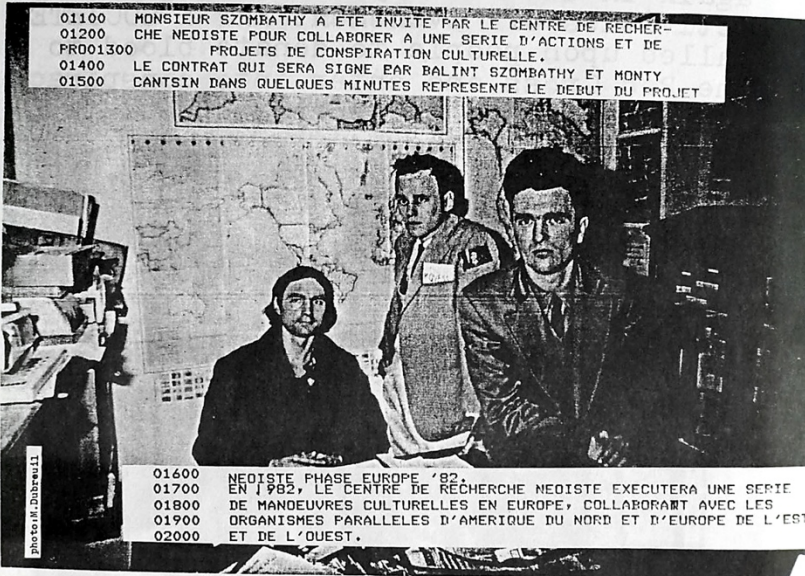
Balint Szombathy y Monty Cantsin, *Mail Art* como aviso de las Maniobras Culturales Neoistas, 1981.

↑ Fig. 051.

¹⁴³ MILENKOVIC, Nebojsa. "An Aesthetic of Freedom or Politics of Freedom. A guide through the Art of Bálint Szombathy 1969-2005". En: *Szombathy art. Retrospective Exhibition*. Belgrade: Museum of contemporary art Novi Sad, 2006, p. 17.

N T Y C A N T S I

On nov 20,1981,RCRN broadcasted the protocol event of a contract between the CRN and Balint Szombathy representative of the yugoslave EURONEOISTS.



Le 20 nov 1981, la RCRN diffuse la conclusion d'un accord significatif entre le CRN et Monsieur Balint Szombathy, delegue du mouvement EURONEOISTE yougoslave.

MONTY CANTSIN -
OFFICIER-CONSPIRATEUR
DES MANOEUVRES CULTURELLES NEOISTES

VEHICULE ART - 307 QUÉST RUE STE-CATHERINE, MONTRÉAL QUE. H2X 2A3 • (514) 844-6461



Balint Szombathy y Monty Cantsin, mail Art como aviso de las Maniobras Culturales Neoistas, 1981.

↑ Fig. 052.

Cuando la relación entre el *Mail Art* y la acción artística es correspondida, y cuando en un mismo proceso artístico el poema postal anticipa la acción que acontecerá, como es el caso, un año después, puede hablarse de la planificación gráfica de la *performance*. Los recursos gráficos empleados son el collage y la composición tipográfica. Después del collage y la anticipación postal de la *performance*, puede analizarse en términos metodológicos la documentación de lo acontecido. La acción *Contract* está escrita en cuatro idiomas (inglés, francés, húngaro y serbo-croata) por los miembros del Montreal Neoist Group y el propio Bálint S. como representante del *Euroneoist Communication Project*. La confirmación del contrato entre los artistas se hizo de la siguiente forma: los participantes se sacaron sangre y la depositaron en un tubo de ensayo. Después mezclaron la sangre y bebieron de ella mientras se besaban unos a otros y en hermandad con el líquido todavía templándose en su boca. Después, con la misma sangre, escribieron sobre una superficie plateada instalada en la pared la palabra “Neoism”. Para sellar la *performance*, firmaron un *contrato de sangre*.



Itsvan Kantor (Monty Cantsin) y Balint Szombathy con un tractor,
Apartment Festival, 1980. ↑ Fig. 053.

*
* *

Como conclusión, el análisis sobre la ópera *Porgy and Bess* en las circunstancias de la guerra fría contiene un interesante paralelismo con la creación poética y la recepción estética de los inicios generales de la *performance*. Para ello, describiré

el estudio que David Monod hace sobre esta ópera estadounidense presentada en Alemania. Un análisis crítico en el cual se evidencian los descarados esfuerzos de los Estados Unidos para instrumentalizar las artes escénicas y lanzarlas en territorio enemigo como propaganda pro-americana. Por ejemplo, el Departamento de Estado pretendía demostrar con *Porgy and Bess* que en los Estados Unidos imperaba la normalización de las relaciones raciales y la aceptación profesional de la comunidad afroamericana. Sin embargo, la recepción de esta ópera en Europa no tuvo el efecto deseado para los productores, creando una división de opiniones entre la crítica con respecto al nivel de tolerancia racial y la injerencia institucional, revelándose claramente las intenciones propagandísticas del Departamento de Estado. Lo que es sin duda interesante del análisis de D. Monod es lo que según el autor se despierta en los europeos a partir de esta ópera, relacionándolo como un fenómeno singular que se da en la sensibilidad del público durante la posguerra, poniendo en valor... la importancia de la espontaneidad y la inmediatez. Durante la década de los años 50 y 60, la espontaneidad –el ideal de improvisación– parece definir lo que la cultura americana ofrece: el Be-bop y el Jazz, con sus construcciones inmediatas y la ruptura de la línea temporal. En la cultura estadounidense prevalece el “deseo de comunicar el sentido musical de la *performance* como un acto instantáneo, más que como un acto preprogramado o reproducido”. Para D. Monod, ese concepto de la improvisación en el terreno artístico se debe a que lo inmediato en escena representa “una revuelta contra la economía de reproducción de masas”. Respecto a la ópera *Porgy*, los críticos alemanes entendieron esto y lo sintieron... excitante:

La improvisación era algo sobre los Estados Unidos que a menudo (los europeos) habían ridiculizado y tratado como indisciplinados, pero que ahora comenzaban a admirar. En última instancia, muchos jóvenes europeos se esforzarían por emular esta espontaneidad estadounidense, y en sus propias variaciones, esto podría ofrecer cambios *en las dramaturgias* de la cultura europea.¹⁴⁴

Estados Unidos exporta con sus *performances* la improvisación a Europa ■

¹⁴⁴ Traducción propia: all were examples of the desire to communicate a sense of music performance as an instantaneous, rather than a pre-planned or reproduced act (...) these artistic undertakings represented a revolt against the economics of mass reproduction. (...) Improvisation was something about America that they had often derided as undisciplined, but were now coming to admire. Ultimately many Young Europeans would strive to emulate this American spontaneity, and in their own variations of it would bring dramatic changes to European culture. En:

· MONOD, David. “He is a Cripple and needs my love: *Porgy and Bess* as Cold War Propaganda”, pp. 300-312. En: *The Cultural Cold War in Western Europe 1945-1960*. London: Frank Cass, 2003.

• 1.2.3 Influencia del teatro experimental de EEUU en el arte de acción europeo

➔ Después de la II Guerra Mundial Alemania queda dividida en cuatro partes. Para visualizar la división de este territorio vertical emplearé medidas dispares a fin de sintetizar la percepción del mapa, resultando que: en el suroeste está Francia, en coalición con Bélgica y Luxemburgo. En el sureste Estados Unidos. En cuanto a la mitad superior de Alemania, en el Oeste Inglaterra y en el Este, la Unión Soviética. Por el momento.

Rápidamente se produce en el año 1945 un ajuste geográfico que condicionará las décadas venideras. Y es que Francia e Inglaterra sucumben y se funden a Estados Unidos, –nótese por este orden, porque lejos de ser una maniobra asociativa donde el orden de los países no altera el resultado, se trata más bien de una operación aritmética sustractiva–. Después de algunos movimientos de negociaciones y cesiones territoriales, si observamos el proceso por parte de las potencias de ocupación, en términos *infográficos* sería el siguiente: cuando termina la guerra, Alemania podría representarse como una forma vertical con la espalda encorvada que tiene su cuerpo partido con una cruz, dando como resultado cuatro partes. En la intersección de la cruz, se suprime el trazo horizontal (coordenada *x*), quedando solamente la línea vertical (coordenada *y*) que divide la nación de abajo a arriba, de sur a norte. Como resultado de la sustracción de Inglaterra y Francia, –quedándose en la recámara–, se enfatizan las dos partes resultantes: el este para la Unión Soviética y el oeste para los Estados Unidos.

En términos generales, Estados Unidos hace de la liberación de Alemania una justificación para la ocupación y de la ocupación una justificación para *liberar* a toda Europa de la amenaza comunista. En su estilo petrográfico, la Unión Soviética permanecía en su sitio y no *liberaba*, sino que *protegía* a Europa de la amenaza fascista. Dos eufemismos, *liberar* y *proteger* que sugieren dos tipos diferentes de política.

Lejos de declaraciones abiertas, los verdaderos intereses, –estratégicos y económicos–, se barruntan en los camerinos y no salen a escena. Porque un ser hambriento es susceptible cuando se alimenta y presta una tensión especial a cualquier presencia que le observa mientras mastica. Es *el pudor del comer* pero también de la corrección política; es evitar retratarse como Saturno devorando a sus hijos. La institución dominante, aunque exija puntualidad y un servicio *exquisito* no disfruta de la comida recién servida; prefiere devorar el plato frío, en privado, a

masticar el plato caliente delante del público: *fagocitosis filantrópica fría* o, a largo plazo, *guerra fría*; es decir, dos entidades, dos ideas, dos masas antagonistas y *sobremilitarizadas* –Estados Unidos y Unión Soviética– que rodean, introducen y “digieren” otros estados en su interior sin reconocer el calor de los cuerpos. Con una membrana pública o social que promete bienestar, seguridad o estéticas; que persuade, cuantifica e instrumentaliza las miserias. Y finalmente en el paredón las víctimas, unas sacrificadas y otras asesinadas, acuciadas por la urgencia y derrotadas, sucumben a cualquier digestión.

Con la implementación del telón de acero y la ocupación estadounidense se produce una injerencia en los marcos culturales de la República Federal Alemana. También son numerosas las publicaciones estadounidenses de *performance* que llegan a Europa. Un ejemplo de esta influencia editorial es la revista estadounidense *The Drama Review*, siendo una de las publicaciones de mayor impacto en cuanto a artes escénicas e investigación académica se refiere, reafirmando en el campo teórico a través de diversas universidades estadounidenses de enseñanza en disciplinas escénicas. Esto sucede a medida que el arte conceptual incorpora prácticas *performativas*, sobre todo durante el proceso de creación de sus obras. Las publicaciones dramáticas implementan en sus índices contenidos sobre “artistas plásticos”, contribuyendo así a que se asimile el término *performance* desde las prácticas artísticas próximas a la galería pero alejadas del teatro. Aproximación o identificación con el término *performance* que, paradójicamente, sucede desde publicaciones dramáticas.

The Drama Review, conocida ahora como *TDR Journal*, es una revista norteamericana especializada en artes *performativas* y resulta ser una valiosa fuente documental de buena parte de la actividad de la *performance* entre los años 1975 y 1980. Esto se debe, en mi opinión, a que es una revista centrada sobre todo en los aspectos sociales, económicos y políticos de la *performance*, es decir, en su contexto. Lo que hay que destacar de esta revista es que tenía una amplia difusión y venta, en la República Federal Alemana. A lo largo de su historia, la revista ha contado con dos editores de excepción, dos personajes clave en la historia de las artes *performativas*. Primero, desde el año 1970 la dirección editorial estaba a cargo del escritor y profesor Michael Standley Kirby, y en el año 1986, este le pasará el relevo a Richard Schechner¹⁴⁵, quien sigue con la dirección editorial de la revista.

¹⁴⁵ En el año 1955 Robert W. Corrigan funda la revista *Carlton Drama Review*, en alusión al *Carlton College* del cual Corrigan era miembro. En el año 1957 se traslada a Tulane y lleva consigo esta publicación, que pasará a ser conocida como *Tulane Drama Review*. En el año 1962 R. W. Corrigan vuelve a trasladarse, pero esta vez deja la revista en manos de Richard Schechner. En el año 1967 Schechner

En este caso, a partir de diversos números monográficos comprendidos entre los años 1975 y 1980 de *TDR Journal*, he podido investigar y contrastar buena parte de la actividad de la *performance* correspondiente al área de Europa central, y en menor medida, a Estados Unidos. Esto es importante porque de la información de la revista destacan con claridad algunos aspectos respecto al origen de la *performance*, lo que van en consonancia a esclarecer una de las teorías que se plantean en esta tesis: la aclaración del término *performance*, su consideración como voz angloestadounidense, las circunstancias políticas tras la segunda guerra mundial y la ocupación estadounidense de Europa central, y por último, la promoción de las actividades *performativas* desde Alemania, la asimilación de prácticas *performativas* por parte de artistas plásticos en Europa.

M. S. Kirby se especializa en psicología pero desarrolla su doctorado en el centro Boston University en la especialidad de arte dramático. Ingresa como profesor de drama en la *New York Tisch School of the Arts* desde los años 1971 hasta 1991. Ya en el año 1965, M. S. Kirby destaca con su primera publicación, *Happenings*, uno de los primeros estudios sobre las implicaciones formales –en cuanto a creación– y estéticas –en cuanto a recepción– de la práctica de la acción artística.

En esta obra, M. S. Kirby teoriza, – reitero, en el año 1965–, y detecta el eslabón histórico que une las prácticas teatrales con las artes plásticas, situando sus inicios en las vanguardias artísticas. Esta relación, situada en la actualidad, objetiva en el *happening* el eslabón contemporáneo que une dramaturgia y artes plásticas, autores que en los años 60, ajenos a la industria o el ámbito teatral, manifiestan sus ideas mediante procedimientos *performativos*. Tal y como planteaba Javier Maderuelo:

deja Tulane para trasladarse a la Universidad de Nueva York y en su nuevo destino renombra la revista como *TDR: The Drama Review*.

- Desde los años 1967 hasta 1969 Schechner es editor de la nueva revista. En el año 1969 le sucede Erika Munk, quien solo estará un año en el cargo. Seguidamente Michael Standley Kirby se convierte en el año 1970 en editor y su tarea abarca casi 16 años, hasta que presenta su renuncia en el año 1986. R. Schechner reanudó la dirección editorial de TDR, actividad que desempeña hasta la actualidad.
- Por tanto, aunque *Tulane Drama Review* fue la publicación que se supone predecesora de la actual *The Drama Review*, he considerado diferenciar entre ambas revistas por haber una clara disparidad en su política editorial, siendo la primera obviedad el cambio de nombre y la segunda evidencia el momento en el que, con el traslado de Schechner, la Universidad de Nueva York se convierte en el año 1967 propietaria de la revista. Con una publicación que se declara académica y reclama el contexto como elemento de estudio en el campo de la *performance*, el hecho de conocer a la institución propietaria es un dato fundamental, ya que amplía las posibilidades de análisis respecto aquellos factores sobre la política editorial que, sin duda alguna, condicionan en mayor o menor medida a quien edita, siendo el director el responsable visible, –puede decirse responsable editorial, en cuanto que social–, del índice de los contenidos de esta publicación.

La mayor aportación que realizaron los jóvenes artistas que empezaron a trabajar después de la Segunda Guerra Mundial ha consistido en la negación de la estanqueidad de esas categorías y, como consecuencia, en la aparición de otras nuevas que surgieron por contaminación o hibridación entre ellas, como el happening, la *performance*, o bien trasvasando las técnicas y procedimientos de unas artes a otras.¹⁴⁶

De M. S. Kirby destaca la obra *Futurism performance*, donde el autor es uno de los primeros que advierte en las vanguardias históricas un antecedente de la *performance* de finales de los años 60, con el impacto y contribución del manifiesto futurista del año 1915 en los ámbitos del teatro, danza, radio, cine, música y escenografía; M. S. Kirby documenta las contribuciones radicales del futurismo como la primera comunidad artística que veía la sociedad como un espectáculo. El libro incluye trece manifiestos, entre ellos *The Art of Noise*, *The Futurist Synthetic Theatre* de Marinetti, Prampolini y Russolo, y cuenta con más de cuarenta textos que pueden considerarse precursores de las artes performativas, con escritos de Balla, Boccioni, Depero, Cangiullo y Marinetti.

Respecto a su campo de estudio y práctica, – el teatro–, el profesor M. S. Kirby expresa lo inapropiado que resulta referirse al “teatro alemán” en un monográfico que contiene poca información –puede decirse que ninguna– sobre el teatro de la República Democrática Alemana, es decir, de la mitad Oriental, cuya actividad artística –teatral– no se encuentra en la publicación. M. S. Kirby advierte que “tal omisión no fue intencional”, sino que “como pasa a veces”, ni sus colaboradores, ni tan siquiera el mismo, “pudieron obtener todo el material que buscaban,”– sugiriendo el hermetismo del estado comunista, aunque sin criticarlo–. hay que tener en cuenta que, a excepción de los artículos anteriores al año 1945, el estudio dedicado al teatro Alemán solo aborda la actividad de un estado.

Alemania pasó de ser un pueblo con un reino y un líder (entre los años 1939-1945) a ser una nación de dos estados (entre los años 1949-1990). Después del subterfugio, M. S. Kirby alega la coartada metodológica indicando que “los temas históricos recogidos en el monográfico son anteriores a la división de la nación” – argumento ligero ya que no se trata de un monográfico exclusivamente histórico, sino que ambiciona retratar una visión del teatro contemporáneo alemán, tal y como indica su título–.

¹⁴⁶ MADERUELO, Javier. “Música Gráfica”, p.35. En: *Arte Sonoro*, Arte y Parte nº 117, Junio-Julio 2015. Madrid: Ediciones la Bahía, 2015, p 35.

Por fin, para finiquitar el editorial, reconoce que, en el caso de recurrir a la fórmula específica de “West German Theatre”, –enunciando así el verdadero contenido–, no sería una solución que representase todas las sensibilidades alemanas, y por tanto “también sería inadecuado”. Conclusión: la política editorial mantendrá el título de “Teatro Alemán”. En el texto se transmite cierta incomodidad por parte de su autor que, a juzgar por la esponjosidad argumental y el balanceo de su postura, parece estar pasando un verdadero agobio justificando porqué se excluye la mitad de la nación solo aborda la *performance* de uno de los dos estados.

No deseo aquí analizar el estado de M. S. Kirby, – recordando su renuncia como editor de la revista en el año 1986–. Parece reconocer la injerencia estadounidense en Alemania, dividida desde el año 1945 al año 1989 – con la caída del muro de Berlín como símbolo de la reunificación–. Lo que trato es de analizar hasta qué punto la cultura estadounidense ha influido en la actividad de la *performance* en la República Federal Alemana.

Uno de las formas de enriquecimiento intelectual, de una comunidad a otra, es el intercambio de información. En el caso de que la transacción de una cultura a otra sea unidireccional, la divulgación de sus productos es, en parte, una forma refinada de injerencia. Al mismo tiempo, el lenguaje es, sin necesidad de sofisticarse mediante el *packaging*, una de las vías primitivas para el éxito en cualquier ocupación. En términos masivos, los hechos evidentes son que, en la política, Estados Unidos ocupó la República Federal Alemana.

Sin embargo, en las humanidades, ¿puede considerarse desde el ámbito artístico el mismo tipo de procedimiento tutelado y unidireccional?, y en ese caso de que la imposición quede descartada ¿hablamos de intercambio, o de apropiación? En esta línea de paradigmas culturales, deseo plantear una reflexión reveladora para los argumentos que no solo confirman la influencia, sino además las amplias expectativas de conocimiento, por parte del ámbito de la *performance* estadounidense, por la actividad de los artistas que se encontraban fuera de la órbita de control, en el Este de Europa. Como reconocerá el profesor M. S. Kirby:

En la historia del Teatro Alemán, no es difícil encontrar sujetos significantes. De todas las áreas nacionales importantes, Alemania es la única en la que los académicos¹⁴⁷ de lengua inglesa han tratado¹⁴⁸ con el Este.¹⁴⁹

Según el dramaturgo estadounidense George E. Wellwarth el teatro alemán de la década de los años 60 del pasado siglo está más cerca de la influencia de Shaw o Bercht que de la de Jarry o Artaud – estos últimos exponentes de la vanguardia francesa–. Resulta curioso cómo la obra que es aclamada para algunos dramaturgos como el punto de partida del movimiento *Nuevo Teatro* –estadounidense– no fue estrenada en Estados Unidos, sino en Alemania Occidental: Historia del zoo (*The Zoo Story*, 1959) escrita por Edward Albee, había sido rechazada varias veces por los empresarios norteamericanos y no se estrenaría en Nueva York hasta el año 1960, cuando contaba ya con la aprobación crítica europea. El escritor Kenneth Tynan propulsó el mito de “los jóvenes airados” en su prólogo de la edición publicada de *The Connection* llevada al teatro por Jack Gleber, anunciándose como la obra más interesante que se ha puesto en escena en Broadway desde el final de la guerra. Sin embargo, G. E. Wellwarth destaca en su ensayo *Teatro de protesta y paradoja* que *The Connection* “es el mundo de los adictos a la droga (...) y los inevitables músicos de jazz” basada en un diálogo de un grupo de toxicómanos esperando a que acuda su camello. Esta obra es, además, una muestra evidente de que “el empleo de la técnica de improvisación no podrá ser nunca perfecta” ya que los actores “pueden improvisar, pero nunca fingir que improvisan”.¹⁵⁰ Sin embargo, desde hacía algún tiempo *el contacto* entre el actor y el espectador pasó a ser el problema central del *Living Theatre*. Una cuestión en la que, según el historiador

¹⁴⁷ En la traducción de la cita, del inglés al español, he decidido sustituir la palabra *scholars / escolares*, por *académicos*, prescindiendo de la traducción literal de este término, ya que el concepto de *escolares* remite en español a la enseñanza primaria y, por tanto, sitúa la cita en un plano general erróneo. Con ello, considero que la palabra *académicos* es la que mejor transcribe en español el sentido y propósito de la cita de M. S. Kirby.

¹⁴⁸ Aquí, el verbo *tratar* se aplica en cuanto a relación en un sentido de negociación. Empleándose por razones obvias en lugar del verbo *negociate /negociar* o *manage/ gestionar*. M. S. Kirby no emplea el término *relationship /relación*, o *treat /atender*, sino que emplea *dealt*, relacionarse o tratar en sentido de negociar. El trato de los académicos de lengua inglesa con el ámbito del este es un tipo de *trato* que contiene implícito intereses concretos.

¹⁴⁹ Traducción propia: *In the history of German theatre, it is not difficult to find significant subjects. Of all the major national areas, Germany is the one that English-language scholars have dealt with the east.* En:

· KIRBY, Michael Standley. “German Theatre (Kirby’s Editorial Report)”. En: *The Drama Review, German Theatre Issue*, volume 24 n° 1 (T85) March 1980. New York: Cambridge Center and New York University, 2001.

¹⁵⁰ WELLWARTH, George E. “Esperanzas Aplazadas. El nuevo teatro norteamericano”. En: *Teatro de protesta y paradoja*. Barcelona: Alianza Editorial, pp. 330-360.

teatral Marco de Marinis el Living “se jugaba la partida decisiva del teatro” y donde Julian Beck y Judith Malina comprendieron, después de *The Connection*, que en esa partida había que jugar *sin trampas*:

Si se busca la participación sincera y total (...) del público, también ellos debían tener la misma disponibilidad. No se trata ya de fingir la vida sino de serla, de vivirla de verdad, con todos los riesgos y peligros que esto pueda implicar.¹⁵¹

El libre movimiento y la idea de un contacto más profundo con el público todavía no eran características de la expresión teatral hasta que llegó el *Living Theatre* con su proceso de *desteatralización* e hicieron de la obra *The Connection* el punto de partida de la tercera dimensión, más allá de Artaud y de Stanislavski, porque ya no se trata de experimentar la catarsis por medio del espectáculo, sino de vivirla:

A partir de "Connection", los Beck envían a los actores a la sala; primero durante el entreacto para pedir limosna, después, en "Mysteries", para esparcir la peste entre los espectadores (...) los actores regresan cada vez al escenario llevando consigo las experiencias de la sala (...) y acaban en "Paradise Now" por llevar a los propios espectadores al interior de la obra.¹⁵²

En el año 1964 el grupo *Living Theatre* decidió *auto-exiliarse* a Europa, donde tuvo una gran influencia tanto con sus obras como con el proceso de preparación de las mismas, basadas en un tipo de convivencia anarcopacifista. Tanta importancia tiene *dar forma* a la órbita federal como *recibir* más allá de atlántico. Entonces, ya no se trata de una influencia unidireccional. El hecho es que, en el ámbito teatral y artístico, – a causa de la transformación de fronteras y de las crisis diplomáticas–, se vive un fenómeno cultural que conecta dos continentes, identificado en una época concreta y localizado en un espacio determinado que es la República Federal Alemana y, lo que es más importante, cuyas fronteras no pueden detener las expectativas e intercambios artísticos. Si la *performance* del continente europeo – incluyendo en el contexto histórico los estados del Este– tiene algo que ofrecer es porque se trata de algo inusual, fuera de lo común.

¹⁵¹ MARINIS, Marco de. "Living Theatre. La utopía del teatro viviente". En: *El nuevo Teatro 1947-1970*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1988. pp. 41-60.

¹⁵² JOTTERAND, Franck. *El nuevo Teatro Norteamericano. Le Nouveau Théâtre Américain*. Barcelona: Barral Editores, 1970. Pág 128.

Entonces, respecto a la aportación del teatro alemán para con los autores y teóricos estadounidenses y respecto al intercambio, ¿cuál es la influencia –concreta– que puede haber recibido el teatro norteamericano desde Europa? M. S. Kirby advierte una diferencia notable que los dramaturgos y artistas estadounidenses asimilarán con rapidez. La diferencia que advierte en el año 1980 se ha ido fraguando desde el año 1960, tiempo suficiente como para que después del trauma de la guerra y la recuperación de los años 50, después de la hibridación manifiesta entre el teatro y las artes plásticas en los años 60, – así como entre la cultura estadounidense y la alemana–, a finales de los 70 esta diferenciación fuera más bien una caracterización, con suficiente identidad y practicantes como para reconocerse.

La diferencia que advierte M. S. Kirby entre el teatro alemán y el estadounidense es una particularidad que los artistas plásticos ya incluyen en sus procedimientos creativos y que, caracteriza, –utilizada en mayor o menor intensidad–, las prácticas *performativas* como el *happening* y el arte de acción. Con ello, señala lo siguiente:

El teatro generalizado en Alemania Occidental tiende a ser mucho más intelectual y estético que el teatro profesional en este país – Estados Unidos–. (...)

Uno de los resultados del énfasis alemán en significados e interpretaciones complicadas es la importancia relativa del rol del dramaturgo, – una posición que todavía es poco conocida o poco utilizada en los Estados Unidos–. (...) Este énfasis en las posibilidades del diseño escénico es otra cosa que hace que el teatro de Alemania Occidental sea inusual.¹⁵³

Pero si de lo que se trata es de no perder de vista el contexto, la trama social y artística de ciudades como Colonia, Stuttgart Hamburgo en la República Federal Alemana no tenía nada que ver con el tejido social de los espectáculos de *Brodway*, ni tan siquiera con un *of-of-Brodway*. *The Drama Review* fue una publicación imprescindible para conocer nuevas direcciones y nuevas especulaciones teóricas.

Los dos autores que participaron de forma activa en la revista y que pueden considerarse como el nexo de unión entre la actividad escénica experimental

¹⁵³ Traducción propia: *The widespread theatre in West Germany tends to be much more intellectual and esthetic than professional theatre in this country. (...) One of the results of the German emphasis on complicated meanings and interpretations is the relative importance of the role of the dramaturg –a position that is still little know, or little used, in the United States–. (...) This emphasis on the possibilities of stage design is another thing that makes West German theatre unusual.* En:

· KIRBY, Michael Standley. “German Theatre (Kirby’s Editorial Report)”. En: *The Drama Review, German Theatre Issue*, Volume 24 Number 1 (T85) March 1980. New York: Cambridge Center and New York University, 2001. (Editor Michael Kirby).

performance artística, además de la hibridación entre Estados Unidos y Europa. Estos dos autores son Jerzy Grotowski y Richard Schechner. Ambos contribuyeron a importar conceptos científicos al campo de las artes, empleando herramientas y metodologías propias del campo antropológico, psicológico y sociológico aplicadas a la *performance* artística y el teatro experimental.

El director de teatro polaco J. Grotowski fue presentado en Estados Unidos por la publicación *The Drama Review*. Con su aproximación antropológica y primitiva a la actuación se convirtió para muchos autores pertenecientes a esa generación en un procedimiento revolucionario comparado al impacto de Konstantín Stanislavsky en la década de los años 30. En el año 1965, en un número especial coeditado por R. Schechner y M. S. Kirby, J. Grotowski presentó a J. Cage y diversos artículos sobre el arte de la *performance*. Destacó notablemente en el desarrollo de técnicas psicofísicas aplicadas en sus ensayos y de sus textos se desprende una exhaustiva insistencia en la concentración psicológica del actor y su simultánea manifestación corporal. El mismo J. Grotowski destaca la labor pedagógica del director de teatro K. Stanislavski en el método psicofísico de interpretación y la utiliza como referente para comparar la teoría aplicada a la interpretación de Antonin Artaud. Esta comparación surgió en el transcurso de una entrevista durante su estancia en París en el año 1969. En aquel año, Grotowski contaba ya con el reconocimiento de su propio método de interpretación, aglutinado en el *Teatro Laboratorio*. Según las apreciaciones de J. Grotowski respecto a A. Artaud y en relación a la pedagogía interpretativa:

El caso de Artaud es diferente (...) comprendió que existe en el cuerpo un centro que decide las reacciones para el atleta, y para el actor que pretende reproducir los esfuerzos psíquicos por medio de su cuerpo; (...) pero si analizamos sus principios en el terreno práctico descubriremos que conducen en directo al estereotipo: tal tipo de movimiento puede exteriorizar tal tipo de emoción. De ahí al cliché, solo hay un paso.¹⁵⁴

En el año 1969 Eugenio Barba publica la primera entrevista de J. Grotowski en España: *Actor Santo, Actor Cortesano*,¹⁵⁵ en la que se relata la necesaria confianza que debe darse entre el actor y el director y entre los mismos compañeros de escena. Esta confianza es uno de los elementos que el director exige tener en su

¹⁵⁴ FERNÁNDEZ SANTOS, Angel. "Les Lettres Françaises". En: *Primer Acto* n.º 106, Madrid: marzo del año 1969.

¹⁵⁵ BARBA, Eugenio. "Actor santo y actor cortesano". En: *Primer Acto* n.º 106, Madrid: marzo del año 1969.

trabajo. La particularidad es que, respecto a los ensayos, éstos incluyen prácticas de experimentación psicofísicas.

Las acciones que se generan sin ningún tipo de guión, pero se trabajan los aspectos cognitivos y promitivos del sujeto, su autoestima en relación al grupo, así como la atmósfera que envuelve al colectivo. Sus ensayos podrían considerarse como instrucción-ejecución. La obra magna de J. Grotowski es Teatro Laboratorio y en ella, el autor polaco apunta:

El tipo de trabajo en el que se crea esta forma de confianza hace posible la eliminación de las palabras en los ensayos. Trabajando nos entendemos por el inicio de un sonido, o, a veces, por un silencio. Lo que nace en el actor, se engendra en común, pero le pertenece mucho más que lo obtenido a partir de los llamados ensayos normales.¹⁵⁶

En esta reflexión se hallan claras similitudes entre la teoría del Teatro Laboratorio y también el trabajo que A. Artaud desarrollaba en el campo teatral. Sin embargo, Artaud es mucho más que un lenguaje codificado. Para A. Artaud y su *teatro de la crueldad*, el único modo de remover la conciencia es a través de la experiencia:

La acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza (...) revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera.¹⁵⁷

La visión de A. Artaud plantea un ejercicio de recreación traumático que, al igual que deduce el teatro Balinés, solo puede ejecutarse en escena de forma sublime y total si los actores son conocedores del miedo y la miseria. Para A. Artaud, la “mímica ensayada” de los actores del teatro Balinés es un efectivo conductor que vehicula una experiencia primitivamente terrorífica. Este ritual está basado en leyendas de dioses y demonios, primigenio en su cultura como inteligible para un espectador europeo. Precisa de códigos gesticulares, practicados y ensayados, para que la expresividad se manifieste ordenadamente y se conduzca en escena hacia un público que observa y que, siendo desconocedor de estas historias y leyendas, puede interiorizar el horror que se manifiesta a través de los gestos efectivos y las acciones que acontecen en escena. Sin embargo, para que esta efectividad

¹⁵⁶ GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets Editores, 1970, pp. 71-72.

¹⁵⁷ ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978, p. 36.

comunicativa pueda darse y, aunque el actor transmita de forma auténtica sus propios traumas, la escena teatral es un lugar con sus propias circunstancias, un contexto en sí misma. En ese lugar, las pasiones del hombre precisan del ensayo para poder expandirse y adaptarse a las circunstancias del espacio. En A. Artaud, parece ser que la preparación necesaria y el ensayo previo a la puesta en escena corresponde más bien a las situaciones extremadamente emocionales anteriormente vividas.

El teatro que no está en nada, pero que se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos, y vuelve a encontrar su camino precisamente en el punto en que el espíritu, para manifestarse, siente la necesidad de un lenguaje. (...) Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro. Lo importante no es suponer que este acto deba ser siempre sagrado, es decir, reservado; lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo, y que una preparación es necesaria.¹⁵⁸

Unos años más tarde, los textos de A. Artaud influirán de forma determinante en un grupo estadounidense de teatro experimental que fué repudiado por las instituciones del estado y encontró refugio en Europa. Su práctica no solo tuvo un gran impacto en el ámbito del teatro experimental, sino también en los artistas plásticos y teóricos europeos. Este grupo de teatro experimental estadounidense es el *Living Theatre*.

Creado por el matrimonio formado por Judith Malina y Julian Beck, el grupo del *Living Theatre* tuvo acceso en el año 1958 a la maqueta del *Teatro y su doble*, unos meses antes de la publicación de esta obra en Estados Unidos, estudiando el manuscrito todavía inédito de A. Artaud.¹⁵⁹ En el año 1947 el *Living Theatre* comienza su actividad en los teatros. Sin embargo, es a partir de los años 60 cuando se consolida como referente del llamado *Nuevo Teatro* o *Teatro Experimental*. La preparación y ensayo del *Living Theatre* se caracteriza por la vida en comunidad teatral nómada y la práctica del “teatro dentro del teatro”, algo que como se verá, tiene una gran similitud con las acciones artísticas llamadas *Predictions* del grupo holandés *Reindeer Werk*.

Este sistema de ensayo y presentación en escena es lo más próximo a lo que planteaba Artaud: anula los elementos circunstanciales y particularidades del espacio escénico. Las obras que mejor ejemplifican este fenómeno son *The*

¹⁵⁸ ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978, p. 15.

¹⁵⁹ MARINIS, Marco. *El nuevo Teatro, 1947-1970*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, p. 54.

Connection, el grupo de toxicómanos que esperan en escena el contacto para su próxima dosis; *The Brigade*, donde los actores se aplicaron a fondo para describir una jornada en la prisión militar de Okinawa; *Paradise Now*, que contesta a la represión estatal y reclama la necesidad que la sociedad de finales de los años 60 sentía para manifestarse ante esta misma represión estatal. Un premonitorio *happening* donde se vehiculaba, unas veces en escena, y otras en la calle, la determinación de la juventud en el París del año 1968.

Este proceso de *desteatralización* del *Living Theatre* propició un antecedente para el sistema de *work in progress*, llegando a ser realmente obras vivas carentes de artificios y simulaciones. Richard Martel indica que “el público influye directamente sobre la marcha de la disposición”¹⁶⁰ y esta disposición suponía para el *Living Theatre* una planificación de su comportamiento en la escena, aunque fuera mediante un proceso creativo poco usual. En el año 1970 se publica en Venezuela la edición en español del libro de Jean-Jaques Lebel: *Teatro y Revolución*. Una obra donde se recoge, a modo de crónica vivida, todo el proceso creativo del *Living Theatre*.

Durante los ensayos, además de la traslación de sus ideas a la expresión corporal, el grupo trabajaba largas sesiones de diálogo y coloquio a fin de ejercitarse ante la espontánea y generalmente incontrolable reacción del público. Algo útil para responder improvisadamente a las reacciones de los espectadores sobre los momentos más catárticos de la obra, sobre todo cuando lograban tener el impacto deseado: la integración del público en la obra.

Para J. Beck y el *Living Theatre*, imaginar la relación del público como un contrato ético para con la comunidad nos da una idea del nivel de compromiso de su trabajo y la importancia del contexto social. J. Beck confrontaba con su grupo en la fase de ensayo y preparación de la obra, si la idea que deseaban expresar se correspondía con los movimientos que estaban generando o, por el contrario, si su comportamiento en escena no satisfacía la idea de paraíso –en referencia a su obra *Paradise Now*– en la que se basaba su trabajo. Tener en cuenta al público afianza la consideración en las fases de ideación y ensayo anteriores a la *performance* concertada. Teniendo en consideración al espectador y el contexto social el artista adquiere un compromiso con su propio trabajo.

¹⁶⁰ MARTEL, Richard. *Arte de Acción*. Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, p. 58.

J. J. Lebel destaca las declaraciones de J. Beck que sintetizan el proceso creativo del grupo: “estamos más allá de A. Artaud y de K. Stanislavski. Ya no se trata de experimentar la catarsis por medio del espectáculo, sino de vivirla.”

Establecemos un contrato entre nosotros y nuestro público que estipula que haremos todo lo posible y de lo que somos conscientemente capaces, para que el paraíso llegue cuanto antes. Si hacemos seriamente todo cuanto somos capaces de hacer para que llegue, ya habremos cumplido una progresión, si no, nos detenemos. (...)

Mientras tanto, J. Malina apunta:

Este método nuevo será un comportamiento ritual interpersonal entre nosotros, durante los ensayos y fuera de los ensayos. 24 horas diarias: una equivalencia paradisíaca de la disciplina. Debemos ponernos de acuerdo acerca de lo que buscamos como comportamiento y cuanto más exigentes seamos tanto mejor. (...) Hay que emprender este paso con la esperanza de que la máscara se transforme en nuestro rostro real o que nos revele algo de lo que seríamos si fuésemos lo que queremos ser.¹⁶¹

En cuanto a R. Schechner, a diferencia de M. S. Kirby, se interesó particularmente por una visión antropológica de la *performance* y del *happening* manifestado como evento social. Sus escritos posteriores, junto con a los del antropólogo Victor Turner, dieron como resultado un importante punto de inflexión en la teoría teatral y antropológica en los años setenta.¹⁶² Los siguientes números especiales trazaron con gran precisión el interés rápidamente cambiante en la teoría de las prácticas teatrales y de la *performance*, protagonizada por artistas conceptuales tanto en los Estados Unidos como en Europa a principios de la década de los años 70, así como la aplicación de la teoría antropológica y sociológica a la *performance*.

*
* *

¹⁶¹ LEBEL, Jean-Jacques. *Teatro y Revolución. Entrevistas con el Living Theatre*. Caracas: Monte Avila Ed. 1970, p. 89.

¹⁶² WILMETH, Don B. *Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 130.

Además de los autores y grupos inscritos en el movimiento *Teatro Experimental* y que tuvieron un gran impacto en el posicionamiento del término *performance* en Europa, es necesario destacar el término del *Live Art*, el término que recoge *la teoría de la hibridación* y que tuvo un gran impacto durante la década de los años 90, desde el que se propone que la creatividad no se desarrolla ni proyecta para un entorno artístico o para un entorno teatral, sino en ambos y para ambos. Lois Keidan, la gestora y promotora del *Live Art* se referiría a esta hibridación entre teatro experimental y artes plásticas de la siguiente manera:

Artistas como Chris Burden, Joseph Beuys y Adrian Piper situaron sus acciones y situaciones no solo en galerías, sino también en la calle y, por supuesto, en sí mismos, creando un arte que existía en, y solo en, tiempo real, un arte basado en ideas de presencia, y que tenía más que ver con conceptos que con productos o mercados.

En paralelo a este cuestionamiento de las fronteras y las reglas de las artes visuales, los artistas de teatro también estaban tratando de romper el envoltorio: deconstruyendo las tradiciones mediante el abandono de los espacios de representación convencionales, las estructuras formales o las narrativas lineales, (...)

podríamos decir que el *Live Art* es el nieto de un matrimonio ilícito entre las artes visuales y el teatro experimental.¹⁶³

José Antonio Sánchez señala un proceso de “interpenetración” condicionado en parte por el uso de los nuevos recursos tecnológicos, los cuales repercuten en el anteriormente citado marco contextual:

El teatro, como el resto de las artes, sufre un proceso de “interpenetración”. Se hace cada vez más difícil hablar de teatro, danza, literatura, artes plásticas, etc. sin hacer referencia a una multiplicidad de formatos influidos en parte por el impacto de las nuevas tecnologías.¹⁶⁴

Además, apunta a los factores de contextualización para analizar estos procesos de hibridación entre el arte y el teatro:

¹⁶³ Declaraciones de Lois Keidan a partir del proyecto *Situaciones*. En:

· SÁNCHEZ, José Antonio; HUEDO, Ana. *Situaciones : un proyecto multidisciplinar en Cuenca*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 196-197.

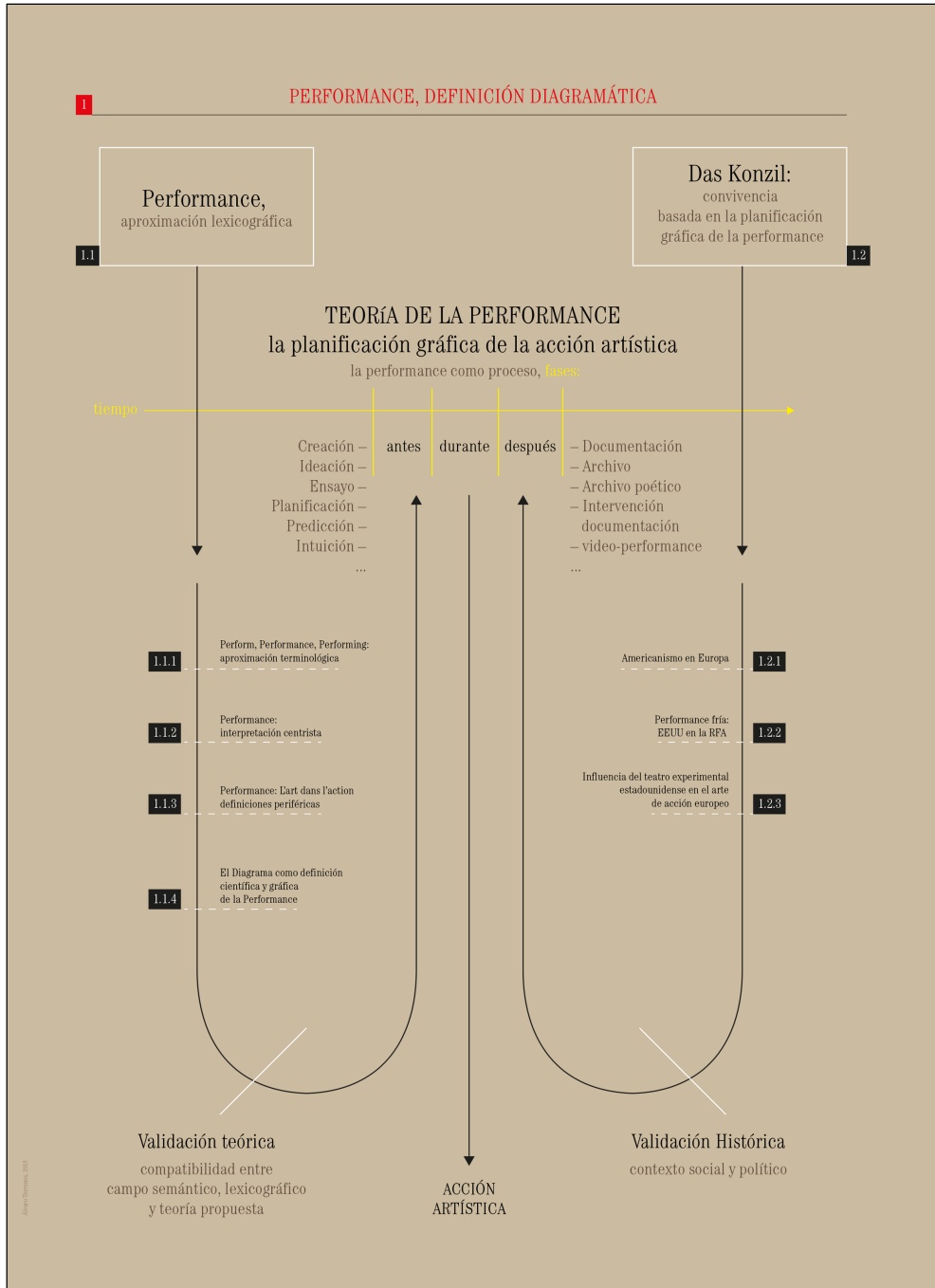
¹⁶⁴ SÁNCHEZ, José Antonio. *La escena Futura*. Barcelona: I+C+I. CCCB, 2007. Recurso en línea: [<http://arte-a.org/home>].

El contexto era necesario al principio, porque las propuestas de aquellos artistas no eran aceptadas fácilmente, porque eran descalificadas como “esto no es danza”, “esto no es teatro” o “esto no es arte” (...) el contexto era necesario debido a la fragilidad de los procesos: no de las obras singulares (...) sino por la fragilidad de las trayectorias, que podían ser quebradas o influenciadas por una mala recepción.¹⁶⁵

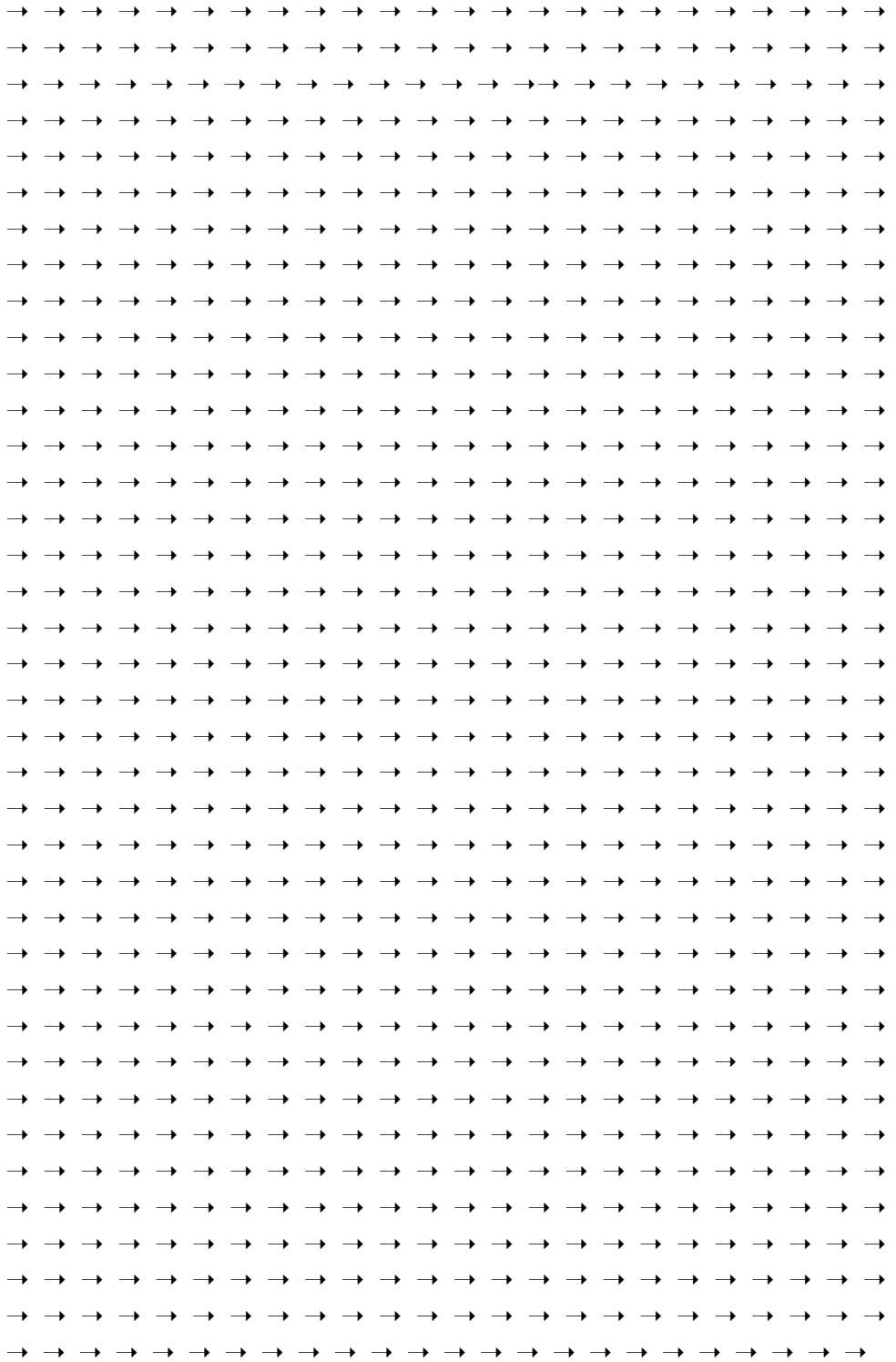
Queda probada la influencia de algunos casos concretos inscritos en el teatro experimental y además, la importancia del contexto político, social...y también cultural en el arte de acción■

¹⁶⁵ SÁNCHEZ, José Antonio; GÓMEZ, José. *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, p. 48.

• 1.2.4 Recapitulación diagramática



■ 2 PLANIFICACIÓN GRÁFICA: ESTUDIO DE CASOS



– 2.1 Los Antecedentes de la planificación gráfica en la *performance*

➔ En la línea de esta investigación, el *happening* es una manifestación artística multidisciplinar de carácter escénico que generalmente se desarrolla por la intervención o participación de sujetos externos a su planificación. Por ello, en su proceso artístico se diferencian dos fases básicas. La primera es la ideación del acontecimiento, donde el autor planifica el *happening*, y la segunda es el desarrollo del suceso, donde el público o sujetos participantes llevan a cabo la puesta en escena e intervienen activamente en la resolución de la misma, unas veces de forma espontánea y otras mediante las indicaciones del autor.

En sus inicios, tal y como indica el artista Fernando Millán respecto al fenómeno emergente del *happening*, lo verdaderamente nuevo de esta práctica era “esa conciencia de enfrentarse a un acontecimiento más o menos cotidiano, en todo caso no «espectacular», que no se puede repetir en todos sus términos.”¹⁶⁶ Respecto a la sinergia *arte-vida*, característica natural del *happening*, el hecho de que un acontecimiento, se encuentre en los términos de lo cotidiano no es motivo suficiente para garantizar la ausencia del factor espectacular de esa práctica. Entendemos la ausencia de espectacularidad en la línea teórica del artista Robert Filliou: “el arte es una función de la vida mas ficción y la ficción tiende a cero.”¹⁶⁷

Es en ese tránsito de reducción que indica R. Filliou donde Richard Martel indica que “la vida misma se hace objeto de arte cuando cada minuto conscientemente vivido se transforma en energía.”¹⁶⁸ Por tanto, y desde nuestra tesis sobre la *performance*, la ausencia de espectacularidad vendrá más bien marcada por los procedimientos de creación y la motivación artística, es decir, la intención del creativo respecto a su obra y el contenido de teatralidad que contenga su manifestación, ya que una acción cotidiana puede manifestarse de múltiples maneras, algunas de ellas espectaculares.

Desde un análisis *formal* o, en el caso que nos ocupa, desde un análisis *ejecutivo* basado en valorar el impacto de la actuación, F. Millán sostiene que la acción o el *happening* tienen que ver con cuestiones perceptivas en las que «es el propio artista

¹⁶⁶ MILLÁN, Fernando. *Vanguardias y Vanguardismos ante el siglo XXI*. Madrid: Adora Ediciones, 1998, p. 23.

¹⁶⁷ FILLIOU, Robert. *Genio sin talento*. Barcelona: Editado por MACBA, 2003, p. 9.

¹⁶⁸ MARTEL, Richard. *Arte de Acción*. Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, p. 29.

quien las realiza, y por tanto no existe partitura a interpretar»¹⁶⁹ Sin embargo, partiendo de un análisis del procedimiento artístico en el que se valora el proceso de creación, puede advertirse que para el desarrollo del *happening* el artista *que propone* es igual de importante como el público *que dispone*. Para que esta colaboración tenga lugar, se recurre a las instrucciones orales, a las indicaciones con una partitura sobre papel y, en raras ocasiones, a la incitación de la interacción mediante el arte del gesto. Pero pese a que estas indicaciones orales, gráficas, escritas o corporales, contengan una exactitud y claridad en la proposición del *happening*, este sigue contando con diversos factores contingentes que hacen que el momento de la acción sea irrepetible: la partitura no provoca la repetición sino que facilita su reinterpretación.

El *happening* puede reinterpretarse por medio de instrucciones o partituras a través de pautas anotadas durante su proceso de creación, expandiendo así tanto las posibilidades creativas como las vivenciales -como evento- en su desarrollo ■

¹⁶⁹ CHAVES NOGALES, Manuel. *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2016, pp. 81-85.

• 2.1.1 La *predocumentación* de *Das Konzil*

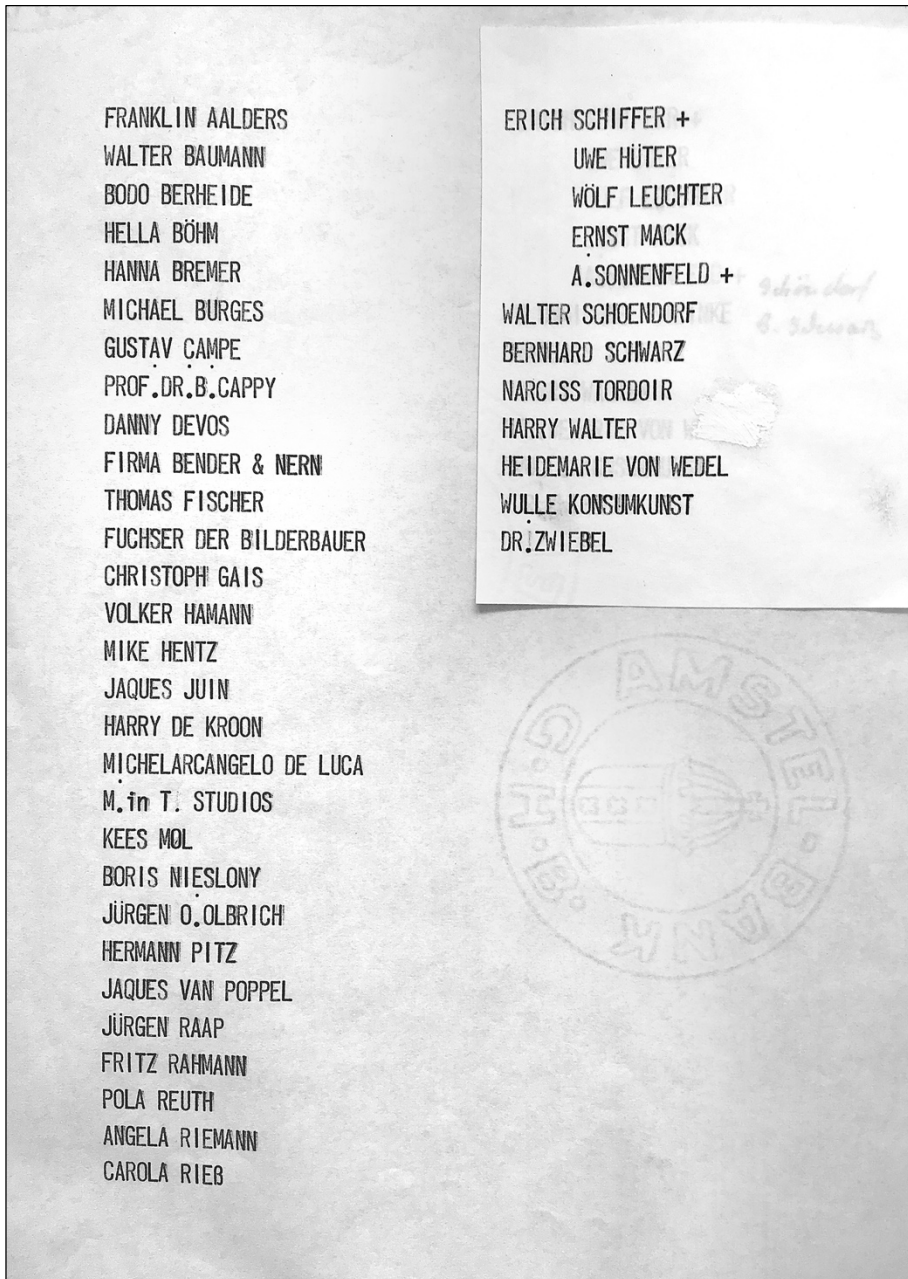
➔ *Das Konzil* fue una reunión celebrada en Stuttgart y Hamburgo de jóvenes creadores motivados por relacionar la práctica artística con la investigación y la sociología. Esto sucede en forma de proyectos, conferencias, debates y acciones durante un mes de convivencia. Mediante diferentes formas de cooperación, los participantes de *Das Konzil* elaboran la visualización de los fundamentos del arte en la vida cotidiana y su mediación en el espacio público. Mostraré la Caja S 422, 3-C-b, empleada en el año 1981 para la gestión y organización de los artistas en *Das Konzil*. Este pequeño archivo contiene las fichas con las que Boris Nieslony organizaba el evento: más de 70 personas inscritas trabajando en 12 temáticas distintas. En cada ficha figura el nombre del autor y se relaciona con un epígrafe determinado. Las temáticas comprenden distintos campos de conocimiento: Antropología, Arte y Guerra, Vida, Lujo, Pintura, Música, Economía, Organización (organización autónoma, responsabilidad colectiva y autogestión cultural), Panorama, Patafísica, Física, Profesión (o profesionalización), Dibujo, Estrategia, Herramienta, Ciencia y Tiempo.¹⁷⁰ Junto al nombre del artista participante también se indica si este aporta un dossier u otros documentos como, por ejemplo algún recurso gráfico de planificación para su acción o intervención.



Boris Nieslony. Seguimiento de artistas y tipología de temáticas *Das Konzil I*, 1981.

↑ Fig. 054, 055.

¹⁷⁰ Epígrafes de la caja S 422 / 3-C-b / *Black Kit*, Colonia. Traducción propia: *Anthropologie, Krieg, Leben, Luxus, Malerei, Musik, Wirtschaft, Organisation, Panorama, Pataphysik, Physik, Professionalisierung, Zeichnen, Strategie, Werkzeug, Wissenschaft und Zeit*.



Boris Nieslony. Lista mecanografiada con algunos de los participantes en *Das Konzil I*, 1981.

↑ Fig. 056.

En esta lista aparecen los que previamente envían por carta sus propuestas a la organización. B. Nieslony guarda y compone estas conversaciones en un mismo formato con la intención de fotocopiar un dossier para entregar a cada participante. Mostraré también un fragmento de la transcripción de una conversación entre Hermann Pitz y B. Nieslony, donde se refieren a estos documentos como: *Predocumentación*.

H. Pitz: ¿Cómo en septiembre o qué? (...) ¿Hay algún inventario?

B. Nieslony: Sí, hay columnas, aquí y aquí, creo, cuatro piezas (...)

H. Pitz: Probablemente puedas trabajar con los cuatro pilares.

Eso quedaría más claro entonces

B. Nieslony: *La predocumentación*: ¡ya lo he olvidado dos veces!

Carta a los participantes: indicar *predocumentación*, el día 15 del 8, eso fue. La gente de *performance*; el plazo de entrega para la gente de *performance*, eso es la cosa.

H. Pitz: Dijiste que crees que sería bueno si están en bloque de alguna manera...¹⁷¹

Situando este neologismo en la época que le corresponde, en el año 1981, y por tanto con las circunstancias que los medios técnicos y la logística ofrecen, una definición propia de la *predocumentación* es: *la identificación previa de la obra mediante un escrito o composición gráfica que sirve para instruir o informar a alguien sobre una idea o concepto y donde constan datos que testimonian las intenciones del autor*.¹⁷²

Para esta investigación, el hallazgo y selección de este “material bruto” y original no publicado e inédito hasta el momento supone disponer de una fuente primaria que se analizará desde la perspectiva que se propone en este estudio: *la planificación gráfica de la performance*. La información de *Die Schwarze Lade* se ha complementado con otras fuentes bibliográficas y documentos hallados para esta investigación. Con ello, este material epistolar se ha reestructurado para analizarse en profundidad y con los recursos gráficos que estos artsitas o agrupaciones han empleado como instrucciones, partituras, diagramas y propuestas de acción.

¹⁷¹ Transcripción de la conversación entre B. Nieslony y H. Pitz a propósito de la organización de *Das Konzil*, 1981.

¹⁷² Definición propia. En alemán es *Vordokumentation*. La palabra *vor* es una preposición que significa ante o antes de. Podría definirse como “documentación preliminar”.

Respecto a esta lista, mostraré los trabajos de: Harrie de Kroon, Servie Janssen, Michael Burges, Danny Devos, Hermann Pitz, Franklin Aalders, Hanna Bremer, Thomas Ficher, Jürgen Raap, Bernard Schwarz, Michelarcangelo de Luca, Vito Galfano, el dúo Firma Berden-Nen y, finalmente, la agrupación Reindeer Werk con la creación del movimiento *Prediction*■

• 2.1.2 Estudio de casos (1980 - 1990)

➔ Se trabajan artistas y escritores de diversas nacionalidades que trabajaban en la RFA, entre los que se encuentran alemanes, holandeses, italianos, belgas, turcos... todos ellos con una intensa actividad en el arte de acción. Pese a que la mayoría se formaron en las academias de arte del centro y oeste de Europa durante la década de los años 70, estos comenzaron sus proyectos o actividades profesionales fuera de la institución a finales esta misma década. En la mayoría de los casos analizados, la intensa actividad en la acción artística de estos artistas tuvo lugar en la RFA y Países Bajos, con proyectos de reconocimiento internacional desarrollados durante la década de los años 80. El área geográfica no es casual ya que la separación del centro del continente entre los dos puntos Este y Oeste, con la ocupación estadounidense de la RFA y la guerra fría –con la caída del muro en el año 1989– tuvo un gran impacto en la reducción territorial y la delimitación del área, con la potenciación de la actividad económica y cultural en ciudades de Stuttgart, Hamburgo y Colonia; todas ellas ciudades de relativa cercanía al país vecino holandés y en las que dio lugar una gran cantidad de eventos de una variada actividad artística, también periférica y, en algunos casos, autogestionada. Los casos estudiados pertenecen a esta actividad periférica dentro de un área potenciada por el bienestar occidental. Actividades artísticas desde las que se señalaban los abusos del americanismo, la agresividad democrática y cristiana y la intensidad imperialista. Estos casos eran la quinta columna “artística” dentro de la RFA. Por ello, el marco temporal comprende los acontecimientos dados entre el año 1980 y 1990, optando por significar especialmente una década, la de los años 80.

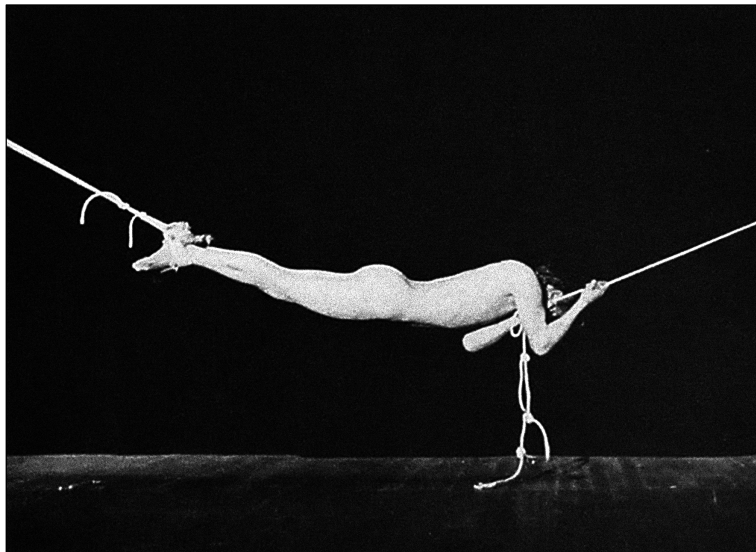
Antes del evento *Das Konzil* en Hamburgo en el año 1981 y Stuttgart el año 1982, es necesario señalar el evento que se celebra en la ciudad de Amsterdam en el año 1976, donde debutarán gran parte de los artistas que se estudian en esta investigación y que alcanzarán un reconocimiento e impacto internacional a partir de la década de los años 80. Este evento es considerado como el primer encuentro de *performance* basado en proyectos desarrollados desde los Países Bajos o artistas residentes en Holanda: *Hollandese performance week* tiene lugar en el espacio de arte experimental de la ciudad de Amsterdam *De Appel*.¹⁷³ Durante una semana

¹⁷³ *De Appel* es un instituto de arte contemporáneo, práctica e investigación situado en la ciudad de Amsterdam, fundado en el año 1975. Desde este espacio se promueven las prácticas experimentales y la *performance* mediante programas de residencia y la financiación de proyectos. En el año 1976, del 4 al 11 del mes de enero se celebró en *De Appel* el evento *The Dutch Week*. Recurso en línea: [http://deappel.nl/en/about#about].

participan artistas como Nancy Hoover con su proyecto *Light Shapes*; Marjo Schumans con *Life*; Michel Szulc Kryzanowski con *Being naked*; Robert Malasch con *Madonna*; Raul Marroquín con *Dialogue*; Pieter Mol con *I'd like to kiss your eyes*; Sef Peeters con *What I leave behind*; André Swagers con *Rituals* o Harrie de Kroon, *untitled*.

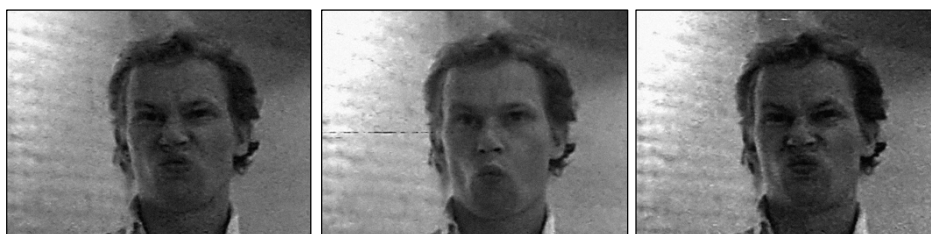
*
* *

✚ **Harrie de Kroon** pertenece a la generación temprana de artistas de acción holandeses que se dieron a conocer en *De Appel*. Su trabajo se caracteriza por la austeridad de sus materiales, buscando la ausencia de forma y centrándose en su comportamiento, un trabajo que es “toda su persona” y en el que desarrolla tareas simples enfatizando la concentración y la intensidad durante la acción como, por ejemplo, el contundente e impactante trabajo en el que queda suspendido entre dos cuerdas, prolongando una línea que se balancea en el espacio valiéndose simplemente de la tensión que él mismo ejerce:



H. de Kroon. ↑ Fig. 057.

En el año 1976, H. de Kroon planteó imitar una acción con un proyecto estructurado en tres fases: *Imitating an action*. En la primera fase, el artista observó detalladamente su propio rostro en un monitor. Con un plano fijo, estudiaba diferentes gestos y expresiones faciales vinculando de forma automática estas expresiones a sus emociones. Todas las fases tiene una duración aproximada de 20 minutos. El propio artista describe esta acción como el registro de movimientos de su cabeza, lo cual demuestra que estas expresiones no tienen una función comunicativa. Para el artista, el uso que el mimo hace de los ademanes y expresiones tiene un efecto alineante.



Harrie de Kroon, *Imitatin an action phase I*, videoperformance, 1976. ↑ Fig. 058; 059; 060.

La fase II del proyecto *Imitating an action* consiste en una proyección que se emite frente a un público. De nuevo en un plano fijo que se limita a su rostro, este trabajo consiste en las expresiones faciales que H. de Kroon hace mientras observa, a su vez, el video producido durante la fase I y trata de imitarlo. Los espectadores no comprenden qué está sucediendo e inmediatamente piensan que la proyección sucede en directo.



Harrie de Kroon, *Imitatin an action phase II*, proyección de videoperformance, 1976. ↑ Fig. 061; 062; 063.

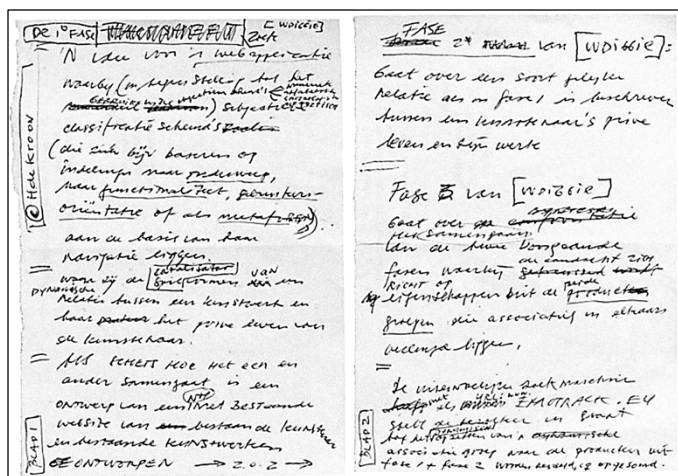
Diez años después, en el año 1986 concluye el proyecto con la fase III de *Imitating an action*. Esta fase se completa formalmente mediante una instalación en la que los registros en video de los años anteriores se combinan de forma simultanea. A una distancia de veinte centímetros se colocan varios monitores enfrentados. La

imitación y la copia son, en cierto sentido, la estructura que conduce hasta el punto central de la instalación: los monitores enfrentados cara a cara.



Harrie de Kroon, Imitatin an action phase II, proyección de *videoperformance*, 1986. ↑ Fig. 064; 065; 066.

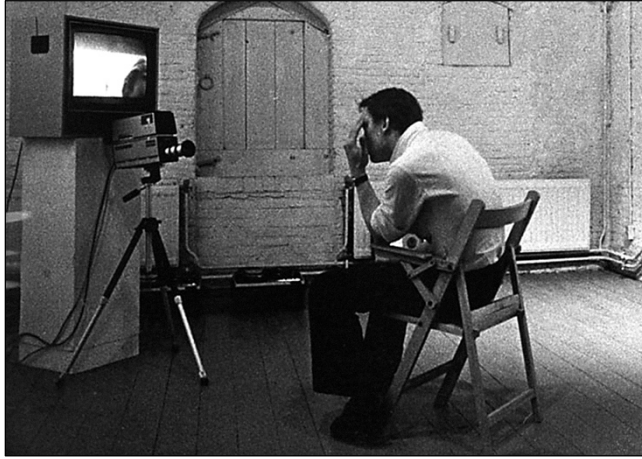
Según de H. de Kroon, “la forma comienza a partir de un estado de espontaneidad e intuición”¹⁷⁴ o lo que es lo mismo, de improvisación. La imitación de la acción del artista holandés es la manifestación facial improvisada de la actividad emocional y de una acción que se desarrolla en su imaginación, que rehúye del propio acto siendo la fisicidad de esta misma huída la base formal que sostiene su proyecto. Sus expresiones faciales son el registro de lo que acontece en su mente. No obstante, y aunque las tres fases estén basadas en la improvisación, existe un original de la planificación notacional del proyecto, aunque fechado en el año 1985. En la planificación manuscrita del proyecto, publicada en el portfolio del evento *Hollandese Week* en el espacio *De Appel*, H. de Kroon escribe:



H. de Kroon, Planificación Wdiggie del año 1985, subastada en la galería Christie's de Amsterdam en el año 2009. ↑ Fig. 067.

¹⁷⁴ Descripción y declaraciones de H. de Kroon en el archivo LIMA, *preserves, distributes and researches media art*. Recurso en línea: [http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/harrie-de-kroon/imitating-an-action-2e-fase/2774].

Fase A: sin público, registrando los movimientos de mi cabeza. Fase B: con público, imitando el registro de la fase A. Fase C: la fase A y la fase B se muestran simultáneamente en dos monitores, uno frente al otro / pantalla a pantalla a una distancia de 20 cm.¹⁷⁵



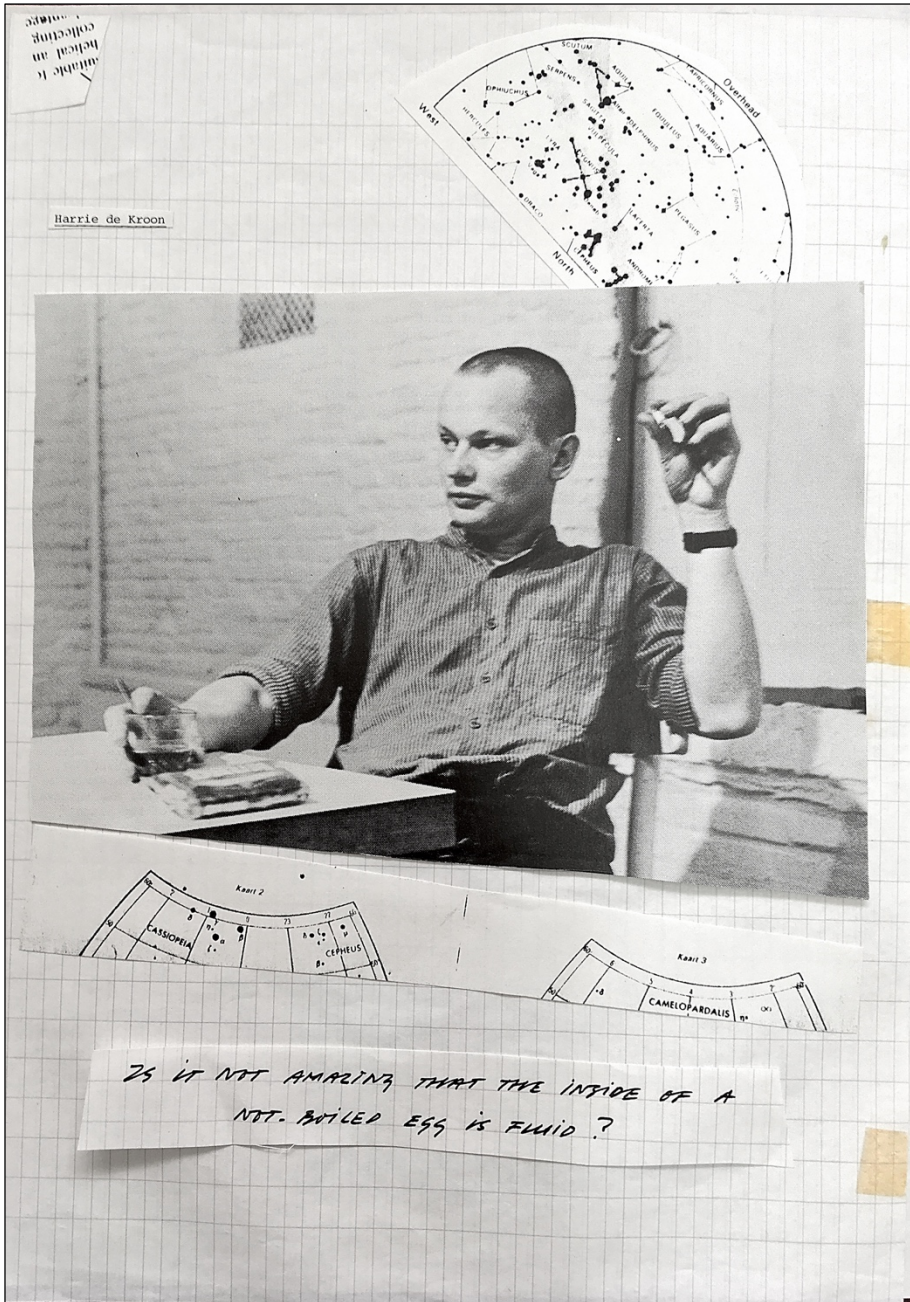
H. de Kroon, , *Imitatin an action phase I*, 1976. ↑ Fig. 068.



H. de Kroon, , *Imitatin an action phase II*, 1976. ↑ Fig. 069.

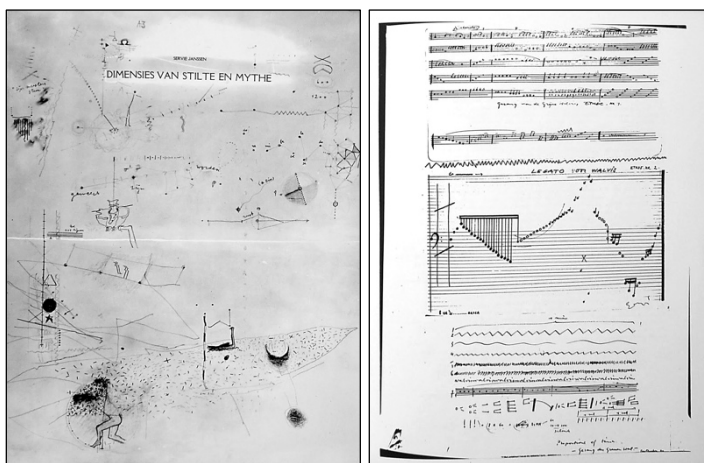
¹⁷⁵ Traducción propia: *Phase A: without public, registrating the movements of my head. Phase B: with public, imitating the registration of phase A. Phase C: phase A and phase B are shown simultaneously on two monitors, facing each other / that are turned screen to screen on a distance of 20 cm. En:*

· Recurso en línea: [<https://deappel.nl/nl/events/harrie-de-kroon-hollandse-week-project>].



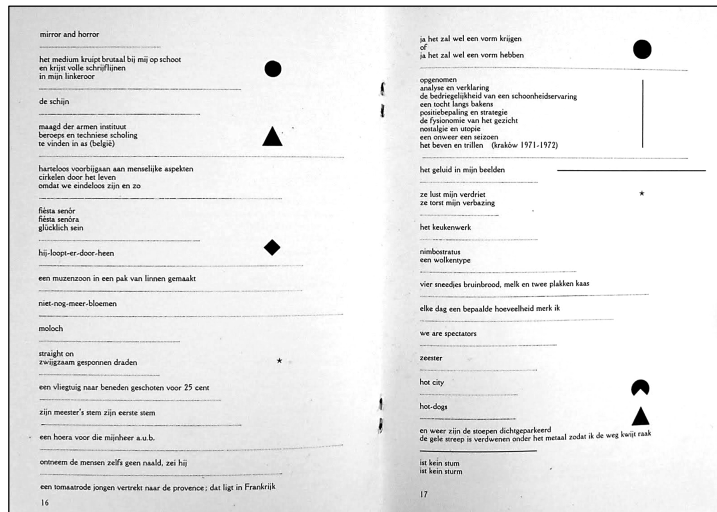
Harrie de Kroon. Planificación de acción. *¿No es maravilloso que en el interior de un no, un huevo hervido es fluido?* Das Konzil, 1981. ↑ Fig. 070.

✚ **Servie Janssen** es un artista de *performance* que pertenece a la generación de autores holandeses de relevancia internacional durante la década de los años 70. Se formó en la academia de arte *Jan van Eyck* de Maastrich y, en su etapa más temprana, centraba sus proyectos de acción en explorar los límites de su cuerpo, es decir, acciones de resistencia. Estas obras reflejan una profunda tensión entre lo que pueden ser pensamientos deliberados y acciones creativas espontáneas. El sonido y el lenguaje también son importantes en estas acciones, algo en lo que se centra S. Janssen entre los años 1971 y 1978, un periodo que supone el punto de partida para la experimentación de la acción y los medios audiovisuales. Lo interesante de esta actividad intermedia es que S. Janssen siempre recopila estos proyectos en sus propias publicaciones: esquemas de acción, espacios intervenidos e incluso piezas sonoras para sus trabajos audiovisuales.



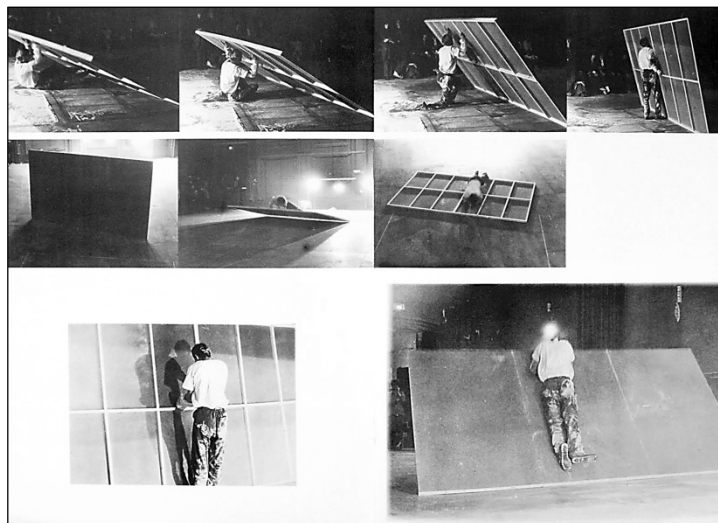
Servie Janssen. Publicación *Stilte en Mythe*. *Das Konzil*, 1974. ↑ Fig. 071; 072.

Cuando termina su período en la academia desarrolla el proyecto *Silencio y Mito*, una propuesta de palabras con acciones asociadas que se presentan en esta publicación a modo de secuencia de imágenes: “este libro de trabajo quiere ser un reflejo del caos, la ilusión y el mito de la creatividad, para mostrar que la imaginación es un dogma trasciende y como una contribución a las fuerzas delirantes que trabajan en la maravilla.” Este ordenado estado de caos representado en palabras y poemas se manifiesta de forma representativa en el libro: *Notas del primer al sexto mes de 1975*. En la publicación *Platmond*, S. Janssen recurre a un sistema de notas en el que apunta, como su título indica, diversas actividades cotidianas escogidas de forma aleatoria desde el primer al sexto mes, durante los doce meses del año 1975: “no es ninguna tormenta, somos espectadores o fiesta para el señor y la señora felicidad.”



Servie Janssen. *Platmond*, (notas del primer al sexto mes de 1975). ↑ Fig. 073.

Por último, cabe destacar que el propio S. Janssen no inscribe su actividad en el arte de acción, sino en el de la *inclinación*. Con la singularización de su actividad escénica, autoeditada la documentación de sus *inclinaciones*: el artista trabaja con paredes o paneles que soportan la presión de su cuerpo. Presiona y empuja estos soportes mientras activa poemas o manipula objetos que trae consigo, todo en un efímero equilibrio diagonal.



Servie Janssen. *Performance* in Arnhem, 1979. ↑ Fig. 074.

✚ **Michael Burges** es un pintor alemán nacido en Duesseldorf. Aunque su actividad actual se basa en la pintura y se desarrolla, con éxito, en el ámbito galerístico, M. Burges tuvo en la década de los años 70 una intensa actividad en el campo de las prácticas experimentales, fundamentalmente mediante la poesía y la música. Además, en el espacio teórico, en el año 1974 se formó en el campo de las ciencias sociales en la Universidad Henrich Heine de Duesseldorf y posteriormente cursó estudios comparativos de religión y etnología en la Universidad Friederich Wilhelms de Bonn, Alemania. Es a partir de la década de los años 80 cuando su actividad artística se centra, exclusivamente, en la abstracción pictórica y, pese a ello, mantiene en su discurso el componente de la interactividad que brida la acción. Respecto a esa renuncia de la forma y la corporalidad, esa dedicación por el lienzo abstracto, de sus manchas y mazizos de color se dirá que “la desmaterialización los convierte en agujeros blancos que emiten todo y no absorben nada. La acción está dentro de nuestras cabezas”.¹⁷⁶

Aunque M. Burges no estuvo en persona en *Das Konzil*, participó –con la ayuda de la organización– de forma activa en el evento. Su propuesta es un ejemplo de planificación de una instalación interactiva donde el sonido tiene un papel fundamental. En la carta que envía al concilio explica que durante la celebración del evento estará en Francia «buscando un nuevo estudio, traduciendo *sanscrito e hindi* y cuidando al niño: *buena mierda*». Junto a la carta de disculpa, M. Burges añade las instrucciones para instalar su obra, acompañadas de un esquema sintético para el montaje:

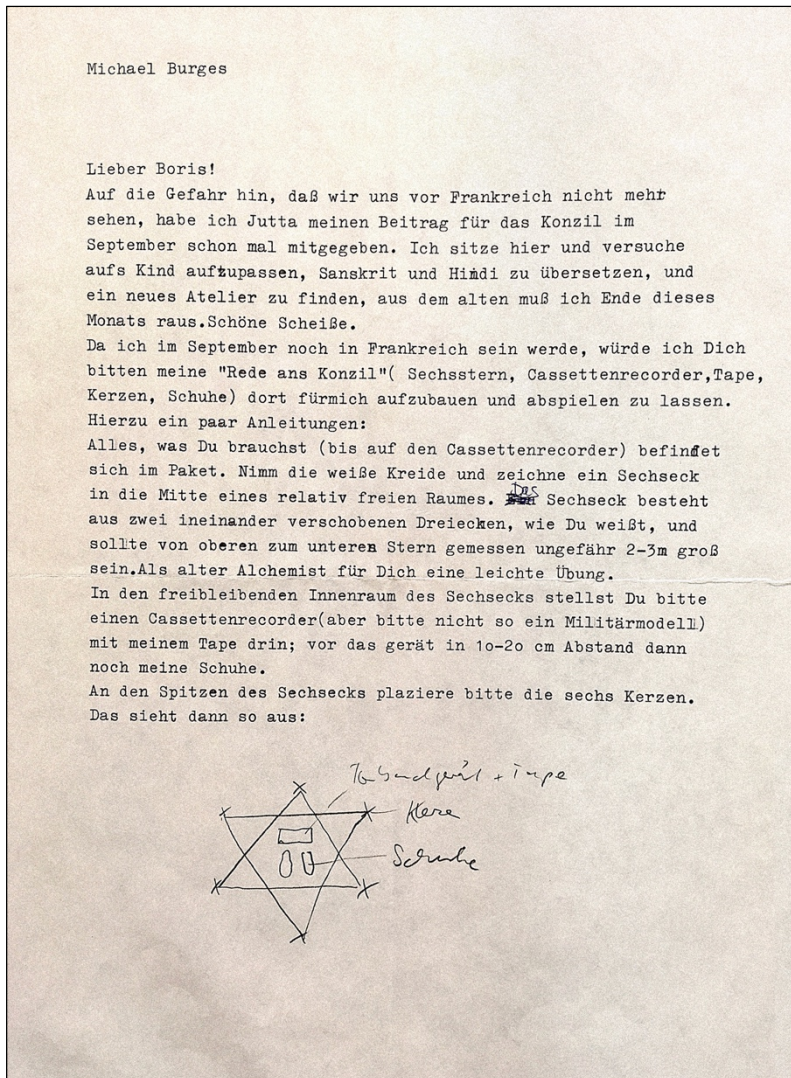
Como todavía estaré en Francia en septiembre, le pediría por favor al Consejo (seis estrellas, grabadora, cinta adhesiva, velas, zapatos) que construya y juegue por mí. Todo lo que se necesita (excepto la grabadora) está en el paquete. Aquí hay algunas instrucciones:

Tomar la tiza blanca y dibujar un hexágono en el centro de una habitación relativamente vacía. El hexágono consiste en dos triángulos que se intersectan, como sabes, y debe tener un tamaño de 2-3 m desde la estrella superior a la inferior. Como *viejo alquimista*, esto es un ejercicio fácil para ti. En el espacio libre restante del hexágono, coloca una cinta; en frente del

¹⁷⁶ Traducción propia: The de-materialisation turns them into “white holes”: They give off everything and take in nothing. The action is inside our heads. En:

· RUMP, Gerhard Charles. “A new dimensión in painting”. En: *Virtual Spaces, paintings of Michael Burges*. Duesseldorf, 2007.

dispositivo, a 10-20 cm de distancia, colocar entonces mis zapatos. En la parte superior de las puntas, coloca seis velas. Eso se ve así:¹⁷⁷



Michael Burges. Instrucciones para instalación y participación en *Das Konzil*, 1981. ↑ Fig. 075.

¹⁷⁷ Traducción propia: *Da ich im September noch in Frankreich sein werde, würde ich Dich bitten meine Rede ans Konzil (Sechsstern, Cassettenrecorder, Tape, Kerzen, Schuhe) dort fürmlich aufzubauen und abspielen zu lassen. (...) Hierzu ein paar Anleitungen: Alles, was Du brauchst (bis auf den Cassettenrecorder) befindet sich im Paket. Nimm die weisse Kreide und zeichne ein Sechseck in die Mitte eines relativ freien Raumes. Das sechseck besteht aus zwei ineinander verschobenen Dreiecken, wie Du weist, und sollte von oberen zum unteren Stern gemessen ungefähr 2-3m gross sein. Als alter Alchemist für Dich eine leichte Übung. In den freibleibenden Innenraum des Sechsecks stellst Du bitte einen meinem Tape drin; vor das gerät in 10-20 cm Abstand dann noch meine Schuhe. An den Spitzen des Sechecks plaziere bitte die sechs Kerzen. Das sieht dann so aus. En: Schwarze Lade, Köln, 1981.*

✚ **Danny Devos**, también conocido como DDV, es un artista de origen belga cuyo trabajo se inscribe generalmente en la disciplina del *body art*: acciones donde el cuerpo y la carne son elementos de intensidad en un trabajo fundamentalmente escultórico y corporal, donde el desnudo está perfectamente justificado. La temática que suele caracterizar su obra trata la dimensión social de la violencia extrema como el asesinato, la violación y la agresión. En el año 1981 crea el *Club Moral*, una banda pionera en el estilo ruidista punk, con Annie-Mie van Kerckhoven. El caso de DDV es especialmente singular por desenvolverse en los límites de lo normativo y más abajo, con otras actividades *underground*. Respecto a la planificación de las esculturas corporales, hay que destacar la singular previsión del artista belga. En este caso, trabaja un calendario de cumpleaños y muerte desde el año 1985, en el que incluye también la acción desarrollada durante el mes de mayo en la *Künstlerhaus de Hamburgo* en un pequeño avance de *Das Konzil II* llamado *Kliener Ausstellungsraum*, resaltando que tenía por aquel entonces 22 años de edad y contando, hasta el momento actual, con un pasado que acumula 37 años desde aquel momento. Construye su biografía y su trayectoria artística con el mismo método: calculando las fechas de sus acciones y, con ello, los cumpleaños, el fallecimiento de conocidos y la muerte de desconocidos. Según DDV, con respecto a su participación en Hamburgo: “hice una instalación con un sobre de papel en forma de casa y una actuación musical por teléfono”.¹⁷⁸



DDV. *My Coat is my House*, Hamburgo, 1981. ↑ Fig. 076.

¹⁷⁸ Traducción propia: *I made an installation with paper coats in the shape of a house and did a music performance over the telephone*. En:

· Vida y obra de Danny Devos. Recurso en línea: [<https://www.birthfactdeathcalendar.net/events/29-may-1981/>].



Performance sonora de DDV *I wanna be injured*, junto al grupo *The Simpletones*, 1980.

↑ Fig. 077.

✚ **Hermann Pitz** es un artista alemán formado en la Universidad de Berlín. En la década de los años 70, como artista prometedor, promovió y colaboró en “exhibiciones a pequeña escala en espacios alternativos junto a colegas.” Según H. Pitz, “de esa manera, buscamos posibilidades para hacer nuestro trabajo público fuera del círculo de la escuela de arte.”

Esta motivación por y para lo colectivo está en concordancia con las premisas de *Das Konzil*, un encuentro organizado y gestionado por jóvenes artistas preocupados por relacionar y activar su obra en el entorno cotidiano empleando enfoques de estudio procedentes de otros campos como la antropología, la filosofía y la sociología.

Un año antes de la celebración de *Das Konzil*, en el año 1980, organizó junto al profesor Raimund Girke y Fritz Rahman la agrupación *Büro Berlin*, un colectivo autoorganizado y autogestionado por la propia comunidad de artistas. Años después, durante la década de los años 90, H. Pitz reflexionará en un ensayo sobre la individualidad en el arte...a partir de las prestaciones técnicas de la fotografía. Como dispositivo de uso individual, la cámara fotográfica es una metáfora material del cambio de paradigma en la colectividad artística. La transformación de la motivación colectiva no ha sido suficientemente estudiada por los propios artistas:

Creo que el individuo solo puede abordarse de forma paralela en forma de arte (...) superpuesto y rizomático. (...) Por lo tanto, en la forma de una identidad artística, el artista ofrece un paradigma (...) individual en la sociedad actual. En el arte de la reunión (*meeting art*), se reclama la atención por la conciencia de una identidad individual.¹⁷⁹

Con ello la cámara fotográfica es una práctica individual que dialoga y se relaciona con el colectivo, lo que supone la reafirmación de la individualidad a partir del compromiso y la responsabilidad que se tiene para con los demás. Sin embargo, cabe volver y destacar la actividad temprana de H. Pitz y su concepción del trabajo colectivo, con una visión abierta del espacio urbano como taller de experimentación e intervención artística.

Respecto a sus proyectos pertenecientes a la década de los años 80, el proceso de creación es sensible al contexto público, teniendo en cuenta el factor de impacto

¹⁷⁹ PITZ, Hermann. "Ocular Investigations", pp. 85-88. En: BALKEMA, Annette; SLAGER, Henk. *The Photographic Paradigm. Series of Philosophy of Art and Art Theory*, vol 12. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 1997.

que contribuirá a mejorar la comunidad. En el año 1987, H. Pitz se fija en una vieja casa construída en el año 1890, que era propiedad de un empresario minero, con el objetivo de restaurarla y convertirla en un centro de videoproyecciones y comunidad de artistas. Sin embargo, a partir de un plan urbanístico descubre que esta propiedad pronto será expropiada y derruída.

La escultura de H. Pitz consiste en dismantelar las partes móviles de la casa, contraventanas, puertas... Con este material crea los moldes con los que construirá su escultura. Una vez derruída la casa instala una escultura conmemorando lo que pudo haber sido y no fue en memoria de la casa inexistente.¹⁸⁰

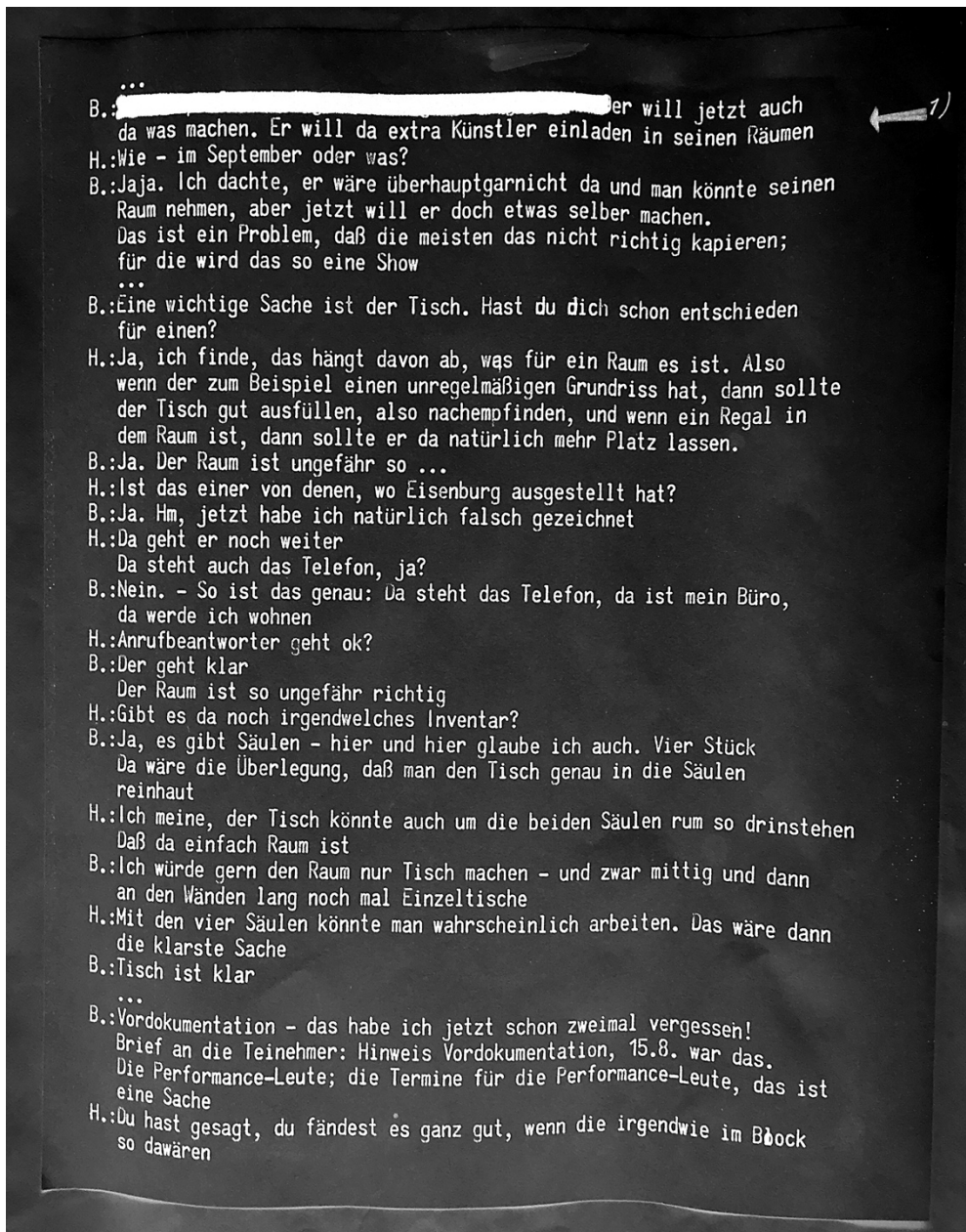
Se muestra un fragmento transcrito sobre la conversación entre B. Nieslony y H. Pitz aquí conservado en *Die Swcharze Lade*, donde ambos tratan cuestiones técnicas y logísticas sobre la organización de *Das Konzil*. En esta conversación consta por vez primera el término *Vordokumentation* (*predocumentación*) refiriéndose a la información que la organización requiere, donde los artistas expliquen y describan sus intenciones y proyectos.

Esta conversación se produce el día 6 de julio del año 1981. En ella se indica el plazo que marcaron para la recepción de las propuestas de los participantes, el día 15 de agosto del año 1981. El evento se celebra del día 1 al 30 de septiembre del mismo año.

¹⁸⁰ ROHRMUS, Monika; SCHULZE, Helmunt. "Standing Sculpture", pp. 300-301. En: *Neue Kunst aus New York, Kunstforum international*, Bd 92, n. 92 dezember 1987 january 1988.



Hermann Pitz. Desmontaje de contraventanas y puertas en la propiedad de Essen, Alemania, 1987. ↑ Fig. 078.



B. Nieslony en conversación con H. Pitz. Transcripción en *Die Schwarze Lade*, 1981. ↑ Fig. 079.

✚ **Franklin Aalders** es un artista holandés que emplea su cuerpo como materia de trabajo, es decir, se inscribe en la variante de la *performance* artística del *body art*.¹⁸¹ Pero además, elabora con gracia y cuida sus ideas. Si su poética y su estética son un regalo para los sentidos, sus proyectos planificados resultan imprescindibles para esta investigación: en algunos de sus trabajos recurre al mismo término y dinámica del “plan” para desarrollar sus intervenciones y acciones.



Izquierda. F. Aalders. *De Tijd*, 1983.

↑ Fig. 080. Derecha. *I lay where the town ends*, Arnhem, 1977. ↑ Fig. 081.

Para describir su práctica utilizaré el retrato que el escritor estadounidense Haden Guest hace del *body art* y, en particular, del trabajo de F. Aalders. H. Guest explora con sarcasmo el panorama del arte; lo retrata *a placer* de una forma manipulable, donde los críticos, galeristas y gestores crean sus propias reglas. Su libro *True Colors* parte de entrevistas, anécdotas y comentarios críticos –aunque con el humor propio de la prensa amarilla–. Así resume la versión más carnal y corporal de la *performance*, el *body art*:

¹⁸¹ *Body art* como práctica performativa en la que el cuerpo se trabaja como materia plástica.

... Pane (Gina) en una carrera de agresión contra ella misma. En la *performance* del año 1975 en *L'Espace Cardin*, por ejemplo, utilizó agua hirviendo de una tetera eléctrica para crear un diseño de ampollas en su brazo: *estaba tan horrorizado que le quité el tapón*, dijo el artista filipino David Medalla. También en París, Michael Journiac se exhibió en la Bienal en una postura de crucifixión, con jeringas hipodérmicas en lugar de uñas. Franklin Aalders, un holandés desnudo, –como era la norma en estos ejercicios–, se adhirió con *Pegamento Krazy* a la parte inferior de un puente de seguridad en Amsterdam, comió cuchillas de afeitar y se cortó cicatrices rituales en el rostro.¹⁸²



F. Aalders. *Sculpture for viaduct*, Arnhem, 1978. ↑ Fig.082; 083, 084; 085.

¹⁸² Traducción propia: *Pane on a career of aggression against herself. At a 1975 performance at L'Espace Cardin, for instance, she used boiling water from an electric kettle to raise a design of blisters in her arm: I was so horrified that I pulled the plug, says the Filipino artist David Medalla. In Paris also, Michael Journiac exhibited himself in the Biennale in a posture of crucifixion, with hypodermic syringes in lieu of nails. Franklin Aalders, a Dutchman naked, as was the norm in these exercises adhered himself with Krazy Glue to the underside of a lock bridge in Amsterdam, munched razor blades and cut ritual scars upon her face. En:*

· GUEST-HADEN, Anthony. *True Colors: The real life of the Art World*. New York: The Atlantic Monthly Press, 1996, p. 43.

El arte de acción fuera de contexto resulta inocuo, por lo que la observación de H. Guest sobre la práctica del artista F. Aalders demuestra un ingenioso desconocimiento de la materia prima que él mismo manipula, al igual que el mercado del arte que trata de criticar.

Es imprescindible poner en valor la coherencia de su trabajo, así como la pertinencia del desnudo y la piel en su obra. En el año 1987 se celebra por vez primera en la ciudad de Nottingham el encuentro de *performance* que por tradición británica se celebraba en Londres, el festival *National Review of Live Art*¹⁸³. El escritor Rogers Steve escribe una crónica sobre este encuentro de la que es preciso destacar dos aspectos. El primero, la división que R. Steve percibe y describe respecto a la disciplina del *Live Art* británico. El segundo aspecto de esta crónica que es necesario destacar es el conflicto que F. Aalders tuvo con algunos de los asistentes, que ofrecen una visión del estado del *Live Art* británico en el año 1987 y la posición de Aardles frente a lo que él consideraba su derecho de expresión:

El estándar general general de las *performances* de la plataforma parecía más bajo que antes. Pero lo más significativo de todo fué la suposición general que existe respecto a que todos los artistas que trabajan en esta área definida del *Live Art* también comparten los mismos objetivos y actitudes, algo muy lejos de la verdad. (...)

Hay menos tolerancia y menos disposición a ser generoso. Hay una mayor sensación de competencia con los artistas que sienten que necesitan proteger su pequeño terreno. Fue durante el Debate de Banquetes del Festival donde las líneas de división dentro de este grupo amorfo de personas se mostraron con mayor claridad. El orador en el debate fue el artista holandés Franklin Aalders.

El día anterior, dio una charla que incluyó la proyección de un video que muchos miembros del público consideraron profundamente ofensivo, en la medida en que una persona, actuando como ejecutor del grupo ofendido, había desconectado la cinta de vídeo. Franklin Aalders hizo una profunda excepción a esta intervención y abandonó el festival y, por lo tanto, no habló en el banquete.

¹⁸³ Para el investigador de la Universidad de Granada Alfonso del Río-Almagro, el *Live Art* en la actualidad: “no hace referencia sólo al arte de acción propiamente dicho, o cómo era entendido en décadas anteriores, ya que entendemos que el *Live Art* viene a proyectar un terreno que, partiendo y basándose en la acción como nos indica Lois Keidan va más allá de una definición cerrada y centrada en torno a las propuestas de la *performance*, englobando e incluyendo todo el proceso creativo circundante.” En:

· ALMAGRO, Alfonso del Río. “Live Art: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar”. En: *Arte, Individuo y Sociedad*, 25 (3), 2013, pp. 424-439.

Su ausencia y su causa dieron como resultado lo que se convirtió en un argumento bastante amargo. Por un lado, estaban aquellos que querían defender el derecho del artista a usar cualquier material que elija, en cualquier día. En oposición a esto, estaban aquellos que sentían que el problema no era un simple debate en blanco y negro, sobre censurar o no censurar. Argumentaron que era más complejo y que el arte debe verse como algo que se expresa y se muestra en un contexto social.¹⁸⁴

En el año 1980, F. Aalders desarrolla un proyecto que consiste en la realización de acciones planificadas: *Invitation to Telephone*¹⁸⁵. Su propuesta¹⁸⁶ consiste en una serie cuantificada de propuestas de acción que graba en su contestador automático. Estos *planes* se distribuyen entre los meses de junio y julio de forma que, durante el periodo propuesto, hay un ofrecimiento sistemático de participación artística. Para acceder *al plan* es necesario llamar a F. Aalders por teléfono. Paralelamente, el envía por carta la línea temporal, el cuadrante de los planes de acción con su

¹⁸⁴ Traducción propia: *The general overall standard of the platform performances seemed lower than before. But most significant of all, the general assumption that all artist that work in this defined area of live art also share the same aims and attitudes was seen to be very far from the truth. (...) there is less tolerance and less willingness to be generous. There is a greater sense of competition with artists feeling they need to protect their little bit of turf It was at the festival's Banquet Debate that the lines of division within this amorphous group of people were shown up most clearly. The speaker at the debate was to have been Dutch artist, Franklin Aalders. On the previous day, he had given a talk which had included the showing of a video wich many members of the audience had found deeply offensive, to the extent that one person, acting as the executor of the offended group, had turned the tape off. Franklin Aalders took deep exception to this intervention and left the festival and did not therefore speak at the banquet. His absence and its cause resulted in what became a quite bitter argument. On the one hand, there were those who wanted to defend the right of the artist to use whatever material s/he chooses in whatever day. In opposition to this were those who felt that the issue was not a simple black and white, censor or not censor, debate. They argued that it was more complex and that art must be seen as coming out of and being seen in a social context. I don't believe it was accident that all the people who voiced there support for Franklin Aalders were men and that many of those who opposed his showing of the tape were women. This conflict of attitudes opened the way for a discussion.* En:

· ROGERS, Steve. "Nottingham National Review of Live Art", pp. 44-45. En: *Performance Magazine. Special 50th Issue*, nº 50-51. London: Editors Rob La Frenais and Gray Walson, Live Art Development Agency, nov. dec. jan. 1987.

¹⁸⁵ F. Aalders desarrolló el proyecto *Invitation to Telephone*, (1980) creado el *Stichting Festival* de la ciudad de Arnhem, Holanda. Esta obra se encuentra en el archivo *Lomholt Mail Art*, del artista danés Niels Lomholt. Durante los años 1970 y 1985, Niels Lomholt centra toda su trayectoria en la disciplina audiovisual y la práctica del *Mail Art*, recopilando importantes originales de esta actividad desarrollada en Europa. También participó activamente en la red de *Mail Art* durante ese periodo. El archivo consta de 17.797 originales digitalizados, correos y correspondencias, e incluye a la mayoría de los artistas involucrados durante estos años en esta práctica cercana al arte de acción y ligada a la performance.

¹⁸⁶ Traducción propia: *invitation to telephone: 24 plans 12 days 28th June - 9th July 2 plans a day. I recorded 24 of my plans on cassettes. Twice a day I place a new plan in my answering apparatus. You can phone me between the 28th of June 1980 and the 9th of July. Each plan takes 60 seconds to listen to. If you wish to know more about one or more plans then ring me at 085-620265 redactions in writing, please. The programs printed below will be repeated in English from the 10th of July to 22nd of July.* En:

· Archivo de *Mail Art* Lomholt. Recurso en línea:
[<http://www.lomholtmailartarchive.dk/category/invitation/1980-06-23-aalders>].

fecha correspondiente, de forma que se observa la programación al completo. Este proyecto ¿es una acción artística, mail art, una propuesta literaria, o arte sonoro, participativo?.

Desde la hipótesis de esta investigación, el proyecto de F. Aalders con la planificación de la acción, el uso de las grabaciones y la respuesta sonora, el envío del plan mediante la práctica del *Mail Art* y la ejecución de la acción artística... todas estas prácticas son la *performance*: un proceso artístico interdisciplinar y complejo donde, en alguna de sus fases, acontecerá la acción artística. La carta de F. Aalders está redactada de la siguiente manera:

24 *planes* 12 días 28 de junio - 9 de julio 2 planes por día.

Grabé 24 de mis *planes* en *casetes*.

Dos veces al día, colocaré un nuevo *plan* en mi contestador automático.

Puede llamarme entre el 28 de junio y el 9 de julio de 1980.

Cada *plan* precisa 60 segundos de escucha.

Si desea saber más sobre uno o más *planes*, llámeme al 085-620265.

Los programas impresos a continuación se repetirán en inglés del 10 de julio al 22 de julio:

Esquema sábado 28 – 06 / 08.00 h - 20:00 hrs. /

Plan 1 Votar telefónicamente sobre las decisiones del gobierno /

Plan 2 Purificando el Rin

-----▶-----

Esquema domingo 29 – 06 / 08.00 h - 20:00 hrs. /

Plan 3 Sirenas venecianas / **Plan 4** pequeños planes

-----▶-----

Esquema lunes 30 – 06 / 08.00 h - 20:00 hrs. /

Plan 5 Trabajo no productivo / **Plan 6** Curso de arte para funcionarios de arte

-----▶-----

Esquema martes 01 – 07 / 08.00 h - 20:00 hrs. /

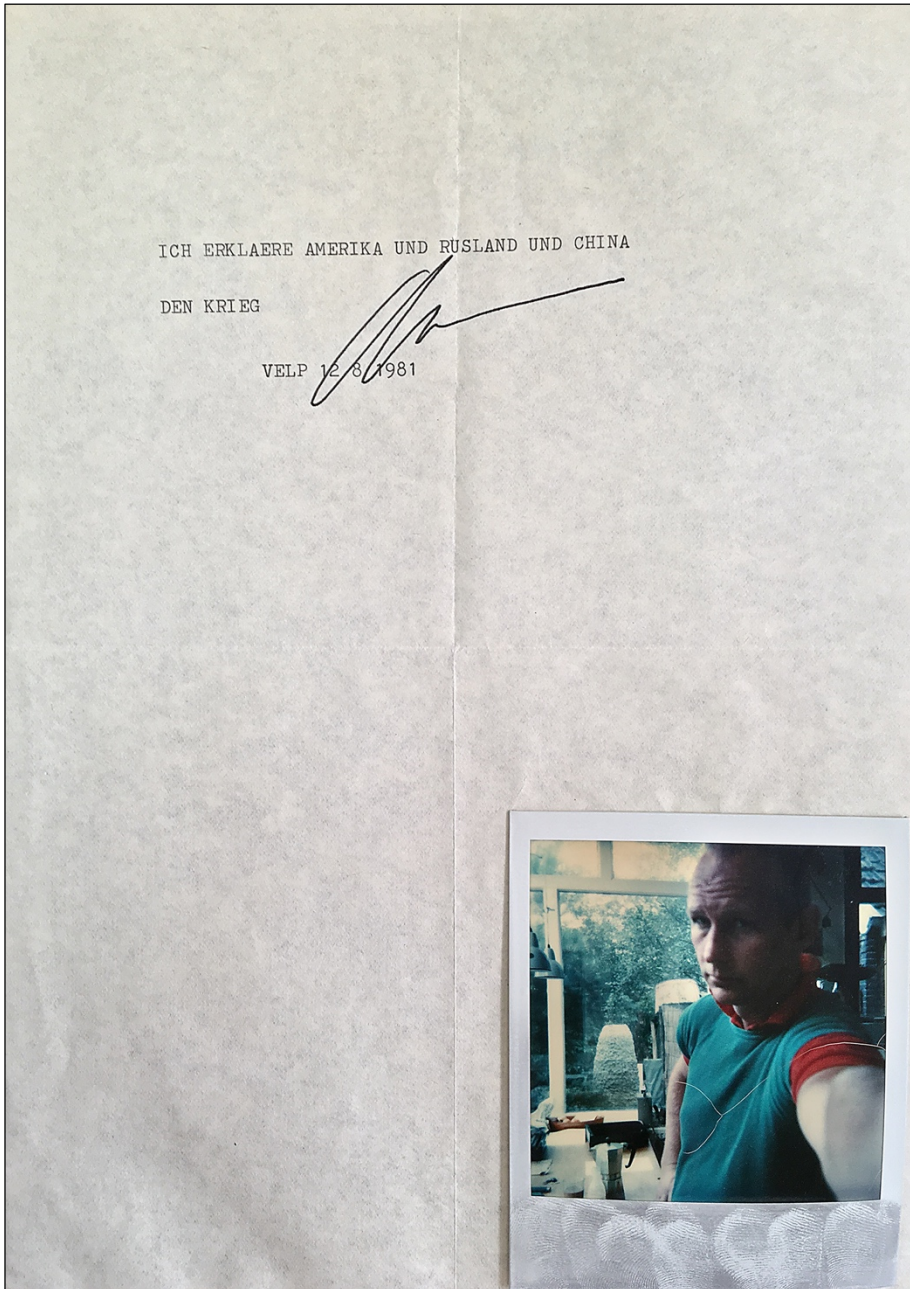
Plan 7 Cuerpo de paz para los ancianos / **Plan 8** Plan básico B.K.R

-----▶-----

Esquema miércoles. 02 – 07 / 08.00 h - 20:00 hrs. /

Plan 9 Documentar cinta de video, 3600 fotografías / **Plan 10** *Taste-music*

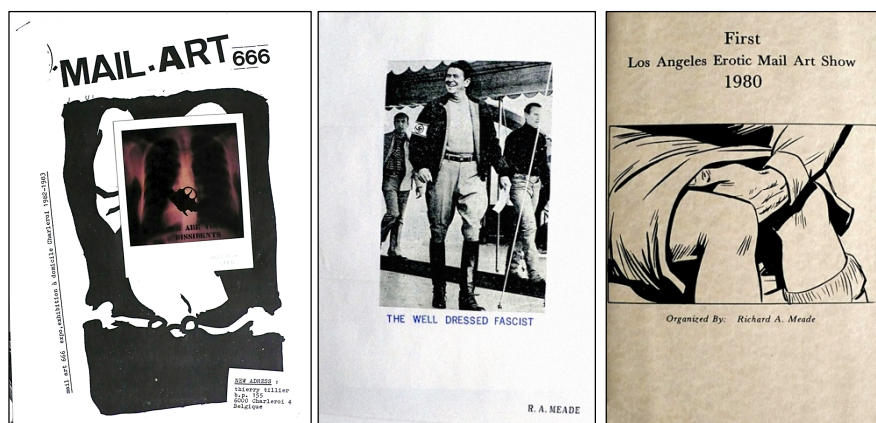
- ▶ -----
Esquema jueves. 03 – 07 / 08.00 h - 20:00 hrs. /
Plan 11 Orquesta toca orquesta / **Plan 12** Editores con observador poético
- ▶ -----
Esquema viernes. 04 – 07 / 08.00 h - 20:00 hrs. /
Plan 13 división del conocimiento en guarderías infantiles /
Plan 14 Piso de dos años
- ▶ -----
Esquema sábado 05 – 07 / 08.00 h - 20:00 hrs. /
Plan 15 Filtro internacional / **Plan 16** Sistema de pago para desempleados
- ▶ -----
Esquema domingo 06 – 07 / 08.00 h - 20:00 hrs.
Plan 17 Ir a vivir a Amsterda / **Plan 18** plan de ciudades de madera
- ▶ -----
Esquema lunes. 07 – 07 / 08.00 h - 20:00 hrs.
Plan 19 Beca para espuma blanda de PU / **Plan 20** viaje
- ▶ -----
Esquema martes. 08-07 / 08.00 h - 20:00 hrs.
Plan 21 Pub acuático / **Plan 22** Dividir los ingresos de los estudiantes de arte
- ▶ -----
Esquema miércoles 09 – 07 / 08.00 h - 20:00 hrs.
Plan 23 *Highwayenergy* / **Plan 24** Clima emocional Transporte público



F. Aalders. *Predocumentación Das Konzil I*, Stuttgart, 1981. ↑ Fig.087.

YO LE DECLARO A AMERICA Y RUSIA Y CHINA LA GUERRA
Franklin Aalders. Velp, (Holanda), 12-8-1981.

Hanna Bremer también es una figura destacada en el ámbito del *Mail Art*. Durante la década de los años 80 participa en numerosas publicaciones sobre *Mail Art*, entre ellas se encuentran dos históricas, como la compilada por el estadounidense Richard Meade y su recopilación sobre *Mail Art* de Los Angeles (*First Los Angeles Erotic Mail Art Show*, 1980-1981), de la que el mismo editor dirá: “la verdadera revolución de hoy está en *Mail Art*, y el fuego que ha encendido destruirá el viejo orden con más eficacia que cualquier *otra cosa*”.¹⁸⁷ La segunda publicación histórica de *Mail Art* en la que H. Bermer participa es *Mail Art 666*. El artista belga Thierry Tillier recopila en el catálogo *Printed Matter from Tillier* (1983) las obras que un año antes se habían expuesto en la muestra del mismo nombre en el espacio *Charleroi's Place* durante los años 1982-1983.



T. Tillier. Publicación *Mail Art 666*, 1983. ↑ Fig.092.

R.Meade. Publicación *First Los Angeles Erotic Mail Art Show*, interior y portada, 1981. ↑ Fig.093; 094.

También es pertinente destacar que el artista Ulises Carrión fue un gran receptor de la obra de H. Bermer, adquiriendo gran parte de las ediciones originales fabricadas por la artista alemana. Actualmente, estas obras se encuentran en el *Archivo LaFuente* de Santander. En la *predocumentación* que envía a la organización de *Das Konzil* vuelve a trabajar una composición original a modo de *collage* con fragmentos intervenidos sobre los que hace anotaciones. En una de ellas se refiere a la obra de John Cage, considerando la acción artística como «una forma certera de vida, como vía para la actuación (*performing*)».

¹⁸⁷ Traducción propia: *The real revolution today is in Mail Art, and the fire it has kindled will in time destroy the old order more effectively than anything else.* En:

· MEADE, Richard. *First Los Angeles Erotic Mail Art Show*. Los Angeles: Zero Generation Publications, pp. 24, 1981.

✚ **Thomas Fischer** es una artista alemán. En su propuesta para *Das Konzil*, T. Fischer envía una imagen del puente de la ciudad de Colonia. Con un análisis titulado *Monde Primitif*, T. Fischer basa su trabajo en la búsqueda e interpretación de la presencia del individuo. Desde la economía, entendida como ciencia, responde a muchos de los paradigmas planteados por el hombre. En la imagen que T. Fischer presenta aparece un modesto barrio rodeado por una omnipotente autopista, icono mazizo y colgante de progreso:

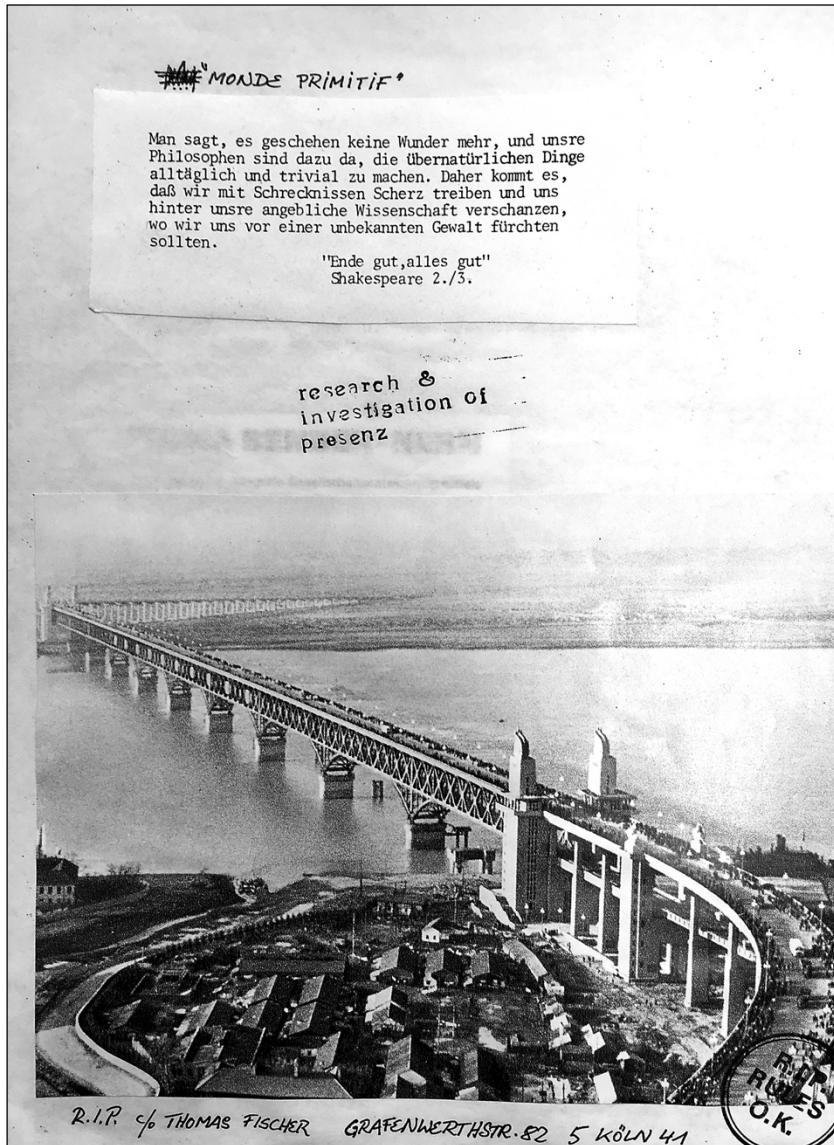
Mundo primitivo. Se dice que los milagros ya no ocurren, y nuestros filósofos están ahí para hacer que las cosas sobrenaturales sean triviales y comunes. De ahí que juguemos con miedo y nos escondamos detrás de nuestra supuesta ciencia, donde tememos una fuerza desconocida.¹⁸⁸

Tal y como indica el sociólogo Xavier Rubert de Ventós, en las sociedades primitivas el poderoso no es necesariamente “el que toma o explota” sino a menudo “el que da”, aquellas personas que bien alcanzan una posición desde la que se les permite monopolizar la distribución de un bien que no puede ser devuelto... un fenómeno con el que generalmente pueden definirse con los medios de comunicación. Dentro de los géneros tradicionales ha empezado a notarse esa ruptura de las normas y compartimentos establecidos. Durante la década de los años 70, X. Rubert de Ventós advertía en su célebre obra *La estética y sus herejías* cómo se producía en el arte una “deliberada desconexión entre los temas y el tratamiento que era tradicional en ellos”, las obras de La Monte Young o de Silvano Bussoti rompían la frontera entre el teatro y el concierto y las obras plásticas se hacían sonoras con Len Lye. En el año 1973 “en la calle ya no se baila música...sino silencio”. La liberación para transgredir las fronteras tradicionales determinará cómo “el teatro se abre al público y las artes plásticas al contexto”.¹⁸⁹ En la década de los años 80 el contexto social, político y económico está indiscutiblemente ligado a la práctica artística. La evolución del sistema capitalista y sus formas de dominio hace que sea necesario entender su dinámica y el impacto en las comunidades, en los pequeños grupos y en los individuos, ya que esa misma dinámica afecta al mercado o la propiedad privada de los medios de producción:

¹⁸⁸ Traducción propia: *Monde Primitif. Man sagt, es geschehen keine Wunder mehr, und unsre Philosophen sind dazu da, die übernatürlichen Dinge alltäglich und trivial zu machen. Daher kommt es, dass wir mit Schrecknissen Scherz treiben und uns hinter unsre angebliche Wissenschaft verschanzen, wo wir uns vor einer unbekanntenen Gewalt fürchten sollten. Ende gut, alles gut.*

¹⁸⁹ RUBERT DE VENTÓS, Xavier. “La ruptura entre bastidores”. En: *La estética y sus herejías*. Barcelona: Anagrama, 1973, pp. 247-260.

El capitalismo ha sufrido una mutación notable al pasar de sistema de mercado a planteamiento. La distribución de los recursos en los sectores más avanzados de la economía está ahora determinada por las decisiones de los productores —y no por las de los consumidores, como puro sistema de mercado—.¹⁹⁰



T. Fischer. *Monde Primitif*. Predocumentación *Das Konzil*, Stuttgart, 1981. ↑ Fig. 096.

¹⁹⁰ RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *Ensayos sobre el desorden*. Barcelona: Editorial Kairós, 1976, p. 33.

✚ **Jürgen Raap** es un artista alemán multidisciplinar, nacido en la ciudad de Colonia y cuya obra, destaca por su peculiaridad porque proviene, desde sus orígenes, del campo de la literatura. Estudió historia del arte y ciencias germánicas en la Universidad de Colonia desarrollando al final de su formación una importante investigación sobre el artista surrealista Max Ernst. En la misma universidad, durante los años 1977 y 1978, J. Raap fué alumno¹⁹¹ del artista rumano,—aunque con nacionalidad Suiza¹⁹²—. Daniel Spoerri, que al final de la década de los años 70 asumió una cátedra en la *Kölner Werkschulen* y su clase se incluyó en el departamento “Multimedia”, una disciplina que para entonces no tenía las connotaciones por las que hoy se identifica, es decir, el *arte multimedia* se encontraba en un espacio escultórico y expandido con producciones y proyectos más allá de la tradicional tridimensionalidad, y no tanto en su relación con la tecnología digital.

Desde el año 1980, J. Raap trabaja como escritor, periodista y crítico de arte¹⁹³. En su trabajo como historiador prestará especial atención al artista suizo D. Spoerri y lo hará en la órbita de la publicación *Kunstforum International*, desarrollando una línea de estudio entre –y para– el arte y la cocina: desde la fogata de la edad de piedra al concepto cultural de *Bistorant* y la multiculturalidad de la cocina *crossover*. En esta temática artístico-culinaria estudiará la obra de los artistas de *performance art* Peter Kubelka, Gerd von Paczensky, Oliver Jordan, Carsten Höller, Sonja Alhäuser, Hermann Nitsch y, finalmente, el mismo D. Spoerri. Es curioso que, de forma paralela a esta línea de investigación sobre el ámbito culinario y de acción, J. Raap también ha colaborado en numerosos proyectos editoriales sobre viajes y escrito diversas guías gastronómicas para turistas, como por ejemplo: *Wo Köche einkaufen* (1997), *Bars and More - Köln* (2000), *Köln: Reisen mit Insiden Tipps* (2003) o *Köln für Kölner* (2016). La ciudad de Colonia, con su cultura, historias locales y habitantes, es motivo constante en su obra literaria y, además, en sus trabajos plásticos, poéticos y de acción. Uno de los sucesos

¹⁹¹ Jürgen Raap analiza la actividad de D. Spoerri y su actividad en la Universidad de Arte de Colonia. Además, y en la misma publicación aunque en una serie diferente, Raap presenta una entrevista a Spoerri titula *Zyklus des Lebens*. Estos dos textos son:

- RAAP, Jürgen. “Daniel Spoerri-Zyklus des Lebens”. En: *Kunstforum International, Essen und trinken*, band 159, s. 73-91, 2002.
- RAAP, Jürgen. “Hommage à Karl Marx, Jürgen Raap über die Spoerri-Projekte an den Kölner Werkschulen 1977-1982”. En: *Kunstforum International, Essen und trinken*, band 159, s. 62, 2002.

¹⁹² Daniel Spoerri emigró a Suiza en el año 1942 y adoptó hasta hoy el apellido de su tío materno Theopil Spoerri.

¹⁹³ En el año 1989 J. Raap comienza una serie de novelas negras y detectivescas que se desarrollan en Colonia con el personaje Karl-Josef Bär.

acontecidos en Colonia en el año 1985 será el punto de partida para un proyecto caracterizado por entenderse en las dimensiones de *la conducta como obra de arte* con la creación de un personaje que actualmente ya forma parte de la cultura popular de la ciudad. Con motivo del famoso carnaval de Colonia se donaron tres osos grizzly al zoológico de la ciudad. Uno de los osos fue bautizado con el nombre aristocrático de Karl Josef I. En el año 1988, el oso arrojó un tronco al foso que cortaba su recinto, cruzó la zanja sobre el tronco y luego se deslizó por la barandilla. Los zoólogos más tarde afirmaron que el oso “había demostrado un logro de inteligencia que no se hubiera esperado de esta especie”.¹⁹⁴ Aunque no dañó a ninguna persona, fue abatido a tiros por agentes de la policía. El motivo de que intervinieran las fuerzas policiales y acribillaran a Karl Josef I fue debido a que ese mismo día, el especialista encargado de la pistola con proyectiles sedantes... estaba de vacaciones. Este suceso fue el punto de partida para el proyecto de Jürgen Raap de trabajar con un animal de características patafísicas: un oso de peluche llamado Karl Josef Bär que, según J. Raap, «es el mismo Karl Josef I resucitado a través de un proceso de hipnosis». Con la colaboración de la artista belga Dominique Grosjean, J. Raap realiza una serie de *performances* sonoras con el oso de peluche Karl Josef I. A partir del año 1994 desarrolla una serie de conferencias-*performances* acompañado por su inseparable colega peludo entre la línea del vodevil y la actuación del ventrilocuo.



J. Raap. *Performance Karl-Josef Bär* con Dominique Grosjean. *Stationen einer Karriere*. Edición Köln Atelier verlag, 1990. ↑ Fig. 097.

¹⁹⁴ Traducción propia: *Er warf einen Baumstamm in den Wassergraben, der sein Gehege abtrennte, ruderte auf dem Baumstamm über den Graben und hangelte sich dann über das Geländer. Zoologen behaupteten später, der Bär habe damit eine Intelligenzleistung vollbracht, die man bislang dieser Spezies nicht zugetraut hätte.* En:

· Bär Aktuell. Página personal del oso columnista y detective Karl Josef Bär. Recurso en línea: [http://www.atelier-blog.de/blog1/?page_id=2].

Finalmente, el oso de peluche Karl Josef Bär se convierte en el alter ego de J. Raap y, con mayor actividad que la persona que lo resucita, publica regularmente un boletín informativo y de actualidad titulado *Bär Aktuell*. El oso se establece como columnista de la revista *Cologne* y la revista *Atelier-Zeitschrift für Künstler*¹⁹⁵ y, además, la editorial alemana KBV publica los thrillers al más puro estilo de la novela negra clásica en los que Karl Josef Bär es el detective protagonista.



Jürgen Raap. Karl-Josef Bär. *Stationen einer Karriere*. Edición Köln Atelier verlag, 1993. ↑ Fig.098.
J. Raap. *Predocumentación Das Konzil*, 1981. ↑ Fig.099.

Además de su carrera como literato, en el año 1985 decidió continuar su formación artística en la escuela de arte y diseño *Kölner Werkschulen FHS Kunst und Design Köln*, donde finalmente se graduó como diseñador. En la obra que envía como propuesta de participación para *Das Konzil* se observa el estilo creativo y compositivo de Raap, cuyo arte gráfico siempre se expresará en la vertiente editorial de las disciplinas gráficas. Su colaboración para *Das Konzil* es un caso singular. J. Raap compone la portada de una publicación llamada ACCP: *Art Culture Communication Publication*, donde todos los elementos que aparecen en estas cubiertas ilustradas se presentan con una maquetación y una selección tipográfica que respetan las reglas básicas de la composición periodística, con destacados y párrafos justificados que se ordenan de acuerdo a las normas de estilo de la prensa tradicional. Además, envía una composición en la cual trabaja con un intenso cromatismo los conceptos de comunicación, situación y panorama.

¹⁹⁵ Revista *Atelier-Zeitschrift für Künstler*. Recurso en línea:
[http://www.atelier-verlag.de/cms/front_content.php?client=1&lang=1&idcat=99].

En una entrevista para una revista local, Jurgen Raap relata diversos aspectos de su infancia que resultarán de interés para consolidar su personalidad artística. Creció en el barrio obrero de *Machabäerstraße*, en la ciudad de Colonia. Su padre era zapatero. Tiempo después, en el año 1961, toda la familia se mudó al distrito de *Eintrachtstraße*, a un apartamento que tenía baño y calefacción¹⁹⁶. La familia alquilaba las habitaciones traseras de la tienda de zapatos a los refugiados de la RDA. Después de algunos años esto se hizo demasiado popular y las habitaciones se alquilaban a los inmigrantes turcos. En palabras de J. Raap, el mobiliario funcional y básico, calefactores y lavabos, contenido en el espacio habitacional es “un hermoso espejo sociológico de nuestra sociedad, con el que uno aprende a comprender el desarrollo de la prosperidad de los años 60.”¹⁹⁷

A día de hoy existe un movimiento social que fomenta la recuperación y restauración de la arquitectura, los objetos y la estética que provienen del antiguo sector oriental de Alemania anterior a la reunificación del año 1989. Este sentimiento persiste, por un lado, como movimiento estético y, por otro, como reivindicación política y social. Se promueve por los hijos y nietos de los que verdaderamente vivieron en la DDR y se conoce como *Ostalgie*: un neologismo que ya se ha popularizado en Alemania. Alude al juego de palabras, irónico o rigurosamente sentido – dependiendo quien y cómo lo use–, *Osten*, que significa Este, y *nostalgie*, que significa nostalgia. Como movimiento estético, desde la *Ostalgie* se trata de recuperar los objetos producidos, por ejemplo, desde los campos del diseño industrial y gráfico. También hay un notable esfuerzo por la restauración y digitalización de series de televisión y, sobre todo, de la programación infantil de la DDR, cuya potencia artística y audiovisual se agrupaba en la *Deutsche Film-A.G* (DEFA),¹⁹⁸ la compañía estatal con dos sedes de

¹⁹⁶ En mi propia experiencia y desde esta investigación, he observado las diferencias políticas a partir de la arquitectura y el contraste que se da entre una vivienda alemana con calefacción central en Colonia y las ciudades de la RFA o, por el contrario, las viviendas de Leipzig y las ciudades de la DDR con estufas que se alimentan de pastillas de carbón mazizo. Esta experiencia se dio a partir de dos estancias de investigación, la primera en Halle-Leipzig entre los años 2010 y 2013 y la segunda en la ciudad de Colonia en el año 2018. A día de hoy la nostalgia del periodo anterior a la reunificación persiste desde el movimiento social de la *Ostalgie*.

¹⁹⁷ Entrevista a Jurgen Raap para la revista de la ciudad de Colonia *Köln Inside*. Recurso en línea: [http://www.kölninside.de/INTERVIEWTEXTE/RAAP/RAAP_1.htm].

· También disponible en el *Internet Archive WayBack*. Recurso en línea: [<https://web.archive.org/web/20071009220956/http://www.kölninside.de/INTERVIEWTEXTE/RAAP/RAAP%201.htm>].



¹⁹⁸ Archivos de *Deutsche Film AG (DEFA)*. Recurso en línea: [<http://www.defa-stiftung.de/DesktopDefault.aspx?TabID=10111>].

reconocido prestigio internacional: la ciudad de Dresde, en cuanto a dibujos animados, y la ciudad de Postdam en cuanto a producción cinematográfica. El investigador Peter Schiwy, en un ensayo con el revelador título *Eternamente Olvidado?: Lo que permanece del cine y la televisión de la DDR*, señala que tras la unificación «muchas de las grandes producciones de las películas de la DEFA y la televisión GDR han llegado a la televisión alemana» contribuyendo con ello a la normalización y unificación de la sociedad y a la asimilación por parte de las nuevas generaciones de la cultura generada en un periodo y contexto social determinado, ya que el cine y la televisión producido en la DDR «tendrá un impacto duradero en la representación de los desarrollos sociales en Oriente y Occidente.»¹⁹⁹

La *Ostalgie* también tiene una dimensión política revolucionaria, aunque ordenadamente alemana. La puesta en valor de los objetos procedentes de la DDR se debe a que los diseñadores e ingenieros estatales producían, de acuerdo con el ideario comunista, productos resistentes y prácticos caracterizados por un diseño sintético y reconocible. Los objetos no tenían una obsolescencia programada, – algo característico de la industria capitalista–, y estaban diseñados para perdurar en el tiempo. Esto se suma al hecho de que objetos como el televisor o un automóvil requerían una petición previa al estado, apuntarse a una lista de espera y esperar a que llegase. El estado era quien proveía de los bienes comunes y no existía oferta ni habían más opciones. Hoy, para los practicantes de la *Ostalgie*, que por lo general es la generación de jóvenes actuales, persistir en utilizar estos objetos, reivindicarse en una estética concreta, reutilizar y reciclar, es negarse a participar en la dinámica actual de consumo, aunque trayendo consigo la carga de las circunstancias políticas de un contexto determinado y rememorando la época de la guerra fría que, en definitiva, no experimentaron. Recordando las palabras de J. Raap, a partir de un objeto de uso cotidiano, como por ejemplo una estufa de calefacción, es posible rastrear el progreso de una sociedad. Además, a partir de este tipo de avance técnico y básico de la vivienda pueden estudiarse las condiciones del espacio y el impacto en las capacidades cognitivas de las personas que lo habitan. Las condiciones del espacio, las características de la arquitectura y la percepción del lugar tienen una influencia directa en la conducta de sus habitantes.

¹⁹⁹ Traducción propia: *Viele Grosse des DEFA Films und des DDR Fernsehens haben es auch in das bundesdeutsche Fernsehen geschafft. (...) Die DDR zu thematisieren scheint heute kein Problem mehr zu sein. Film und Fernsehen werden zur Darstellung gesellschaftlicher Entwicklungen in Ost und West eine bleibende Bedeutung haben.* En:

· SCHIWY, Peter. “Ewig unvergessen?. Was von Film Fernsehen der DDR blieb”, pp 231-238. En: KUNZE, Thomas; VOGEL, Thomas. *Ostalgie International. Erinnerungen an die DDR von Nicaragua bis Vietnam*. Berlin: Ch. Links Verlag, 2010.

<p>JÜRGEN RAAP SENEFFELDERSTR. 5 D-5000 KÖLN 30 Tel. 0221/530 3261</p>	<p>ACCP ACCP ACCP ACCP ACCP ACCP ACCP ART CULTURE COMMUNICATION PUBLICATION unterkunst-nachtausgabe- intercul</p>	<p>ALCP</p>
<p>Aufgabe der Kunst ist es, dem Menschen das Verstehen der Gegenwart zu ermöglichen. Der chinesische Ausdruck dafür lautet „mach es neu“. Neue Kunst wird geschaffen, indem man in die alten Künste einbricht und sie plündert, um Material für die neuen Formen zu gewinnen. Als „Ausgraben, Ausborgen und Wegkarren“ bezeichnete Joyce den Vorgang des ständigen Wegwerfens und Neuschaffens des menschlichen Lebens, des privaten ebenso wie des gemeinschaftlichen. Herbert Marshall McLuhan</p>		<p>ART INHALT: ANALYSE VON WESTLICHEN MYTHEN.</p>
<p>KULTUR = ZIVILISATORISCHER STANDARD IST DER MITTELWERT ZWISCHEN DER PERFEKTEN BEHERRSCHUNG VON MESSER UND GABEL UND DER ESSKULTUR EINES ZAHNLOS SABBENDEN GREISES, DER MIT ZITTRIGEN GICHTFINGERN DEN LÖFFEL HÄLT - AUCH MEIN FRISUR GEHÖRT ZUM KULTUR-RETRIEB, DENN ER NENNT SICH JETZT HAAR-DESIGNER - KULTUR KONTRAST IST LEONARDO'S ABENDMAHL ALS KITSCHPLASTIK IM TÜRKENBAZAR - KULTUR IST</p> 		
<p>KULTURARBEIT = DISKRETE ERMITTLUNGEN</p>		
<p>EIN WORT ZUM BERUFSBILD DES KÜNSTLERS (STICHWORT "BOHNE & INDIVIDUA LISMUS") einsame Einzelgänger bemühen sich, die grausamen Verbrechen in gefährlichen Einsätzen aufzuklären:</p>	<p>COMMUNICATION</p> <p>Ich unterhalte mich deshalb gern, weil eine Idee dem anderen zugeworfen, von diesem aufgefangen, gewandelt, erneuert und zurückgeworfen wird. So gesehen, bevorzuge ich die Unterhaltung. Allgemein ausgedrückt: ich mag jede Art von Kommunikation. Das eben ist Kunst! Kommunikation ist Kunst. Und ein Bild malen, eine Geschichte schreiben, Klavier spielen ist Kommunikation. STAN LEE</p> <p>RAAP 2 JA, KENNE ICH, NETTER KEHL IST DAS!</p> 	
<p>PUBLIKATION = ÖFFENTLICHKEIT SCHAFFEN GEGEN DIE STRUKTUR DER INFORMATIONSMONPOLE</p>		
<p>Schauplätze sind verwinkelte Gassen, dunkle Kaschemmen, aber auch große Prachtstraßen und Villengebenden mit ihren Luxusappartements.</p>		<p>KÜNSTLERISCHE SPURENSUCHE UND FELDFORSCHUNG IM ÖFFENTLICHEN RAUM.</p>

J. Raap. Predocumentación Das Konzil, Hamburgo, 1981. ↑ Fig.100.

✚ **Bernhard Schwarz** es un artista alemán que transita entre dos disciplinas, la pintura y la escultura. En el año 1979 comienza a trabajar el arte de la escenografía y la instalación²⁰⁰ a partir de la materia pictórica y las formas escultóricas. Su primer proyecto colectivo fue *Das Konzil* y B. Schwarz propone para este encuentro una instalación sensorial.

El proyecto *Räume* (Habitación, 1981), se basa en la psicología de los espacios y consiste en una habitación en condición de oscuridad en la que el usuario intervendrá sensitivamente. En la *predocumentación* que Schwarz envía a la organización señala unas pautas concretas de intervención. Llama la atención que junto a cada propuesta escribe lo que el artista intuye y escribe de forma poética lo que acontecerá durante esta experimentación sensorial: «intervenir intencionalmente de forma material y espacial» para que de ese modo «el espacio y el material se abran el uno al otro».

Con ello, el horizonte que podrá sentirse dentro de la habitación «será una revelación». Además, el usuario tomará medida de «los escapes y las distancias». Con ello, y a partir del tacto, será importante «encontrar lugares concretos donde los frentes se vuelvan visibles, los escapes cedan, y el miedo sea soportable»:

²⁰⁰ B. Schwarz. Recurso en línea: [<http://bwl-schwarz.de/Seiten/ausstellungen.html>].

RÄUME



Dimensionen

Offenbarung

- so gewöhnlich wie möglich sein
- Horizont ist der uneigene Kontext, die Berührung

Erschließung (Intervention)

- möglichst material- und raumeigenintentional intervenieren
- Raum und Material erschließen sich gegenseitig
- Horizont ist die Offenbarung

Berührung

- der uneigene Kontext berührt
- die Fluchten und Distanzen werden eingenommen
- Horizont ist die Intervention

Kontinuität

- die Berührung, die Front überschreiten
- Begegnen

Bedeutungstransformation

- Verhältnisse werden im Nachhinein bedeutet

Wichtig ist es, sich Quellen der eigenen Absurdität zu erschließen. Wer die eigenen Fluchten und die Distanzen zu den Dingen einnimmt, der wird in die Front, in die Absurdität, ins Reservoir fließen.

Wichtig ist es, konkrete Orte zu finden, an denen die Fronten sichtbar werden, die Fluchten weichen, Angst erträglich wird. Ich meine: Schlachthöfe, Trabantenstädte, Krematorien.....

B. Schwarz. *Räume. Predocumentación Das Konzil*, 1981. ↑ Fig.101.

✚ **Michelarchangelo de Luca** es un artista de origen italiano sobre el que hay muy poca información. Sin embargo, su trabajo de corte político reivindicativo, crudo, corporal en escena y de planificación previa a la acción, es el caso perfecto que ejemplifica la intensa actividad para la preparación e ideación de la *performance*, donde emplea diferentes recursos gráficos como esquemas diagramáticos, dibujos de la acción y recursos notacionales. La carencia de información sobre este artista se ha podido completar investigando las pocas publicaciones –la mayoría ediciones alemanas– realizadas entre los años 1980 y 1985 en las que aparece el artista y que, en general, pertenecen a exposiciones colectivas o festivales de *performance*. Además de estas fuentes primarias el trabajo de Michelarchangelo de Luca se ha podido reconstruir con la *predocumentación* que el artista italiano envió a B. Nieslony y que es, en los términos en los que se plantea esta tesis, “planificación completa de la *performance*”, ya que se corresponde a las diferentes tipologías básicas de la planificación con esquemas, diagramas, dibujos, secuencias y collages... junto a la documentación perteneciente a la ejecución de la acción. Por ello, en términos de búsqueda e investigación de los casos estudiados es necesario poner en valor esta conjunción de elementos: planificación de la acción + ejecución de la acción concertada = *performance* artística.

Entre los años 1981 y 1982 tienen lugar dos festivales de *performance* en la *Künstlerhaus Bethanien*²⁰¹, un espacio situado en pleno barrio *Kottbusser* de Berlín, conocido por su intensa actividad underground durante la década de los años 80. Los festivales fueron organizados por los artistas Michael Haerdler y Barbara Heinisch y participaron artistas como Marina Abramovich y Ulay, Terry Fox, Hann Frenzel, Harrie de Kroon, Gina Pane, The Theatre of Mistakes, Emmett Williams, entre otros. Además, también participó Michelarcangelo de Luca. El catálogo *Performance-Another Dimension*²⁰² es una publicación que analiza de forma crítica y recopila las obras de los artistas participantes. También se muestra, además de lo acontecido durante estos festivales, algunos de los sucesos sociales más significativos en el contexto de la última década de la guerra fría en el Berlín de la RFA. Aquí es donde precisamente se condensa el material teórico que resulta ser

²⁰¹ Los festivales de *performance* comisariados por Michael Haerdler y Barbara Heinisch se celebraron, el primero, entre el 5 del 20 del año 1981, y el segundo festival se celebró entre el 19 al 30 de marzo del año 1982, en el espacio *Künstlerhaus Bethanien* de la ciudad de Berlín. Recurso en línea: [<https://www.bethanien.de>].

²⁰² OHFF, Heinz. *Performance, Eine andere Dimension - Performance, Another Dimension*. Berlin: Frölich and Kaufmann, 1983.

motivo de la acción reivindicativa de Michelarcangelo de Luca: “tomar una posición sobre la política de extranjeros de la RFA.”²⁰³

También hay que destacar la participación de M. De Luca en el festival²⁰⁴ de *performance* celebrado en el *Kunstquartier*²⁰⁵ de la fábrica *Ehemalige AEG-Fabrik* de Berlín en el año 1982 –un año después de participar en *Das Konzil* de Hamburgo, en el año 1981–.

Pero antes de conocer la obra y planificación gráfica de M. de Luca es imprescindible situarse en el contexto político y social de Alemania en la década de los años 70 y 80 y, además, conocer algunos de los pensadores de su tiempo que tuvieron un impacto decisivo en su obra. Con ello, se quiere responder a una duda que, a lo largo del desarrollo argumental de esta tesis, surge –una vez más– e incide directamente en la metodología de investigación que se ha mantenido hasta el momento, algo que volverá a producirse con el caso concreto del artista Michelarchangelo de Luca. La cuestión es: ¿qué relación tiene el contexto político y social con la planificación gráfica de la acción artística, los esquemas, la poética y la estética, los trazos, las manchas y las ideas dibujadas que M. De Luca planea sobre un papel? Lo tiene que ver todo, porque sin conocer el contexto político y social en torno al artista no se comprenden las ideas que motivan su planificación de para la ejecución de la acción artística y, en consecuencia, tampoco se comprenderá la propia *performance*.

Por tanto, conocer el contexto y las circunstancias del artista es una cuestión de necesidad: exime a la obra de reducirse injustamente a una simple colección de

²⁰³ Traducción propia: Michelarcangelo de Luca, der seinen Körper nackt zur Schau stell und auf diese Weise vor allem Stellung zur Ausländerpolitik der BRD nehmen will. En:

· AREND-SCHWARZ, Elisabeth; KAPP, Volker. *Übersetzungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte: Wege und Formen der Rezeption italienischer Literatur im deutschen Sprachraum vom 15. bis 20. Jahrhundert*. Marburg: Hitzeroth Editor, 1993, p 168.

²⁰⁴ *Kunstquartier Ehemalige AEG-Fabrik Ackerstrasse*. Festival celebrado del 14 de mayo al 17 de junio del año 1982 en Berlín. Existe un catálogo en el que se recopila toda la actividad acontecida durante el festival. En:

· HANSPETER, Heidrich. *Kunstquartier : ausländ. Künstler in Berlin ; ehemalige AEG-Fabrik, 14. Mai - 17. Juni 1982*. Berlín: Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler, 1982.

²⁰⁵ El término *Kunstquartier* se emplea en Alemania para designar edificios de gran volumen de comunidades permanentes y exhibición de artistas. Un fenómeno que también se da en otros países, excepto en España. El término se populariza durante la década de los años 80, en el periodo postindustrial de las grandes ciudades. A menudo se utilizan edificios de fábricas históricas, escuelas y edificios desmantelados: una forma de organización (post) industrial y urbana para crear una comunidad o colonia de artistas. Un sistema que la cultura institucional y la legislación española todavía bloquean por considerarse un medio autónomo de responsabilidad y gestión que, además, no genera beneficios económicos inmediatos.

papeles cuidadosamente decolorados por la historia. Conociendo las circunstancias en las que se planteó la *performance* se pierde el respeto que normalmente se guarda a esa instrumentalización de la antigüedad, pasando del objeto de culto a la interlocución con el objeto, al análisis crítico, al diálogo y, después, el trato directo. Esos “papeles” pasan a ser lo que en su día fueron: un recurso y una herramienta gráfica para la creación de la acción, lúdica e inventiva (si se desea), y que forma parte de un proceso mucho mayor, el de la *performance* artística. Con ello, la *performance* de M. de Luca es un ejemplo rotundo, claro y conciso sobre la importancia del contexto político y social y su impacto en los antecedentes, referentes y la teoría de la planificación gráfica que se plantea en esta investigación, quedando bien claro que no se trata de construir “un glosario de casos”, sino *un estudio de casos*. Es obvio que el contexto y las circunstancias afectan en mayor o menor medida o con diferentes grados de intensidad, la obra del artista. Pero el caso de M. de Luca reúne todos los elementos para ejemplificar esa relación entre cotidianidad y creatividad... algo que en este caso se materializa con la *planificación gráfica en la performance*. Y para conocer su trabajo es fundamental conocer antes la obra del escritor y poeta turco-alemán Yüksel Pazarkaya.

Y. Pazarkaya es un filósofo y literato turco, aunque residente y ciudadano alemán. Es importante porque ha sido una figura clave para los derechos y la ciudadanía de los inmigrantes en Alemania. Llegó a este país en el año 1957, después de graduarse como químico en Stuttgart. En el año 1973, se doctoró en filosofía y literatura. Durante la década de los años 60 fue uno de los primeros escritores turcos en cultivar el género literario inspirado en los *Gastarbeiter*²⁰⁶ y publicar en ambos países. Además, dedicó su tiempo a recuperar la historia y genealogía del teatro germano-turco, estudiando y reivindicando su posición para la cultura en Alemania. La historiadora Lizzie Stewart investiga la relación del archivo y los estudios de teatro

²⁰⁶ La palabra alemana *Gastarbeiter* puede traducirse literalmente como invitado-trabajador o invitado-obrero. En Alemania hay una literatura conocida como *Migrantenliteratur*, narrativas y poemas que giran en torno a las experiencias de los inmigrantes, con autores turco-alemanes “de primera generación” llegados a Alemania como Emine Sevgi Özdamar, Yüksel Pazarkaya o Hasibe Kalkan.

· Es importante destacar que este término surgió en Alemania del Oeste alrededor de la década de los años 60. Llama la atención que el término fuese desconocido en Alemania del Este hasta el año 1980. A principios de la década de los años 50 se contabilizaban en la RFA 4,7 millones de refugiados y expulsados en edad laboral de los antiguos territorios alemanes; a ello se suman aproximadamente 1,8 millones de inmigrantes de Alemania Oriental venidos a la RFA antes del cierre de las fronteras y hasta la construcción del Muro de Berlín en el año 1961. Esta nueva población aseguró un suministro constante de nuevos trabajadores para la economía en expansión de la Alemania ocupada. En el año 1960 el desempleo había caído la afluencia de nuevos trabajadores se había agotado. El primer tratado para suministrar trabajadores extranjeros fue con Italia en el año 1955, España y Grecia en el año y Turquía en el año 1961. La comunidad turca se asentará en Alemania. En:

· STANDFORD, John. *Enciclopedia of Contemporary German Culture*. London: Routledge 1999, p. 407.

como “un vínculo concreto” entre la teoría y la práctica de la *performance*. En su investigación *Countermemory and the Turkish-German Theatrical Archive*, estudia un aspecto descuidado de la historia del teatro alemán: las representaciones de los autores turco-alemanes.²⁰⁷ En opinión de L. Stewart, el archivo de teatro es una concepción “transnacional” para la República Federal Alemana, que alberga registros y experiencias reales de cualquier comunidad, compartiendo aspectos específicos de ambas culturas en un solo registro a fin de construir un solo patrimonio que las una, un cuerpo común con autores turco-alemanes.

Y. Pazarkaya²⁰⁸ fue uno de los escritores que contribuyeron a consolidar y visibilizar la unificación de este bien cultural. El concepto “transnacional” que se plantea es, cuanto menos llamativo, porque no se propone tanto la igualdad como la inmersión y la fusión. Sin embargo, la confrontación con la discriminación extrema experimentada por los turcos motivó a Y. Pazarkaya a revisar su propia imagen de los alemanes y su cultura. La realidad social era brutal e incompatible con respecto al ideal que muchos poetas y pensadores tenían de Alemania antes de emigrar a este país. Una visión perfecta adquirida durante su educación en Turquía, pero que se hacía pedazos en el país de acogida en cuanto el extranjero pretendía mejorar su posición social. Esta discrepancia entre la realidad y la imaginación se expresa con claridad en el poema *Deutsche Sprache* (Lengua Alemana, 1989). He aquí un fragmento del poema:

sie gab mir lessing und heine/ sie gab mir Schiller und Brecht/ sie gab mir
Leibniz und Feuerbach/ sie gab mir Hegel und Marx/ sie gab mir sehen
und hören / sie gab mir hoffen und lieben/ eine welt in der es sich leben
läßt

(...)

die in ihr verstummen sind nicht in ihr/ die in ihr lauthals reden halten sind
nicht in ihr/ die in ihr ein werkzeug der erniedrigung/ die in ihr ein

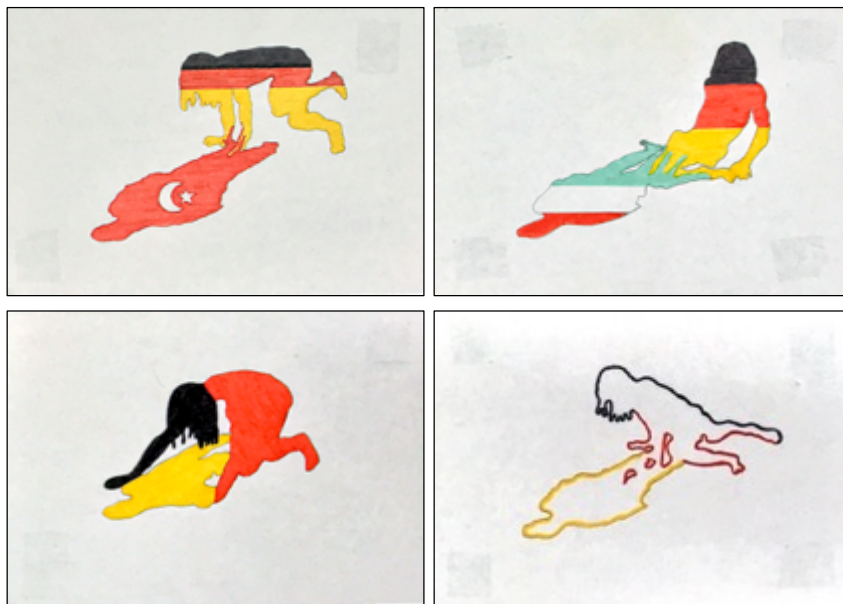
²⁰⁷ La filóloga M. Sagrario García Fernández, especialista en la cultura turco-alemana considera a los escritores Nevzat Üstün, Bekir Yıldız y Yüksel Pazarkaya como los pioneros de la literatura de tema alemán escrita por turcos. Los tres publican entre los años 1965 y 1967 sus primeras obras en turco. En:

· GARCÍA FERNÁNDEZ, María Sagrario. Tesis doctoral: *La literatura del discurso multicultural: escritores turco-alemanes*. Madrid: Facultad de Filología, Departamento de Filología Alemana de la Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 161.

²⁰⁸ STEWART, Lizzie. “Countmemory and the Turkish-German Theatrical Archive: Reading the Documentary Remains of Emine Sevgi Özdamar’s Karagöz in Alamania (1986)”. En: *Transit, a journal of travel, migration, and multiculturalism in the German-speaking World*, vol. 8., 2014. En:

· Transit. Recurso en línea: [<http://transit.berkeley.edu/2013/stewart/>].

werkzeug der ausbeutung sehn/ sie sind nicht in ihr sie nicht/ meine
behausung in der kälte der fremde/ meine behausung in der hitze des hasses
meine behausung wenn mich verbiegt die bitterkeit/ in ihr genoß ich die
hoffnung/ wie in meinem türkisch.²⁰⁹



Michelarcangelo de Luca. *Kein Wahlrecht für Ausländer*.
Palnificación gráfica de la acción. *Das Konzil*, 1981. ↑ Fig.102; 103; 104; 105.

En general, las actividades de Y. Pazarkaya estarán destinadas a informar a los lectores alemanes sobre Turquía y su cultura, contribuyendo a liberarla de su condición minoritaria en un entorno hostil con las condiciones laborales de la comunidad turca por debajo de lo humillante, obligando con contratos efímeros, ignorando con la nula representación sindical y sospechando de sus derechos para normalizar su ciudadanía era algo que no termina de definirse.

²⁰⁹ Traducción propia: ella me dio a Lessing y Heine/ ella me dio a Schiller y Brecht/ ella me dio a Leibniz y Feuerbach/ ella me dio a Hegel y Marx/ ella me dio para ver y escuchar/ ella me dio esperanza y amor/ un mundo en el que es posible vivir (...) aquellos que en ella están en silencio no están en ella/ aquellos que en ella están gritando no están en ella/ ella es una herramienta de humillación/ ella se ve como herramienta de explotación/ ellos no están en ella si no son/ mi residencia en el frío del extraño/ mi residencia en el calor del odio/ mi residencia cuando doblo la amargura/ en ella disfruté la esperanza/ como en mi Turquía. Análisis del poema *Deutsche Sprache* de Yüksel Pazarkaya. En:

· AKTÜRK, Aysegül. *Interkulturelles Lernen im Deutschunterricht. Vorschläge zur Didaktisierung türkischer Migrantenliteratur*. Hamburg: Igel Verlag, 2009, p. 60.

El estereotipo como minoría de paso en un país extranjero no se correspondía con la realidad y dejaba a todos aquellos que se asentaban en Alemania en un limbo irregular que los exponía a la repatriación:

A fines de los años 1970 y principios de los 80, la cultura de los extranjeros o de los trabajadores invitados adquirió una modesta visibilidad en el contexto de los servicios sociales, donde la integración era una alta prioridad estratégica. (...) La estructura paternalista y etnográfica de estas iniciativas tendía a impedir la inversión seria y el intercambio entre el espectador y la espectativa. La *bonificación para los turcos en el arte y la literatura*, como llamó Tayfun Erdem al fenómeno en su memorable polémica de 1989, indicaba indiferencia, y no un compromiso genuino.²¹⁰

No fue hasta finales de la década de los años 70, en el año 1978, cuando en Alemania se nombró el primer Comisionado Federal para Extranjeros, institución en torno a la cual se daban las primeras discusiones oficiales sobre la mejor manera de promover la “integración a largo plazo”, algo que finalmente se formalizó en un memorándum en el año 1979.

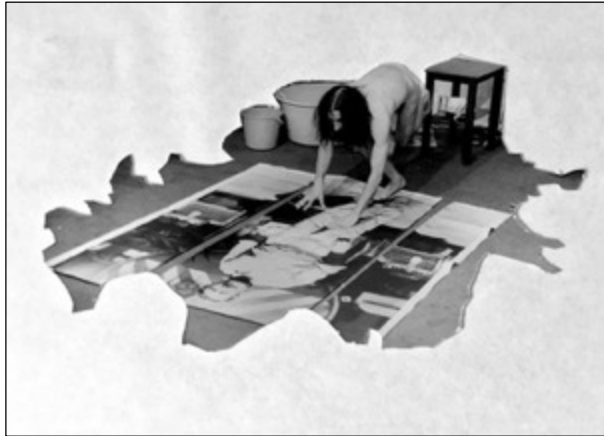
Sin embargo, los nuevos intentos (y este nuevo enfoque) eran tan efímeros como la situación laboral de los trabajadores turcos y sus contratos; volátiles incluso antes que llegara el gobierno Cristiano Demócrata (CDU) de Helmut Kohl en el año 1982, cuando la política socialdemócrata de Helmut Schmitdt –aunque social-liberal: interés, patronal, empleo y dinero– volvió a hacer hincapié en el estímulo de la repatriación.

El creciente éxito de los partidos de la derecha incrementa, a finales de la década de los años 80, el fuerte aumento de los solicitantes de asilo obligando al gobierno a presentar propuestas para una nueva *Ausländergesetz* (política de inmigración).²¹¹

²¹⁰ Traducción propia: *In the late 1970 and early 1980s, the culture of foreigners or guest workers gained some modest visibility in the context of social services, where integration was a high strategic priority. (...) The paternalist and ethnographic structure of these initiatives tended to preclude serious investment and exchange between the beholder and beheld. The bonus for Turks in art and literature, as Tayfun Erdem called the phenomenon in his memorable 1989 polemic, signaled indifference, not genuine engagement.* En:

· GÖKTÜRK, Deniz; GRAMLING, David; KAES, Anton. *Germany in Transit. Nation and migration 1955-2005*. Berkeley: University of California Press, 2007, p. 427.

²¹¹ STANDFORD, John. *Encyclopedia of Contemporary German Culture*. London: Routledge 1999, pp. 244-245.



Michelarangelo de Luca. *Kein Wahlrecht für Ausländer*. Collage que documenta la *performance* de preparación del material para la acción, *Das Konzil*, 1981.

↑ Fig.106; 107; 108.

Respecto a la obra del artista M. de Luca y su relación con Y. Pazarkava... en el almanaque de la editorial DVA, *Deutsche Verlags-Anstalt* queda registrada esta acción: “El artista de acción Michelarcangelo de Luca” sintetiza en un poema la problemática de los derechos de los extranjeros en Alemania y emplea la figura del turco “Yüksel Pazarkava (...), quien mantiene los lazos nacionales y culturales con la patria”.

Con la *performance* de M. de Luca también se denuncia que, por lo que respecta a los medios impresos, aunque existen periódicos y revistas turcas disponibles en Alemania, estas fuentes de información siguen “sin una orientación especial para los temas de migrantes”.²¹² Aquí la poesía no embellece sino que revela las miserias de esta pervertida interculturalidad.

En el año 1977 se abría una Asamblea Parlamentaria relativa a los derechos políticos y la situación de los extranjeros (Recomendación N° 799). Durante la década de los años 80 se debatía en Alemania el sufragio municipal para los ciudadanos extranjeros. En el año 1980, se debatía una recomendación relativa a los derechos de voto activo y pasivo de los extranjeros en las elecciones locales²¹³ (Recomendación 903). Finalmente, en el año 1982, se debatía la recomendación sobre el derecho a voto de los ciudadanos de los Estados miembros de Europa (Recomendación 951). El debate se estancó hasta el año 1990, cuando el Tribunal Constitucional Federal de Alemania dictaminó que el sufragio que algunos estados habían introducido para los extranjeros y su correspondiente municipio, era inconstitucional.²¹⁴

El 30 de octubre del año 1980 se debatía en Hamburgo el derecho a sufragio para los extranjeros. Unas pocas horas antes de que se cerraran los centros y frente a las mesas de votación,²¹⁵ M. de Luca realiza su acción: se sitúa desnudo con los brazos

²¹² Almanaque de la DVA, Jahresring Deutsche Verlags-Anstalt 86-87. En:

· HENLE, Jörg A.; BENDER, Hans; TRIER, Eduard; NEUHAUS, Volker; LOEFFELHOLZ, Bernhard Freiherr von; OETKER, Arend. *Jahresring Deutsche Verlags-Anstalt 1986-1987. Jahrbuch für Kunst und Literatur Deutschland als Ausland*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1986, p. 10.

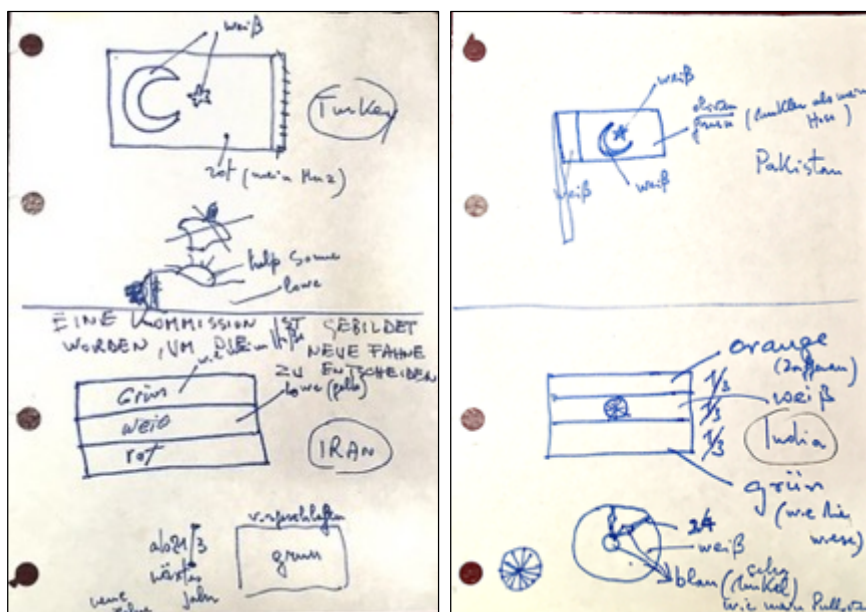
²¹³ HANEWINKEL, Vera ; OLTMER, Jochen. “Wahlrecht und politische Partizipation von Migranten in Europa”. *Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück*. Bonn: IMIS , 2014, p. 4.

²¹⁴ GROENENDIJK, Kees. “Einleitung: Wahlrecht und andere politische Rechte”. *Bundeszentrale für politische Bildung*, 2014. En:

· Recurso en línea: [<http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdossiers/184438/einleitung>].

²¹⁵ Traducción propia: *Kein Wahlrecht für Ausländer, einige Stunden am 30. Oktober 1980 in Hamburg. Vor verschiedenen Wahllokalen Katz und Mausspiel mit der Polizei, die ihn dann doch festnehmen konnte bis die Wahllokale geschlossen waren.*

en alto sosteniendo una gran bandera con la cual queda tras su cuerpo organizando a sus espaldas un fondo tricolor alemán, degradado cromático y patriótico: primero y a la altura de su rostro una banda horizontal negra, tras su pecho una banda roja y desde la parte anterior a sus rodillas hasta el suelo, el color amarillo. Pero M. de Luca ha intervenido la bandera con la figura recortada y a tamaño natural de Y. Pazarkava sosteniendo un sable. Situado delante de su figura recortada en papel está M. De Luca, desnudo y con una inscripción donde puede leerse lo que hay escrito sobre su piel. Con pintura negra y trazo grueso el mensaje: «Ninguna prosperidad para los *Gastarbeiter*».



Michelarcangelo de Luca. Planificación de la acción, *Die Swarze Lade*. ↑ Fig. 109; 110.

El título de la acción: «No hay voto para los extranjeros». Cuando llegó la policía intentó arrestar a M. De Luca. La revista *Kunstforum* lanza en el año 1988 un número especial: *Performance und Performance Kunst*, –edición histórica sobre el arte de acción en Europa–. En este número también se documenta²¹⁶ la acción de M. De Luca y, según *Kunstforum*: el artista y las fuerzas de seguridad “estuvieron

²¹⁶ Aunque es la misma fotografía que toma Boris Nieslony y se incluye en el *Schwarze Lade*.

jugando al ratón y al gato frente a las mesas de votación”²¹⁷ hasta que finalmente lo atraparon. La policía retuvo a M. de Luca hasta que por la noche se cerraron los colegios electorales. Después lo liberaron. Sin embargo, requisaron la bandera con el collage de Y. Pazarkava, es decir, secuestraron su obra *por si acaso*.



Michelarcangelo de Luca. Kein Wahlrecht für Ausländer. Fotografía de Boris Nieslony, *Das Konzil*, 1981. ↑ Fig. 111.

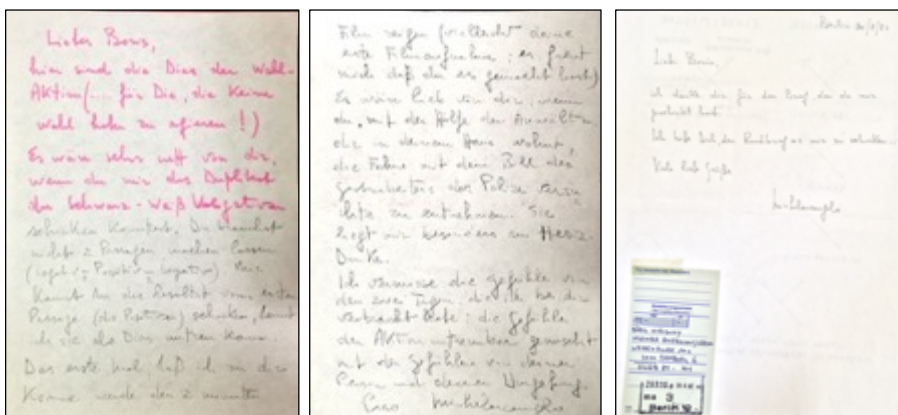
²¹⁷ Traducción propia: *Kein Wahlrecht für Ausländer, einige Stunden am 30. Oktober 1980 in Hamburg. Vor verschiedenen Wahllokalen Katz und Mausspiel mit der Polizei, die ihn dann doch festnehmen konnte bis die Wahllokale geschlossen waren.* En:

· VVAA. "Performance und Performance Kunst", p. 166. En: *Kunstforum International* n° 96, 1998.

En la nota que M. de Luca envía a B. Nieslony después del evento le agradece que haya documentado la acción y le felicita por ello. Después, le pide:

«Sería amable por su parte si, con la ayuda del abogado, usted recupera la bandera con la imagen del *Gastarbeiter*, por si la policía intentara eliminarla. Ella (la bandera) es especial para mi corazón. Gracias»²¹⁸

Para concluir la nota se despide cariñosamente indicando que «los sentimientos de la acción innegablemente se mezclan con los sentimientos de su persona y mis sentimientos». Por tanto, a partir de esta nota puede deducirse e imaginarse el momento en el que la policía interrumpe la acción urbana de M. de Luca y le arrebatan la bandera. Afortunadamente, sin consecuencias graves para su persona.



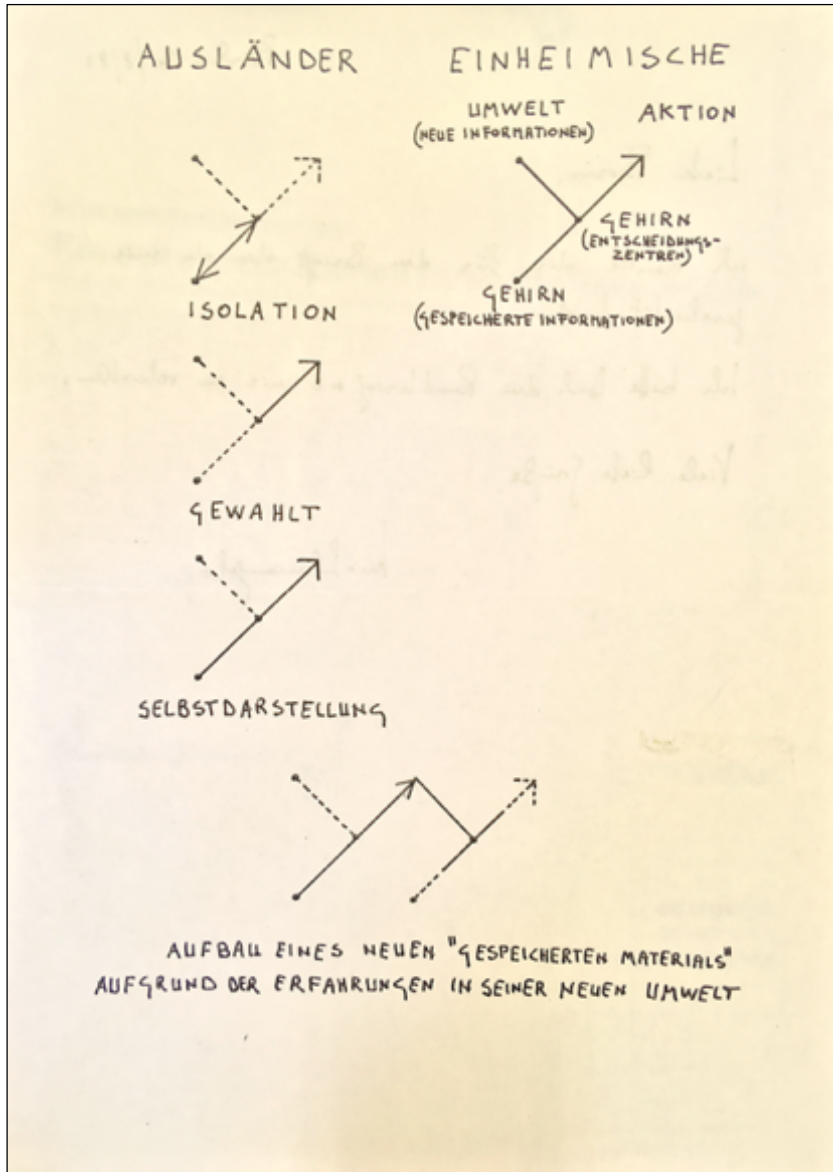
Izquierda y centro. Michelarcangelo de Luca. Kein Wahlrecht für Ausländer, *Das Konzil I*, 1981. ↑ Fig.112; 113.
Derecha. Carta de M. De Luca respondiendo a la invitación de *Das Konzil II*, 1982. ↑ Fig. 114.

M. de Luca mantiene una relación epistolar con la organización de *Das Konzil*. El día 30 de agosto del año 1982 le envía una carta a B. Nieslony desde Berlín con motivo de *Das Konzil II*, celebrado en la ciudad de Hamburgo y donde se presentará *Die Swarchze Lade*. Junto a la carta hay un esquema de acción. El diagrama de M. de Luca se titula *Extranjeros Nativos*: de izquierda a derecha, los esquemas de acción aparecen de la siguiente forma: aislamiento, entorno (nueva información), acción, cerebro (centro de decisión), cerebro (extranjeros nativos), violencia,

²¹⁸ Traducción propia: *Es wäre nett von Ihnen, wenn mit der Hilfe des Rechtsanwalts, den Sie in Ihrer Kommune leben, die Fahne mit dem Bild des Polizeiarbeiters versucht zu beseitigen. Sie ist etwas Besonderes für mein Herz. Danke.*

· Documentación de Schwarze Lade, 1981.

autopresentación. Por último, en la parte inferior: «construyendo un nuevo material almacenado basado en las experiencias en su nuevo entorno». Las líneas de dirección describen claramente los movimientos del artista y su posición. El signo gráfico es una vez más la huella que deja su rastro antes de que el caminante emprenda su viaje. En cierto sentido, M. de Luca continúa viajando por tierras extranjeras.



Michelarcangelo de Luca. Planificación gráfica, *Das Konzil II*, 1982. ↑ Fig.115.

✚ **Vito Galfano** es un artista plástico y de acción de origen italiano, valorado y querido en Holanda y Alemania, con litografías que conectan el extremo sur de Italia con la cultura pictórica del norte de Europa.²¹⁹ V. Galfano también se inscribe y participa en movimiento del arte postal y participa en *Art Network Nürberg 6*.²²⁰ Sin embargo, es su trabajo de acción por el que se sostiene y resiste con un discurso activo en Holanda. Siguiendo la línea de su colega M. de Luca de los mediterráneos residentes en el oeste de Europa en la década de los años 80, V. Galfano explora la situación del inmigrante en un plano psicológico y poético, combinando la *performance* con algunas descripciones gráficas de la acción. También relata las formas de integración de la homosexualidad en las culturas del norte de Europa y la epidemia del SIDA, causa por la que finalmente fallece en el año 1994. El proceso de inmersión y asimilación cultural fue un motivo constante en la obra de V. Galfano. En el año 1981 participa en el espacio holandés *De Frabriek* de Eindhoven en un proyecto junto a los artistas Bert Krooshof y Guus Swüste en el proyecto *The new Country Painted*,²²¹ un proyecto de instalación y *performance* donde se expresan las relaciones dadas entre la llegada del artista y su recepción en un país de acogida.

Sobre su participación en *Das Konzil*, V. Galfano incluye una solución gráfica a modo de «instrucciones de uso», incluyendo tres fotografías. Una de ellas con un televisor, la otra con una espalda que parece estar marcada por azotes y, finalmente, junto a dos compañeros. Empleando su habitual estilo de signos describe un «triángulo con agresividad» en clara alegoría a las relaciones íntimas y las marcas que deja. Dos cuadrados que sustentan la base de un triángulo deja fuera uno de los elementos, pudiendo tener la relación triangular una clara similitud con el extranjero, el elemento recién llegado y su capacidad para adaptarse a unas circunstancias ya formadas, siendo la agresividad –que no la violencia– la única vía de interacción.

²¹⁹ Sobre la obra pictórica de V. Galfano desarrollada en Holanda:

· GALFANO, Vito. *Vito Galfano*. Woudrichem: Pictures Publishers, 1990.

²²⁰ En el año 1969, Uta y Michel Berger, los mayores coleccionistas de objetos Fluxus, fundaron el comercio Harlekin en la ciudad de la RFA de Wiesbaden, la base histórica por excelencia de Fluxus. En el año 1991 el artista Jürgen O. Olbrich desarrolla un proyecto con la colaboración de Harlekin Art sobre la red de artistas que se comunican por medio del Mail Art y en la que participan artistas como Tamotsu Watanabe, Norbert Klassen, Jose Oliveira, Cesar Figueiredo y Vito Galfano. En:

· OLBRICH, Jürgen O. *Art Network, Art Nürberg 6, Harlekin Art Wiesbaden*. Nürberg: 1,2,3 Dimensionen, 1991.

²²¹ *De Frabriek*, Eindhoven, Holanda. Proyecto *The New Country Painted*, Bert Krooshof, Guus Swüste y V. Galfano celebrado el mes de noviembre del año 1981. La *performance* de V. Galfano tuvo lugar el día 14 de noviembre.

· Recurso en línea: [<http://www.defabriek eindhoven.nl/exhibition/the-new-country-painted-parts-of/>].



Vito Galfano. *The new Country Painted, De Frabriken Eindhoven*, 1981.

↑ Fig. 116.

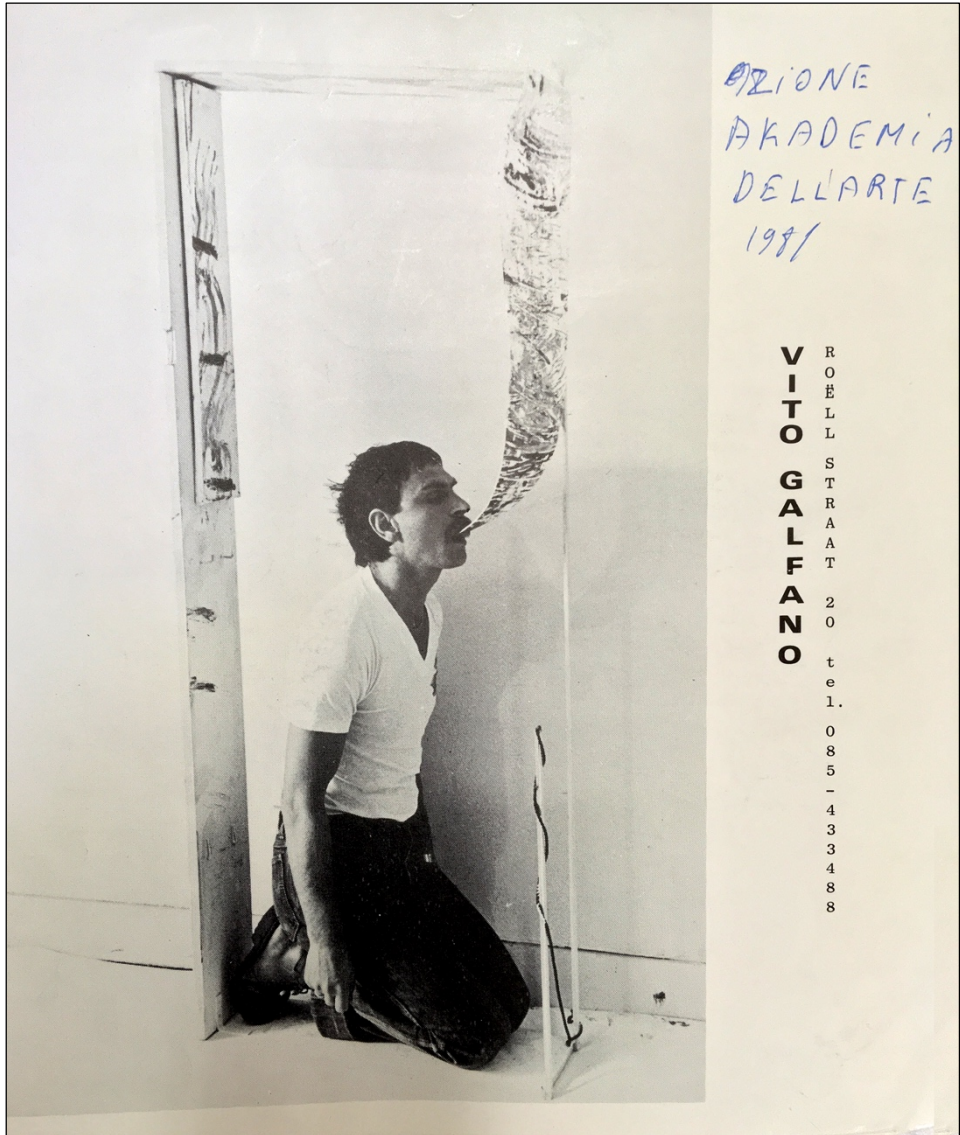


V. Galfano (en el centro de la instalación).

The new Country Painted, De Frabriken Eindhoven, 1981. ↑ Fig. 117.



V. Galfano (en el centro de la instalación).
The new Country Painted, De Frabriken Eindhoven, 1981. ↑ Fig. 118.



V. Galfano. Acción en la *Academia del l' Arte*, 1981. ↑ Fig. 119.

✚ **Firma Bender und Nern** es un dúo formado por dos artistas alemanes²²² que practican la *performance* y el videoarte. En el año 1984 participan en la cuarta edición de la revista internacional de videoarte –videocassettes– *Infermenta*²²³ cuya proyección tiene cabida en el evento de cine *FilmFest*, en la ciudad de Berlín. *Infermental* funciona como una enciclopedia que intenta alejarse de las instituciones y las iniciativas privadas y cuya disponibilidad de uso es completa. Es necesario recordar que este talante y motivación se daba en el año 1984 cuando todavía no había llegado a los hogares y después a los individuos la democratización de la información con *internet*. En el centro de arte intermedia de la ciudad de Karlsruhe, en Alemania, se puede encontrar la documentación audiovisual de su trabajo.²²⁴



Firma Bender & Nern. Acción en *Das Konzil*, 1981. ↑ Fig.120.

En el año 1983 B. Nieslony propuso a los artistas que manejasen su propio espacio para que estos tuvieran más movilidad. Con la compañía Bender & Nern, Marina Kern, Kyoko Shimono y Bernhard Schwarz fundaron el proyecto *Projektkunst e.V.*, cuya instalación más significativa fue *Mobicobu*: un proyecto basado en el uso de contenedores industriales que pudieran manejarse relativamente y en los que se pudiera intervenir, amodo de una *Live-situation*, buscando una logística acorde con

²²² Conocidos como *Bender und Nern* en todos los registros consultados y cuyos nombres propios no se han podido confirmar.

²²³ *Infermental*, revista de videoarte, 1984. Participación de Bender und Nern en la cuarta edición en el apartado correspondiente a la sección de sociedad. En:

· Recurso en línea: [http://www.infermental.de/infermental_04_kategorie/infermental_04_07.htm].

²²⁴ Bender und Nern. Zentrum für Kunst und Medientechnologie. Recurso en línea: [<https://zkm.de/de/werk/firma-bender-und-nern>].

✦ ***Reindeer Werk*** es un dúo de artistas de *performance* formado por el británico Thom Puckey y el danés Dirk Larsen. Ambos artistas organizaron numerosas actuaciones no-teatrales, producciones en las que colaboraban junto a los artistas procedentes de Amsterdam, Enschede, Gronien, Arnhem, Maastricht, Hannover, Hamburgo, Antwerpen, Graz y Viena. El dúo *Reindeer Werk* describe a sus colaboradores como los *Associates*, un nombre que se refiere a una agrupación “controlada por ningún punto” donde hay que tener en cuenta que “el trabajo organizado por cualquier parte de los asociados, nunca es propiedad o dominio de esa parte una vez que se ha puesto en acción”²²⁵. Por este motivo, “los *Associates* son aquellos a quienes les gusta serlo” pero que al mismo tiempo se mantiene una relación en la que “están dispuestos a trabajar por sí mismos”, siendo el respeto para con uno mismo la mejor manera de respetar a los demás. Los *Associates* de *Reindeer Werk* mantienen una consideración sobre el individuo y su aportación al grupo: un trabajo desarrollado “para las personas, por personas, para ellos mismos.”

Reindeer Werk tienen una intensa actividad como dúo aunque también trabajan con un gran número de colaboradores, por lo que T. Puckey y D. Larsen se presentan a las *performances* concertadas unas veces como *Reindeer Werk* y otras como *Reindeer Werk Associates*. Pero además del trabajo y organización de la *performance* artística aquello por lo que el caso de *Reindeer Werk* resulta fundamental en esta investigación se debe a la creación de una definición propia de la *performance* basada en la forma en la que conciben su obra. Esta definición tiene su propio nombre: *Prediction*.

El dúo desarrolla un cuerpo teórico en torno a un término que define su manera de entender y relacionarse con la *performance* artística. Pero *Prediction* no se reduce a una cuestión teórica, sino que *Reindeer Werk Associates* lo expanden y moldean con el objetivo de favorecer una infinitud de posibilidades creativas. Tanto que en la década de 1980 el término se populariza hasta que alcanza una dimensión internacional, de forma que lo introducen en sus representaciones, generan una teoría, crean poemas, textos y publicaciones. El concepto se transforma en una escuela, una tendencia original y valiosa. Al igual que sucedió con Fluxus, los creadores, promotores relacionados, público, observadores y practicantes... los usuarios y asociados vitalizan esta idea, que pasa de ser *el concepto del movimiento Prediction*.

²²⁵ Traducción propia: *In now a grouping controlled from no one point. Work organised by any part of Associates is never the exclusive property or domain of that part once it has been set in action.* En:

· Publicación *Prediction* documentada en *Die Schwarze Lade*.

Para aproximarme a lo que significa este término, y con el objetivo de determinar la importancia que tiene para esta tesis, estudiaré los casos, los eventos y las publicaciones *Prediction* de *Reindeer Werk Associates*, que clarificará lo fundamental que supone para esta investigación este dúo. *Reindeer Werk* objetiviza en una teoría descriptiva aquello por lo que se caracteriza su práctica y experiencia.

Además de constituirse como un caso de estudio *Prediction* (Predicción) es un concepto indiscutiblemente ligado al tema de este trabajo: *la planificación*. Generalmente, la predicción se entiende como un acto de revelación y conocimiento fundado –o también infundado– donde por medio de la intuición y las conjeturas se anuncia algo que sucederá. Pero, tal y como sucede con los términos de serendipia e improvisación, es necesario desmitificar la aureola fantástica de la predicción a fin de objetivar su interpretación y poder observar así el comportamiento de este término durante el proceso creativo.

Es necesario hacer un breve inciso respecto al término de la predicción. En primer lugar, la predicción no es un concepto sometido exclusivamente a las leyes de la naturaleza ni la fortuna. Actualmente, en ciencias de computación, el término *performace prediction* está generalizado en los procedimientos de codificación informática y alude a la estimación del tiempo de ejecución por otros factores de rendimiento. Además de confirmarse una vez más la amplia interpretación del término *performance*, nótese que en tecnología, *performance prediction* alude al proceso, al rendimiento, al mismo acto de predecir.²²⁶

En este sentido, la predicción es un procedimiento de cálculo. Sin embargo, ya desde principios del siglo XVII este verbo era un recurso, una herramienta con la que los científicos se relacionaban durante el proceso de investigación. En sus estudios, el polímata científico inglés Francis Galton se refiere al término de predicción en relación al proceso de investigación y toma de muestras:

²²⁶ En relación al concepto *prediction* en el arte de acción cabe destacar que en el ensayo de Clément Rosset *Lé Réel et son doublé* el escritor pretende ilustrar el vínculo entre la ilusión y su doble diferenciando entre el evento anunciado-pensamiento (*Événement annoncé-pensé*) y el evento consumado-producto (*événement accompli-produit*). La planificación gráfica de la acción no determina de forma exacta lo que sucederá, ni es una representación predictiva de lo que todavía no ha sucedido; no hay disonancia entre lo que se planea y lo que sucede, sino una dosis de realidad cuando el artista que planifica tiene después de su trabajo esa “impresión de haber previsto otra cosa distinta a lo que realmente se produjo.”

- Traducción propia: *cette impression d'avoir prévu autre chose que ce qui s'est réellement produit*. En:
- ROSSET, Clément. *Le réel et son double: essai sur l'illusion*. Paris: Gallimard, 1985, p. 27.

La verdad general del principio de predicción es, en primer lugar, que la corrección en el resultado depende de la corrección de todos los elementos de la fórmula, pero sus valores son solo valores medios y no se puede confiar en casos individuales; en segundo lugar, cualquier error en la expectativa teórica (...) es, en general, duplicado en la predicción.²²⁷

Es decir, respecto a esta consideración sobre la predicción se observa, en primer lugar, que todas las opciones trabajadas durante el proceso de verificación de una misma hipótesis están interrelacionadas. En segundo lugar, si se trasladan estas consideraciones a la planificación gráfica, resulta interesante observar cómo los errores y aciertos durante la acción podrán observarse también en la planificación previa a la acción. Esto será uno de los elementos que confirmarán que el ejecutante ha desplegado su plan en escena –independientemente del resultado–. Trataré más adelante el concepto de predicción junto a los de serendipia e improvisación.

Es necesario hacer un breve recorrido cronológico desde los comienzos del dúo *Reindeer Werk* hasta las actividades *Prediction*. Después de su formación en Bellas Artes, T. Puckey y D. Larsen comenzaron a trabajar el arte de acción y la *performance* desde una perspectiva social, señalando el carácter democratizante de esta práctica, considerada por este dúo como una disciplina: usaban la *performance* para reducir la distancia entre la obra de arte y el público. También es necesario apuntar que los antecedentes y la iniciativa se originó a partir del trabajo de T. Puckey en el año 1976, quien fue invitado por Peter van Beveren para hacer una presentación en la plaza central de la ciudad de Middelbrug. Los periódicos anunciaron la actividad como una “conferencia sobre el comportamiento”, lo que aseguró, según T. Puckey, que muchas personas asistieran a contemplar *el trabajo*.

Con esta perspectiva de trabajo, la obra de arte y la experiencia coinciden. Por este motivo, *Reindeer Werk* terminó dando una interpretación artística a la reacción y la interacción de los espectadores: a su comportamiento.

²²⁷ Traducción propia: *The general truth of the principle of prediction is, first, that correctness in the result depends on the correctness of all the elements of the formula, but their values are only mean values and cannot be relied on in individual cases; secondly, any error in the theoretical expectation (...) is, on the whole, doubled in the prediction.* En:

· GALTON, Francis. “Barometric predictions of Weather”. En: Report of the British Association for the Advancement of Science, 1870, pp. 31-33.



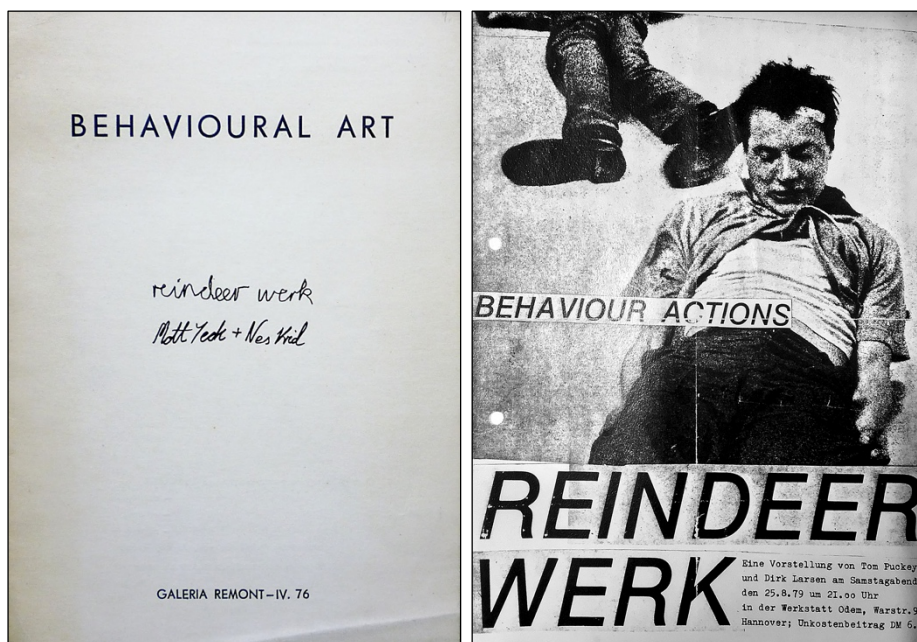
T. Puckey. *Speech on Behaviouralism*, Middelburg, 1976. ↑ Fig.122; 123.

Estas actividades se llamaron “Behaviour Workshops”. Sin embargo, ahora, como *Reindeer Werk*, con la unión de fuerzas e intereses y con su nueva forma de trabajar como dúo, la tesis del comportamiento iniciada por T. Puckey tomará un nuevo rumbo. Del 11 de junio al 11 de julio del año 1979 *Reindeer Werk* participó en el evento organizado en la galería Kinzinger,²²⁸ en el encuentro *Zur definition Eines Neuen Kunstbegriffes*. Con una intensa actividad en Holanda y la RFA, el objetivo del dúo será identificar plenamente la *performance* con la línea de acción llamada *behaviour art* / arte del comportamiento.

²²⁸ La Galería Krinzinger es un proyecto iniciado hace 47 años, en el año 1971, por la historiadora y arqueóloga Ursula Krinzinger (Bregenz, 1940). Instalada en Viena pero con sedes en Sri Lanka y Hungría, La *Galerie Krinzinger* es una institución que ha mantenido en su histórico una programación cercana a la *performance*. Allí han trabajado Marina Abramovic, Günter Brus, Otto Muehl, Vito Acconci, Eva Schlegel, Terry Fox, entre otros.

Para Simón Marchán Fiz, el arte del comportamiento tiene sus premisas en el arte de acción “como la modalidad más objetiva del mismo.” Proviene de las actividades neodadaístas pero lo sitúa en las condiciones del comportamiento y su activación:

Continúa las condiciones del comportamiento y su activación, prestando atención no solo al comportamiento individual, sino, sobre todo, al grupo en el marco de los mecanismos sociales de este comportamiento (...) intenta explicitar las concepciones y realizaciones de los contextos reales.



Izquierda: publicación Reindeer Werk *Behavioural art*, 1976. ↑ Fig.124.

Derecha: Reindeer Werk. *Behaviour Actions*, Hannover, 1979. ↑ Fig.125.

Con ello, S. Marchán Fiz describe una de las condiciones básicas de esta práctica y que clarifica el motivo por el que *Reindeer Werk* transforma los talleres del comportamiento en la idea de *predicción*, la misma que se plantea en esta investigación, que es la planificación de la acción:

Este arte de acción-proceso (...) obedece a una planificación previa, es una especie de práctica activa de entrenamiento en fenómenos de actividad y experiencias perceptivas o creativas.²²⁹

²²⁹ MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid: Akal Ediciones, 2009, pp. 235-236.

En el año 1978, en el espacio *De Appel* en Amsterdam, T. Puckey y D. Larsen llamaron a estos “*Behaviour Workshops*” con el nombre de “*Predictions*”, donde la participación activa del público era un requisito previo que se pactaba durante el proceso de la *performance* y que se llevaba a cabo en el transcurso de la acción artística: a lo largo de cinco días y noches consecutivas, el dúo artístico *Reindeer Werk* se instaló habitando el espacio *De Appel*.

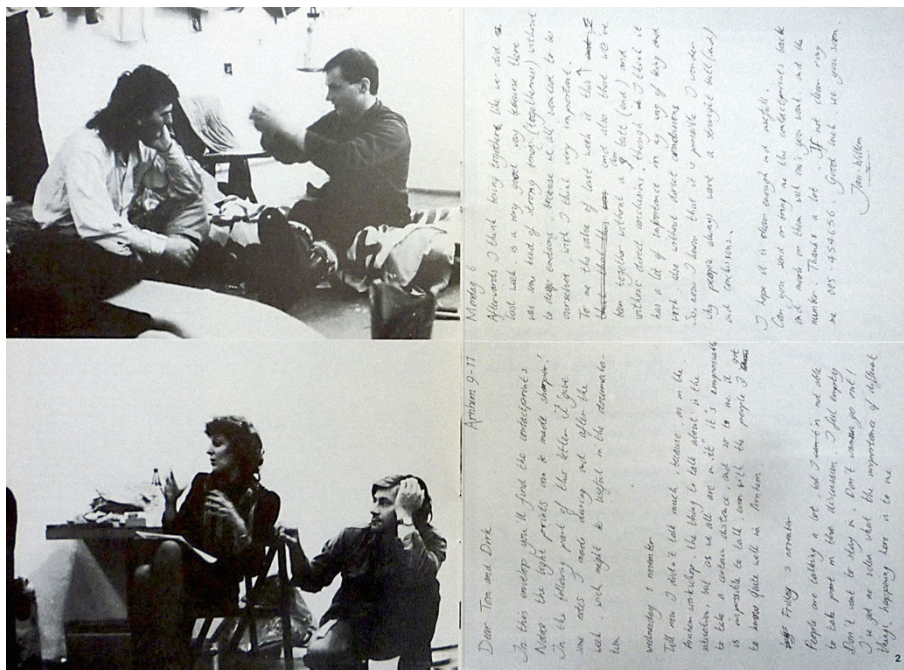


Reindeer Werk Associates. *Heute Vandaag*, Wichmond-Innsbruck-Hamburg, 1979. ↑ Fig.126; 127.

La sala estaba abierta para los visitantes, que podían permanecer en el espacio o abandonarlo cuando necesitaran: todos los días se realizaba una actuación con la colaboración de los invitados y estos tenían sus necesidades básicas disponibles: “quince camas plegables, comida (pan y cebada), una mesa, un tocadiscos, etc.”²³⁰

²³⁰ Evento celebrado del 31 de octubre al 4 de noviembre del año 1978. Recurso en línea: [http://kunstenaarsboeken.blogspot.com/search?q=prediction].

A partir de su actividad en el espacio *De Appel* en Amsterdam, *Reindeer Werk* editó de forma propia numerosas publicaciones, entre ellas *Heute Vandaag*.²³¹ De la actividad editorial de *Reindeer Werk Associates* en el año 1980 es preciso destacar dos publicaciones. La primera a modo de manifiesto y la segunda con un formato de revista. El mes de mayo presentan una *performance / prediction* en el *Museum Fodor* de Amsterdam. En la publicidad del evento detallan una serie de conceptos como “forma de vida”, “comunicación dinámica”, “situación basada en la concentración” o “cultura base”.



Reindeer Werk, fragmento de publicación con documentación fotográfica y crónica manuscrita de la experiencia. Publicación *A prediction; 5 days & nights*, predicción celebrada en *De Appel*, Amsterdam, 1978. ↑ Fig. 128.

²³¹ Traducción propia: Hoy actualmente. *Heute Vandaag* es una combinación del alemán y neerlandés que puede traducirse como “hoy actualmente” aunque literalmente sería “hoy hoy”.

Además, acompañan esta información con un texto en el que se explican las premisas básicas del movimiento *prediction*, una interpretación propia del arte de la *performance* y aspectos biográficos sobre T. Puckey y D. Larsen:

Tenemos experiencia en la *performance*. La *performance* para nosotros es una disciplina. Nunca hemos visto la necesidad de un cambio conceptual forzado del trabajo al trabajo.

Al igual que con la disciplina del dibujo, el cambio es sutil y orgánico, y no la verdadera razón del trabajo.

Usamos la *performance* para concentrarnos en un cierto tipo de calidad, un cierto tipo de pensamiento. El cuerpo se usa como cerebro. Con la audiencia, se establece una red de pensamiento corporal, y la influencia rebota de un lado a otro. La forma de la *performance* es mecánica. Esta mecánica se puede usar para efectuar un nivel profundo de intercambio humano.

El uso de la *performance* para lograr un tipo de reunión entre personas se convirtió en un trabajo en sí mismo, sin la necesidad de técnicas o trucos.

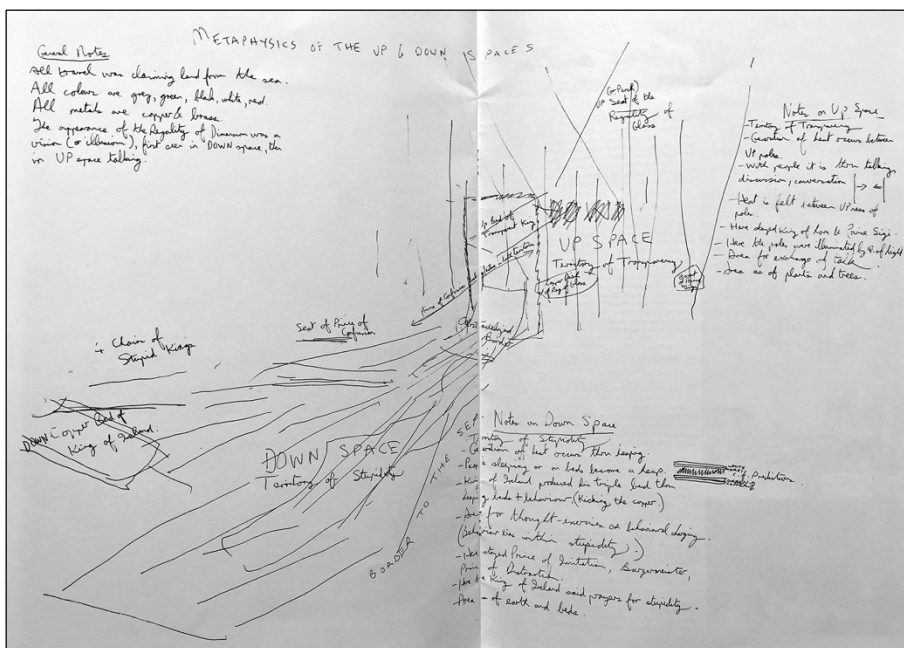
(...)

Una cantidad considerable de enseñanza en Academias en Holanda también nos permitió desarrollar una forma más pequeña de *Predicción*, en la que los mecanismos que permiten que crezca la concentración del trabajo en vivo se organizan alrededor de uno o dos días.

El trabajo llevado a cabo en las *Predicciones* (...) es una mezcla compleja de las vidas, los personajes y los hábitos de trabajo de todos los que viven o están de visita.²³²

²³² Traducción propia: *We have a background in performance. Performance for us is a discipline. We have never seen the need for forced, conceptual change from work to work. As with the discipline of drawing, change is subtle and organic, and not the real reason for the work. We use performance to concentrate on a certain type of quality, a certain type of thought. The body is used as a brain. With the audience, a network of body thinking is established, and influence bounces to and fro. The form of the performance is a mechanics. This mechanics can be used to effect a deep level of human interchange.*

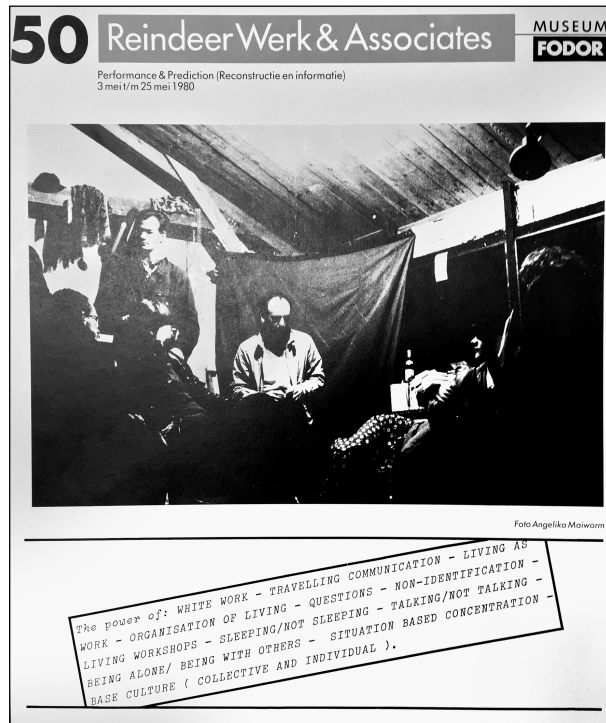
- *The use of behaviour to achieve a type of meeting between people that became work in itself, without the need for techniques or tricks.*
- *A considerable amount of teaching in Academies in Holland also allowed us to develop a smaller form of Prediction, in which the mechanics that allow the living-work concentration to grow are arranged around one or two days.*
- *The work carried out art Predictions we call "white work". It is a complex mixture of the lives, characters and working habits of everyone living or visiting, much like a mixture of many different colours of light. The white (work-light) occurs when the complexity mergers into a new light, with no tints or lines from any one part.*



Reindeer Werk, planificación dibujada de la performance: *The second construction of the Arbliquelia*, Düsseldorf, 1981. ↑ Fig. 129.



Reindeer Werk, performance: *The second construction of the Arbliquelia*, Düsseldorf, 1981. ↑ Fig. 130.



Reindeer Werk Associates.

Heute Vandaag, Wichmond-Innsbruck-Hamburg, 1979. ↑ Fig. 131.

De *Reindeer Werk*, analizado como un caso de estudio referente en esta investigación, se desprenden dos conclusiones fundamentales para esta Tesis. La primera es la consideración de la *performance* como un proceso en el que se incluyen diversas disciplinas artísticas: de la *performance* como proceso interdisciplinar se derivan la experimentación de dinámicas relacionales, metodologías de estudio antropológicas y también... procedimientos gráficos. Según el manifiesto *Reindeer Werk*, la *performance*, “al igual que el dibujo”, no es la verdadera razón del trabajo, sino un medio creativo en el que se progresa de forma orgánica que culmina en un evento público con la participación de los asistentes: *prediction*. La segunda, que la *performance*, como proceso artístico, se expande más allá del momento de su representación, contemplando el *antes* y *después* de la acción como fases creativas e inclusivas, siendo la preparación de la acción y la experiencia vivida en ella las fases temporales que complementan el momento *presente* de un evento compartido.

«The prediction is in three parts; Future, Present and Past». ²³³

²³³ Publicación *Reindeer Werk*, The Nesral Krid & Reindeer Werk, 1980.

· 2.1.3 La serendipia y la improvisación en relación a la planificación

➔ La cultura estadounidense también tuvo su papel contribuyendo en la puesta en valor de la improvisación en las artes escénicas. Tal y como señalaba el investigador David Monod, en el imaginario del público la improvisación era un *tópico típicamente estadounidense* que a menudo los europeos habían subestimado y caricaturizado asociándolo a la falta de disciplina. Sin embargo, al final de la década de los años 60 y durante la década de los años 70 del siglo pasado, muchos jóvenes europeos se esforzarían por emular este rasgo en sus propias producciones... y también en sus acciones y *happenings*.

Algunos artistas admiraban estos gestos indisciplinados, asociando espontaneidad con libertad, y ausencia de planificación con liberación, sin caer en la cuenta que este modelo comercial estadounidense traía consigo, además de las citadas libertad y liberación, un modelo liberal de gestión para la industria cultural. Por el momento, el accidente, la improvisación y el desparpajo improvisado es un hallazgo para el observador. Con ello, se dan en escena dos conceptos valorados por el espectador: la serendipia y la improvisación.

La serendipia es el hallazgo valioso que se produce de manera accidental o casual.

En este punto plantearé dos interpretaciones para este concepto que difieren precisamente del factor de la suerte a fin de abordar este término como un mérito atribuido al trabajo, la creación, la invención y la planificación del individuo, y no al azar o la divina providencia. De esta manera se pone en valor la planificación de los procesos de trabajo de forma que, cuando en la investigación se está bien orientado, se descubren las cosas correctas, siendo el hallazgo una consecuencia para el que busca con acertadas intenciones, algo que viene dado por la planificación y no por la suerte. Tal y como se verá, ese estadio estratégico y de planificación gráfica favorecerá el hallazgo correcto.

No quiero decir con ello que la suerte no exista en el transcurrir de la ejecución de la acción, sino que durante el proceso creativo o de investigación el artista trabaja con elementos de los cuales se responsabiliza, lo que podrá comprobarse en el resultado final.

*
* *

La serendipia tiene la suerte de contar, tanto en el uso como en el origen de la palabra, con un relato romántico. El origen de la palabra viene dado por la historia de los tres príncipes de *Serendip*. El cuento de tres observadores, tres hermanos que emprenden un viaje juntos y, a medida que avanzan en el relato, encuentran las huellas de un camello perdido en el camino. Por su afán de competencia, extraen todo tipo de conclusiones sobre el estado del animal. Tan certeras eran sus deducciones que, cuando encuentran al dueño del camello perdido, los príncipes le revelan con orgullo las conclusiones de sus deducciones, con tal acierto y precisión que el mercader creía haber encontrado a los ladrones de su camello y a una de sus esposas, la que montaba el animal cuando este se perdió. Como ladrones a ojos del mercader, los condenan a muerte por robo. Sin embargo, de repente aparece la mujer del mercader, desdiciendo sus acusaciones. Finalmente, exculpan a los tres príncipes.

La moraleja reza que la casualidad los salvó y *a partir de ese incidente fueron más prudentes a la hora de manifestar su inteligencia a los demás*. En la definición de la palabra serendipia en nuestro diccionario de la lengua, se indica que esta procede directamente de la historia de los tres príncipes, siendo una adaptación del inglés *serendipity*.

Serendipity es, a su vez, un término que proviene de dos orígenes distintos: el primero indica que viene de *Serendip*, un país asiático conocido hoy como *Sri Lanka*; la segunda causa viene dada por alusión a la fábula oriental *The Three Princes of Serendip* (Los tres príncipes de *Serendip*). Por tanto, la interpretación común del origen de la palabra serendipia contiene una dosis de romanticismo, sobre todo a la hora de aclarar el concepto sabiendo que procede de un lugar exótico. Dada la misma conclusión del cuento esta es una interpretación que da lugar a equívocos, siendo su moraleja una revelación que se aleja de cualquier hallazgo accidental y se debe más bien a la *sagacidad* y la intuición, que a la suerte.

La palabra serendipia y lo que representa viene dada por un neologismo inglés –y este a su vez, está mediado por la interpretación que su inventor hace del neologismo–. Este origen es menos romántico que relacionar el significado de serendipia con la moraleja del cuento oriental. El problema es que ni tan siquiera la moraleja del cuento hace referencia al hallazgo fortuito. Fue Sir Horace Mann, y

no los tres príncipes, quien experimentó valiosos hallazgos de forma accidental o casual y de esta forma inventó el neologismo.

El director del Neurological Institute, David Colman²³⁴, trata directamente con el cuento *Los tres príncipes de Serendipia* para aproximarse al término y relacionarlo con el ámbito de la investigación científica y el hallazgo fortuito. Sin embargo, en su argumento sigue habiendo un alto grado de misticismo en relación a la serendipia. Para D. Colman, “la serendipia todavía juega un papel importante en el descubrimiento y la invención.” Y es este, a mi parecer, el razonamiento *serendípico* generalizado; este término está tan arraigado a lo fortuito que no podría desprenderse del factor suerte aunque quisiera. Y esto es un elemento indicativo que revela que la palabra serendipia es un objeto de deseo sobre el que las personas proyectan sus necesidades retóricas y también psicológicas. La pregunta es ¿porqué hay una puesta en valor de la suerte y lo fortuito? Si se confía en el factor suerte, se entiende que cualquier acto improvisado dentro de la acción no solo tendrá un final feliz sino que además contará con una valoración positiva.

De la forma en la que se usa generalmente la serendipia, siempre parte de la puesta en valor de la providencia, y con ello de la improvisación; o lo que es lo mismo en valores negativos, frente al hallazgo providencial está la *no acción*, la *no preparación*, el *no ensayo*, la *no planificación* del acontecimiento. Ante la necesidad antropomórfica de personificar la suerte, la fortuna siempre recae sobre la figura del genio. Lo que conduce al privilegio de los privilegiados. ¿la suerte se reparte para todas las personas por igual?

El razonamiento es ambiguo en tanto que “el descubrimiento” y “la invención” son dos actos que se enfrentan entre sí, tanto en el proceso de investigación científica como en el proceso de creación artística. En el caso de esta investigación, el descubrimiento puede aparecer por azar aunque siempre en base a una estructura, un plan: el azar surge a partir de la acción. Puede descubrirse con predisposición y observación. Pero el azar se logra y no viene dado. Por otro lado, respecto al asunto de la invención, desde el planteamiento de esta investigación se considera que el acto de inventar también surge trabajando, – pudiendo conducir al descubrimiento–

²³⁴ David R. Colman es director de The Montreal Neurological Institute. La investigación de doctor Colman se centra en las patologías derivadas de la *mielina* (la materia que envuelve los axones neuronales) y en el desarrollo de las células nerviosas, en especial en aquellos sistemas de cambio relacionados con la *sinaptogénesis*, el proceso que desencadena la sinapsis, que es la conexión entre neuronas o una neurona y una célula del sistema nervioso. En términos poéticos, entre un emisor neuronal y un receptor celular, – dos objetos de materia–, la *sinapsis* sería el fenómeno que sucede en ese espacio que queda entre ambos, un espacio donde se produce el diálogo entre emisor y receptor. Debo decir que el trabajo del doctor Colman sobre la sinapsis es reconocido internacionalmente por su contribución a la medicina.

. Incluso observar puede considerarse un trabajo analítico, siendo la actividad parte fundamental de la contemplación “activa”.

Según el D. Colman, respecto al hallazgo inesperado durante una investigación, la *serendipia* “es la manifestación de la inspiración”, lo que significa empezar en el lugar correcto en el tiempo correcto”. Para cerrar este razonamiento, Colman recuerda aquellas palabras con las que William Shakespeare escenificó la tragedia de Cayo Júlio César. Esperando que el azar provea, el doctor menta lo que Bruto le dice a Casio en la tragedia de W. Shakespeare. En términos generales, la frase es casi un refrán de uso popular. Se recurre a ella con la fórmula: como W. Shakespeare dice..., y es que esta *erudición* está mejor considerada por venir de una autoridad inglesa que en boca de dos romanos que, además de militares, la emprendieron a cuchilladas con su amigo C. J. César –no hay comparación con los méritos de un escritor inglés, en este caso W. Shakespeare –, siendo la tragedia cosa de pasiones mediterráneas. Con todo ello, la serendipia no solo se asocia a la suerte, sino a la suerte que provee la madre naturaleza, en cuyo oráculo paisajístico confían los hombres primitivos, ya que según el doctor, “para algunos” esta palabra “tiene cierta magia”; por ello Colman cree que la serendipia:

Para algunos, tiene algo mágico y sugiere predeterminación o intervención de lo sobrenatural, o como escribió Shakespeare: hay una marea en los asuntos de los hombres que, tomada en pleamar,²³⁵ conduce a la fortuna²³⁶

Expondré la secuencia en la que se incluye la consabida cita de W. Shakespeare. Tal y como se verá, la interpretación popular de este fragmento difiere del texto original. Después del asesinato de C. J. César, Bruto y Casio fueron acusados de traición. Marco Antonio y Octaviano, –sobrino nieto de César –, marchan con sus ejércitos contra Bruno y Casio en lo que se conoce como la batalla de Filipos (42 a.C.). La conversación de Brutus y Cassius escrita por W. Shakespeare en la tragedia de C. J. César del siglo XVI, es la siguiente:

Bruto:

Bueno. Atendamos nuestro deber con los vivos. / ¿Qué les parece marchar Filipino de inmediato?

²³⁵ Pleamar se refiere al fin o el término de la marea creciente en el mar.

²³⁶ Traducción propia: *To some, it has a certain magic about it that suggests predetermination or intervention by the supernatural, or as Shakespeare wrote: (...) There is a tide in the affairs of men, which, taken at the flood, leads on to fortune... (Brutus to Cassius, in Julius Caesar)* En:

. COLMAN, David R. *The three Princes of Serendip: Notes on a Mysterious phenomenon*. Montreal: McGill Journal of Medicine, vol. 9, nº 2, julio 2006.

Casio:

No lo creo conveniente.

Bruto:

¿Por qué razón?

Casio:

Por ésta:/ Es mejor que el enemigo nos busque;/ que consuma sus medios y se agote/ a costa de sus propias filas; mientras nosotros,/ sin movernos, acumulamos reposo,/ presteza y capacidad defensiva.

Bruto:

Toda buena razón debe someterse a una mejor./ Entre Filipo y esta región, los pueblos/ se mantienen de nuestro lado a la fuerza/ y entregan su tributo de mala gana./ Cuando el enemigo marche sobre ellos/ engrosará su ejército con gente fresca,/ recién unida a sus filas, llena de bríos;/ ventaja que salvaríamos/ dejando atrás esta gente adversa/ para salirles al encuentro en Filipo./

Casio:

Escucha, hermano mío...

Bruto:

Si me permites... (...) El enemigo aumenta día a día. Para nosotros,/ en nuestra cima, sólo queda esperar el declive./ En los asuntos humanos hay una marea/ que, tomada a favor, trae fortuna.²³⁷ Déjala pasar, y todo el viaje de la vida/ va de escollo en infortunio. Flotamos ahora en pleamar:/ aprovechemos la corriente cuando empuja,/ o demos nuestra empresa por perdida./

Casio:

Entonces será como dices. ¡Adelante!²³⁸

Hay que decir que, una vez perdida la batalla de Filipos, Casio se suicidó y Bruto se arrojó sobre su propia espada. Un desastre. Es necesario desmitificar la serendipia y las fábulas o crónicas históricas a las que esta se asocia, dado que no conviene hacer apología de la buena suerte y la serendipia empleando el ejemplo de Casio y Bruto. Ni la serendipia es cuestión de suerte ni la frase de W. Shakespeare de uso popular con la que se apoya este *fenómeno misterioso* es cuestión de fortuna. Y

²³⁷ Es preciso advertir las diferencias entre la cita popular que se atribuye a Shakespeare y la traducción de la obra de Shakespeare por parte de Alejandra Rojas en la edición de Norma, 1965.

²³⁸ SHAKESPEARE, William. *Julio César*. Barcelona: Grupo Editorial Norma, 1965, pp. 125-126. (Traducción de Alejandra Rojas).

mucho menos, una cuestión mágica. La conversación entre los dos romanos se basa en la estrategia militar y la planificación. Antes de decidirse a aprovechar el empuje de su posición, descrita metafóricamente como la marea en pleamar, Casio y Bruto desarrollan un razonamiento fundamentado en el estado actual de su ejército y las fuerzas de su enemigo, estimando las ventajas y desventajas y las posibles consecuencias de sus acciones.

Centrando el uso de la palabra en el ámbito artístico, el significado de serendipia puede tratarse de dos formas diferentes. El primero, asociado a la creatividad. Este sería el uso con el que de forma general las personas desean relacionarse con la palabra. En la segunda forma, asociada a la semiótica del término, se trataría de exponer lo que realmente significa. Si existen argumentos irrefutables que demuestran que la serendipia no es cuestión de suerte, sino de trabajo, ¿porqué se sigue asociando su significado a la fortuna?: porque la improvisación y la suerte son valores que pueden atribuirse cuando conviene, exhime al usuario de cualquier compromiso. No precisa de un pacto sino que viene dada por apetencia. La improvisación no precisa de ninguno de los estadios del proceso de creación. No precisa de un antes ni de una preparación. La improvisación es el enemigo de la hipótesis de esta investigación.

El inesperado descubrimiento, entre otros muchos accidentes, de Horace Walpole se produjo realmente cuando buscaba un elemento que faltaba en su conocimiento de la heráldica. Finalmente la carta que H. Walpole escribe a Sir Horace Mann en la que le relata ciertos aspectos del proceso de descubrimiento. En el año 1974, fusionó finalmente estos ingredientes para crear una nueva palabra: serendipia. Según todos los indicios fue el resultado de dos conjuntos de circunstancias no relacionadas: la primera el exótico interés de Inglaterra en el siglo XVIII por Oriente. El otro, las propensiones idiosincráticas de H. Walpole, que con su neologismo importó y contribuyó a traer una palabra que sostiene la esperanza de la fortuna. Algo que se atribuye erróneamente a la versión romántica de la historia de *Los Tres Príncipes de Serendip*.

Respecto a la improvisación, cabe señalar el análisis de la filóloga Antonia Martínez Pérez sobre Antonin Artaud como antecedente del *Living Theatre* y el *happening*. A. Martínez Pérez critica la tendencia. Pero lo que es más importante, evidencia una vez más la opinión generalizada –a modo de cliché– y la puesta en valor de la improvisación, aunque en este caso, una valoración formulada en negativo que se adapta a sus intereses argumentales.

Una vez más el *Living Theatre* llevó a otros textos las enseñanzas sacadas de Artaud. Hoy, después de la disolución voluntaria del grupo en el año 1970 y las persecuciones sufridas en el año 1971 por los núcleos sobrevivientes, se tiende a fijar para la posteridad el perfil del antiguo *Living Theatre* en fórmulas en las que la referencia a Artaud no falta casi nunca.

El *Living Theatre*, Brook, Grotowski constituyen los pilares de la segunda generación. Sin embargo el cuadro no estaría completo si no se añadiera el fenómeno del “happening” que hizo furor en los años sesenta. El “happening” ha perseguido la acción sobre el espectador y la desaparición de las fronteras entre el espectáculo y la vida: pero no ha considerado en general la necesidad de la “Crueldad” ni la precisión de efectos buscada por Artaud, confiándolo todo, por el contrario, a la espontaneidad y a la improvisación.²³⁹

La planificación gráfica potencia la presencia de la idea durante la acción artística. Con ello, los recursos gráficos se inscriben en un proceso práctico anticipado a la acción concertada. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, en este tránsito creativo y de experimentación no se niegan las posibilidades y contingencias que puedan surgir durante la acción concertada. Planificar no es determinar y por ello, la improvisación se contempla como una respuesta a los accidentes que puedan darse en escena.

Por otro lado, el *performer*, consecuente con la seguridad que le da la planificación de la acción, desarrollará la misma con determinación en escena, respondiendo a los posibles estímulos externos, como la participación y los elementos del azar. Obviamente, durante la fase de planificación no se cuenta con el factor del público y las conclusiones del artista respecto al espacio donde desarrollará su obra no aseguran la previsibilidad de la reacción del público, algo que no sucedería ni trabajando en un entorno local y familiar. Sin embargo, existe un mecanismo de predicción al respecto, en el cual el artista puede barruntar un escenario posible investigando sobre los antecedentes, referentes y las características socio-culturales del lugar, adaptando algunos de estos aspectos a su obra. Una vez más, durante la fase de ideación de la acción acontece la interacción de técnicas y disciplinas, la la hibridación teórico-práctica.

²³⁹ MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia. “Valoración e influencia de las teorías dramáticas de Artaud”. En: *Anales de filología francesa*, nº2, 1987, pp. 57-77.

La participación del público, las características del espacio y los factores ambientales pueden alterar el desarrollo de la acción. Sin embargo, en la teoría de la *performance* que presenta esta investigación se considera el factor de improvisación como un medio y no como un fin. La acción de improvisar es un recurso que se usa para rescatar la presencia de la idea de posibles intervenciones que alejen la obra del motivo comunicativo planteado por el artista en un primer momento.

En respuesta a estas alteraciones se recurre a la improvisación, pero en ningún caso la espontaneidad es el motivo en torno al cual gira la obra, sino que en el caso en el que suceda una contingencia no planificada, la improvisación será el medio por el que la acción podrá reconducirse hacia la idea inicialmente planteada. Es el riesgo y los accidentes lo que enriquecen la acción concertada y esto, no es incompatible con una propuesta planificada■

• 2.1.4 La predicción y el factor *tiempo* en relación a la anticipación planificada

➔ El cerebro humano está diseñado para interpretar el mundo. Desde la perspectiva de la neuropsicología actual y según la doctora Soledad Jiménez Ballesteros, la memoria es la retención en el tiempo de la información aprendida, que a su vez depende de las representaciones mentales internas. Un proceso que permite mantener de forma actualizada los distintos elementos de información y, de igual manera, la retención de esos elementos. Por ello, la retención temporal de experiencias depende de las representaciones mentales internas, así como de la capacidad de reactivar y hacer que se manifiesten en el momento presente estas representaciones mentales, revivir los recuerdos: “¿Cómo podemos recordar tantas cosas? Casi ninguno de nosotros lo logra (...) Por eso colocamos la memoria en el mundo.”²⁴⁰

Sin embargo, también advierte que todas las representaciones mentales internas que guían la conducta del sujeto no pueden entenderse exclusivamente como memorias. Por ejemplo, los resultados de la percepción pueden dar lugar a representaciones mentales internas, pero no se constituyen necesariamente como memorias, ya que para que dichas representaciones sean memorias deben, necesariamente, provenir de un proceso de aprendizaje —entendido de forma general—. Por ello, S. J. Ballesteros incide en la importancia que tiene para nuestra memoria la práctica y la experiencia, la puesta en marcha de una conducta generosa en inquietud y curiosidad que aumente las posibilidades de almacenaje de representaciones internas:

La memoria es el proceso psicológico que sirve para codificar la información, almacenar la información codificada en nuestro cerebro y recuperar dicha información cuando el individuo lo necesita.²⁴¹

Todos los conocimientos del mundo adquiridos y toda nuestra historia personal se encuentra por tanto codificada y registrada en ese enorme almacén al que denominamos memoria; un almacén interno de una magnitud tal que no puede medirse y en el que está registrada una masa ingente de informaciones de todos los tipos. Los seres humanos, y en general los seres vivos capacitados de un sistema

²⁴⁰ DONALD, Norman. *La psicología de los objetos cotidianos*. Madrid: Ed. Nerea, S. A., 1990, p. 83.

²⁴¹ BALLESTEROS JIMÉNEZ, Soledad. *Psicología de la memoria*. Madrid: Editorial Universitarias S.A., 2010, pp. 26-35.

nervioso, son capaces de modificar su conducta como consecuencia del aprendizaje, y la memoria es un *proceso* neuropsicológico que permite mantener actualizada la información adquirida como consecuencia del mismo aprendizaje.

En el fenómeno mnemotécnico hay que tener en cuenta el factor temporal. La memoria humana no es un sistema unitario, y existen diversas modalidades. Para el psicólogo y diseñador industrial Donal Norman, la memoria es un sistema en el que no se almacenan las cosas en simples cubículos, sino que se desencadena un proceso reconstructivo que se esfuerza en utilizar toda la capacidad de la que dispone para recoger la información. De nuevo la comprensión y el aprendizaje de tales situaciones resulta fundamental en el proceso o sistema de la memoria. Según D. Norman, todo lo que un sujeto pueda recordar “dependerá de lo bien que pueda interpretar lo que haya recordado (...). El sistema de memoria funciona mejor cuando implica una interpretación, pues estamos diseñados como sujetos que comprenden.”²⁴²

Además de la predisposición y la comprensión, se estima que en este proceso de asimilación de información y almacenaje en la memoria intervienen factores emocionales, es decir, las emociones que se barajan durante ese mismo acto en el que la memoria se nutre de nueva información.

La tesis de Ignacio Morgado Bernal indica que en las experiencias cotidianas y acciones costumbristas en las que asimilamos nueva información requiere una fuerte asociación entre dos estímulos, por ejemplo, recordar cómo introducir una moneda en una máquina expendedora para obtener el producto deseado, la persona que aprende “debe detectar una discrepancia o cierto grado de sorpresa entre lo que supone o lo que espera que ocurra tras el primer estímulo y lo que realmente llega con el segundo”.

La diferencia entre lo esperado y lo que verdaderamente ocurre recibe el nombre de “error de predicción”. Por ejemplo, I. Morgado Bernal emplea el ejemplo del árbol frutal. Si se agita el árbol y, como sucede con normalidad, caen los frutos esperados: no se produce error alguno de predicción y no se aprende nada nuevo. Si se repite esta acción y no cae fruto alguno o, como mucho, caen un par de frutos podridos: el error de predicción es negativo y más que reforzar la conducta, tiende a extinguirla, es decir, a no volver a intentarlo. Si se repite la acción, se agita el árbol y caen muchos más frutos de los esperados, el error de predicción es positivo

²⁴² NORMAN, Donald. *El aprendizaje y la memoria*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1988, p. 36.

y fortalece el aprendizaje para sacudir el tronco con entusiasmo y de una determinada manera:

El error de predicción actúa como una señal o aviso que sirve para corregir desaciertos en las suposiciones o expectativas que tenemos sobre las cosas que han de pasar en determinadas circunstancias.²⁴³

Cuanto mayor y más positivo es el error de predicción, mayor es la cantidad que interactúa con los neurotransmisores de la dopamina. Así, las sorpresas o las recompensas inesperadas hacen que se activen intensamente estas neuronas y liberen una gran cantidad de dopamina, lo que confirma la importancia que tiene la liberación de dopamina y el error de predicción para que tenga lugar el aprendizaje. Pero además de las confirmaciones empíricas, en el plano de las ciencias sociales se confirma la puesta en valor del factor fortuito y la satisfacción que producen las sorpresas satisfactorias, encontrarse con más de lo esperado: una puesta en valor del factor sorpresa, de la serendipia en detrimento de la predicción. De hecho, este fenómeno se formula como *un error* de predicción.

Con ello se normaliza la conducta en la que a la espera de unos resultados concretos, la persona magnifica los peores escenarios posibles. Por medio de la desesperanza se planifica una especie de sorpresa, un mecanismo de defensa aunque, durante el proceso hasta la resolución del problema, esta estrategia de pensamientos negativos vaya en contra de la intuición favorable del resultado. Otro aspecto a tener en cuenta al respecto del error de predicción es que, en su versión negativa y cuando los resultados son peores de los esperados o no hay resultados, la conducta tiende a no repetir esta acción: se espera una satisfacción o recompensa en proporción al esfuerzo invertido. Cuando esta no se da, es necesario plantear otro campo de acción.

En el campo de las telecomunicaciones, las técnicas de codificación predictivas emplean puntos o datos recibidos anteriormente para realizar una estimación de los puntos siguientes, calculando la diferencia entre un punto y el adyacente. Estas diferencias son también denominadas “errores de predicción”²⁴⁴ De la misma forma, el concepto de predicción está íntimamente ligado al concepto de temporalidad de los acontecimientos, fenómenos y procesos.

²⁴³ MORGADO BERNAL, Ignacio. *Aprender, recordar y olvidar: claves cerebrales de la memoria y la educación*. Barcelona: Ariel, 2014, pp. 33-36.

²⁴⁴ ESPAÑA BOQUERA, María del Carmen. *Servicios Avanzados de Telecomunicación*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos S.A., 2003, p. 37.

El concepto de predicción, en cuanto a la observación y anticipación durante el proceso de la *performance*, el tiempo forma parte de una secuencia en cuya magnitud se ordenan los sucesos acontecidos en dicha secuencia de forma que se establece: un pasado, el presente, un futuro. En el año 1950, Salvador Dalí trabajó en base a los principios teóricos sobre la forma cúbica del arquitecto renacentista y matemático Juan de Herrera «con el objetivo de abrir nuevas vías conceptuales dentro de un marco estético clásico».²⁴⁵ Con esta motivación, S. Dalí trabajó de forma pictórica el despliegue tridimensional de un *hipercubo* y lo llevó flotando hasta las cuatro dimensiones, primero con su *Corpus Hypercubus* o *Crucifixión* (1954), y después con su obra *A propósito del «discurso sobre la forma cúbica» de Juan de Herrera* (1960).

Desde el año 1905, en el que Albert Einstein desarrolló la teoría especial de la relatividad, la cuarta dimensión se asocia con el concepto de “tiempo”. Sin embargo, la experiencia cotidiana de las personas con el mundo físico sigue por ahora *estando* – y no siendo– en las tres dimensiones. Pero en el año 2018, desde el Instituto Federal Suizo de Tecnología de Zúrich, en uno de sus experimentos hallaron, según esta institución, un descubrimiento que permitirá a los científicos experimentar en los próximos años con la cuarta dimensión.²⁴⁶ Y es que, en el centro suizo, observaron un fenómeno físico cuatridimensional.²⁴⁷ Lo verdaderamente interesante del hallazgo es la visualización del fenómeno que acontece en el banco de pruebas del instituto tecnológico, y esto ha sido posible, por una cuestión de gráfica topológica.

La topología describe, por ejemplo, cuantos agujeros tiene un objeto –agujeros a escala de partículas atómicas y subatómicas, pero que siguen siendo agujeros: *pequeñas nadas* que resulta inevitable no imaginar circulares, negras y perfectas–. Así, los electrones solo pueden moverse a lo largo de trayectorias topológicamente bien definidas, del mismo modo que la corriente eléctrica, por ejemplo, solo puede fluir a lo largo de los bordes de un material, pero no dentro de él. El investigador

²⁴⁵ Fundación Dalí. Recurso en línea: [<https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado/1952-1964/765/a-proposito-del-discurso-sobre-la-forma-cubica-de-juan-de-herrera>].

²⁴⁶ Deseando conservar la dignidad, obviaré los tecnicismos y conceptos matemáticos del procedimiento y me ceñiré al campo que me corresponde, haciendo una lectura *estética* del experimento físico cuántico con el objetivo de estimular un motivo poético acorde con esta tesis sobre la planificación de la acción.

²⁴⁷ Noticia emitida por el El Instituto Federal Suizo de Tecnología de Zurich el 1 de abril de 2018. *Eidgenössische Technische Hochschule Zürich*. Recurso en línea: [<https://www.ethz.ch/en/news-and-events/eth-news/news/2018/01/a-look-into-the-fourth-dimension.html>].

Oded Zilberberg,²⁴⁸ profesor del Instituto de Física Teórica, proporcionó la base para los experimentos. Su contribución consiste en hallar la manera de modular un parámetro del sistema físico, lo que hace que su estado cuántico cambie a lo largo del tiempo –la dualidad onda-partícula en la que teóricamente puede observarse de forma simultánea un mismo fenómeno en dos espacios distintos–. El resultado final es como si el sistema se hubiera movido en una dimensión espacial adicional, pudiéndose visualizar la conversión de un sistema bidimensional, a uno cuatridimensional. El periodista especializado en ciencia y tecnología José Manuel Nieves explica este fenómeno de la siguiente manera:

Imaginemos que proyectamos la sombra de un objeto tridimensional, por ejemplo, un cubo, sobre (...) una hoja de papel. El resultado será un cuadrado, y aunque la sombra no tiene profundidad, aún permite aprender muchas cosas del objeto de tres dimensiones (el cubo) que la proyecta. Según el mismo razonamiento, el propio cubo sería a su vez una proyección tridimensional (una sombra) de un objeto de cuatro dimensiones, un *hipercubo* que no podemos descifrar ni percibir.²⁴⁹

Sobre la consideración de la quinta dimensión y su relación con el tiempo, quiero mencionar brevemente el trabajo de Andras Bálint, un artista autodidacta, de origen húngaro pero afincado en Viena desde el año 1990. Declara que la propia exigencia ha sido su maestría más rigurosa. El caso de Balint es cuanto menos, curioso ya que pese a no encaminar su trabajo directamente hacia la *performance* concertada, – más bien a la pintura –, su proceso de creación estimo que es claramente *performativo*. Desde el año 1998 declara abierto un programa llamado *Movimiento de Arte*. La relación del artista con el factor temporal es de larga instancia, ya que Movimiento de Arte está planificando con una duración total de 10 años. A modo de manifiesto declara una temática artística a desarrollar cada año, desde la que trabaja su obra pictórica y en la que colaboran colegas y cualquier artista que desee participar en el programa *Movimiento de Arte*. De este modo, A. Bálint propone *El año del dibujo*

²⁴⁸ Según O. Zilberberg, cuando se coloca un gas de electrones bidimensional, 2D, en un campo magnético perpendicular, su conductancia transversal en el plano se cuantifica; esto se conoce como el efecto *Hall cuántico*. Como resultado, la estructura de banda tiene invariantes topológicos 4D Ver en:

· ZILBERBERG Oded. “Photonic topological boundary pumping as a probe of 4D quantum Hall physics”. En: *Nature* nº 553, pp. 59-62, 4 de enero de 2018.

· Recurso en línea: [<https://www.nature.com/articles/nature25011>].

²⁴⁹ NIEVES, José Manuel. Logran, por primera vez, un atisbo de la cuarta dimensión en el laboratorio. En: “Diario Abc, Ciencia”. 12 de abril de 2018. En:

· Recurso en línea: [http://www.abc.es/ciencia/abci-logran-primera-atisbo-cuarta-dimension-laboratorio-201804121048_noticia.html].

con la mano izquierda (1998); *El año del Modernismo Obsoleto* (1999); *El año de resetear la fecha de las Bellas Artes hasta que vuelva al punto cero* (2000); o *El año de la quinta dimensión* (2001). En este último, los artistas trabajan en base a las premisas teóricas de la quinta dimensión y las manifiestan mediante diversas técnicas como grabado, pintura, escultura y acciones artísticas.

La obra *Time Machine* de Piotr Kowalski consiste en un ordenador construido y programado para de-construir la dirección del tiempo perceptible, y esto se regula a través del sonido: transformando “el tiempo real en una señal sonora”,²⁵⁰ al mismo tiempo que dicha señal se convierte en una secuencia numérica que se imprime durante *el viaje en el tiempo*. Formalmente, la máquina consiste en un *sampler* que produce una serie de efectos, un objeto que brinda todo un campo de posibilidades de manipulación de la voz y de otras formas de emisión sonora. Como reconoce el artista, a comienzos del año 1970 los ordenadores todavía eran una herramienta inalcanzable, una tecnología demasiado cara para las personas que deseaban utilizarla con fines artísticos. En el año 1978, el artista se traslada al *Center for Advanced Visual Studies* de Cambridge (en el estado de Massachusetts), en un momento de la historia de los procesadores en el que los ordenadores comenzaban a bajar su coste de adquisición, –aunque todavía inalcanzables para un artista, ni mucho menos para uso personal–, y por este motivo, P. Kowalski contacta con el grupo de investigación *Architectural Machine Group* del *Massachusetts Institute of Technology*, lo que le posibilita en el año 1978 comenzar una serie de simulaciones y concluir su proyecto *Time Machine*, basado en la tecnología de los microprocesadores. Los resultados se expusieron por vez primera en la galería Roland Feldman de Nueva York en el mes de mayo del año 1979.

The Time Machine II es una obra destinada a la interacción con el público. El proyecto consiste en una cámara que captura el sonido e imágenes, y las retorna en la sala de forma inversa. La proyección coexiste con el espacio y conforma la

²⁵⁰ En la actualidad, puede decirse que el término *streaming* ya sea de carácter costumbrista. Pero respecto al proyecto de Kowalski sobre la retransmisión y manipulación audiovisual en vivo, hay que tener en cuenta que en el año 1970 el *streaming* no era habitual, como tampoco se podía conceptualizar su mecanismo, ni tan siquiera como fenómeno, ya que la población general no disponía de este tipo de tecnología para uso personal: una computadora por habitante era todavía un asunto de ciencia ficción. Este término se popularizó a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, a medida que la industria tecnológica se adaptaba a un uso personal, así como el ancho de banda en *internet* se iba perfeccionando. De este modo, la fluidez en la transmisión o retransmisión de datos entre un dispositivo de captura y otro dispositivo audiovisual permitió sentir el vídeo y el audio en dos espacios distintos y a *tiempo real* –como suele decirse–; aunque teniendo en cuenta, en mi opinión, las diferencias que todavía hoy se perciben entre el acontecimiento, – con la acción–, y el formato virtual, – con la videoacción o retransmisión audiovisual de la acción artística.

instalación, siendo esta un vehículo de retransmisión del presente y, al mismo tiempo, una representación de lo real. En sus intervenciones y acciones públicas destaca la obra “La acción en un campo de fuerza se refiere a la formación de formas y la aborda como un problema dinámico y como un problema cultural”.²⁵¹ P. Kowalski construye formas que mantienen el recuerdo del conflicto y representan aquellas fuerzas que las hizo ser lo que son, ya sea fijando a través de estas fuerzas el universo como un campo de conflictos. No es casual, por tanto, que el propio artista aparezca en el campo de batalla.

Si el concepto de predicción está íntimamente ligado al factor temporal, la desmitificación del aspecto fortuito en la predicción se da de forma más clara en el factor atmosférico del tiempo. Como estado atmosférico, trataré el concepto de predicción aplicada a los fenómenos que acontecen en ese espacio donde se extienden las influencias físicas y químicas contenidas en el ambiente que nos envuelve.

En este caso, en relación al fenómeno atmosférico, he decidido diferenciar entre dos fases diferentes pertenecientes a la metodología de investigación meteorológica: por un lado la medición y anticipación de los fenómenos y por otro la diagramación de la información obtenida en dicha medición. Estas dos fases pertenecientes al estudio de los fenómenos atmosféricos pueden diferenciarse teóricamente pero están unidas de forma práctica, ambas inscritas en la ciencia de la Meteorología. Respecto a la primera de ellas, que es la medición y cuantificación de la información, de las observaciones que los científicos desempeñan en su metodología de investigación se extraen los datos que posteriormente los científicos deben indexar y tabular.

Desde los inicios de la ciencia meteorológica, esta información se ha obtenido mediante herramientas especializadas como barómetros, pluviómetros, etc. Incorporando en la actualidad aquellas tecnologías propias de nuestro tiempo como son satélites, sensores y procesadores de datos. Sin embargo, pese al avance tecnológico, independientemente de su tecnología de medición la información siempre se maneja mediante rigurosos protocolos de obtención de muestras. En algunos casos, estos experimentos se realizan de forma simultánea en diferentes estaciones, donde cada científico especifica de forma exacta la posición y las

²⁵¹ KOWALSKI, Piotr. *Time Machine Projects+*. Paris: Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne, n° editieur 271, 1981, p. 15.

· Traducción propia: *L'action dans un champ de forces concerne la formation des formes et l'aborde à la fois comme problème dynamique et comme problème culturel. Información y comunicado de prensa esxtrído del Black Kit de Colonia.*

condiciones en las que tomó la muestra, – incluso en el caso de que estas se tomen en entornos hostiles–, como puede ser un volcán, una estación en el ártico, en medio del océano o desde un globo aéreo-estático.

Respecto a la segunda fase, perteneciente al estudio de los fenómenos atmosféricos a tratar, una vez que los datos se han indexado, tabulado y han sido verificados, se procederá a delinear esta información de una forma pictórica, –en el caso de los científicos naturalistas del siglo XIX empleando pantógrafos e imprimiendo los diagramas mediante técnicas litográficas–, o en la actualidad, de una forma infográfica y digital. De este modo, mediante la medición y diagramación de los datos, puede construirse un panorama visual que permita verificar o refutar la *predicción*.

El espacio y el tiempo están íntimamente relacionados. La intangibilidad del factor temporal se mide respecto al espacio y las dimensiones que este ocupa. Durante un trayecto puede observarse claramente esta relación entre tiempo y espacio. Bai Chongmin es un artista chino que ha participado en diversas ocasiones en encuentros y festivales de arte de acción en Europa. En el año 2011, B. Chongmin desarrolla su proyecto *Traveiling One Thousand Miles*, y emprende un viaje a lo largo de China para visitar a sus amistades, viaja a pie desde Beijing a Longquan en Zhejiang, atraviesa: Changsha en Hunan, Kunming en Yunnan, Chengdu en Sichuan, Xi'an en Shaanxi y Zhengzhou en Henan. Durante un total de 245 días, B. Chongmin cruza planicies y montañas para, una vez llegado a cada punto planeado, visitar a sus viejos amigos y entregarles los distintos presentes que se encontraba por el camino. A través de un diario fotográfico documenta toda la travesía; durante el viaje usó su cuerpo de forma simultánea con el paisaje, registrando además las distintas realidades de la sociedad China. Habiendo comenzado a caminar el día 16 de junio del año 2011 y termina el 15 de febrero de 2012, la *performance* se compone de 60.000 fotografías■

– 2.2 La planificación gráfica del arte de acción

➔ Si la *performance* y el arte de acción no son lo mismo, entonces, ¿qué se planifica, la *performance* o la acción artística?: La respuesta es que las dos se planifican porque ambas forman parte de la misma operación. Sin embargo, uno de los dos fenómenos se relaciona con “el plan” de forma *indirecta* y el otro de forma *directa*. En esta investigación se define la *performance* como un proceso y la acción artística como una práctica que forma parte de dicho proceso. Por tanto, según las premisas pertenecientes a la definición que se ha elaborado en esta tesis, hay una planificación “en” la *performance* y una planificación “de” la acción artística.²⁵²

Respecto a la preposición *en*, esta denota en qué lugar, tiempo o modo se realiza lo expresado por el verbo al que se refiere, por ejemplo: tu padre está “en” Valencia; aquello sucedió “en” el *Cabanyal* de Valencia; hay que guardar la información “en” el archivo. Del mismo modo, puede decirse que la planificación gráfica se da “en” la *performance* artística: la planificación “en” la *performance*. El proceso de la *performance* se ha estructurado en tres estadios: antes, durante y después de la acción. Si se describen los tres elementos de la preposición “en” –lugar y tiempo y modo– con respecto a este proceso, la planificación se desarrollará en un estadio concreto de la *performance*:

El lugar de la planificación con respecto a la *performance* es la posición del plan y la porción de espacio que el mismo ocupa. Con ello, a partir del lugar, la planificación incluye dos conceptos: posición y porción. El lugar otorga a la planificación una posición y rango de derechos para existir dentro de un proceso interdisciplinar, reconociéndose la planificación misma como disciplina.

Si “la porción” es una cantidad segregada de otra mayor, el lugar de la planificación con respecto al proceso de la *performance* tendrá mayor o menor relevancia en función del uso que se haga del plan de acción. Por ejemplo, en la *performance*, la planificación puede emplearse como herramienta, cuya porción segregada del

²⁵² De acuerdo con R. Martel, “es mejor hablar de arte de acción en lugar de *performance* al considerar aspectos más apropiados para las llamadas artes visuales.” Además, añade que “en el universo anglosajón, el concepto de *performance* está asociado tanto al teatro como al baile” entendiéndose el concepto de arte de acción sin relacionarse a lo espectacular. Hay que añadir a esta diferenciación entre *performance* y arte de acción que, en esta investigación, la *performance* se relaciona a la etimología del término como proceso –rendimiento–, y la acción artística a una práctica relacionada con las artes plásticas y la poesía que se manifiesta en escena y en una de las fases de dicho proceso. En:

· MARTEL, Richard. “Index du performatif”, (avec Michael La Chance, dirs.). En: *Inter Art Actuel*, no. 115. Québec: Éditions Intervention, 2013, p. 4.

proceso total será mínima. Pero la planificación también puede emplearse como obra, por ejemplo, como un poema concreto.

El poema en cuanto que plan de acción sirve de herramienta gráfica de planificación, en algunos casos sirve como partitura, por lo que la planificación se activará en escena. Además, el poema puede exponerse y publicarse y , en definitiva, el lugar que ocupa la planificación respecto al proceso de la *performance* tendrá un protagonismo mayor. La intervención en la *performance* denota que se da un situación de tránsito a lo largo de un proceso artístico, una actividad interdisciplinar que progresa y avanza hasta que culmina... en esa línea temporal que es la *performance*, el plan de acción es una *situación de tránsito que tiene lugar entre la idea y la ejecución de la acción*■

· 2.2.1 El happening como precursor de la planificación de la acción artística

➔ El punto de partida analítico escogido ha sido el happening, asociado indiscutiblemente al teatro experimental y en tránsito entre las artes plásticas y escénicas, con una estructura de presentación diferente al arte de acción. Precisamente por mantener unos lazos tan estrechos con el teatro experimental, el *happening* es uno de los referentes históricos a destacar sobre la planificación gráfica de la acción artística debido a este hermanamiento de origen entre la acción y el teatro. El uso del ensayo y otros elementos propios del teatro en la *performance* hace que, en ocasiones, el proceso se proyecte en contextos relacionados con las artes escénicas con las posibilidades técnicas que estos espacios ofrecen como luces, escenografía, habitáculos de ensayo...

*
* *

La apreciación de su propio nombre, *happening*, indica las características resolutorias que lo diferencian de la acción artística. Su característica principal es la participación del público para resolver la obra, en unas ocasiones de forma espontánea y en otras de manera planificada y mediante instrucciones. Desde la perspectiva contemporánea, es esta característica participativa una de las que sostienen esa estrecha afinidad que ya desde sus inicios en los años 50 mantiene con el teatro de participación y el teatro de guerrilla, algo que el escritor Franck Jotterand aglutina junto a otro tipo de prácticas artísticas –incluido el arte de acción– bajo el nombre de “nuevo teatro”, donde analiza los movimientos más significativos de este periodo, comprendido entre los años 1950 y 1975. En sus inicios, el teatro experimental tuvo una fuerte influencia en el *happening*:

El espíritu del happening inspiró al teatro el descubrimiento del espacio y una nueva actitud respecto al público, paralelamente a los esfuerzos del *Living* y del *Open-Theatre* que intentaban, a través de Brecht, Artaud o de

técnicas próximas a la tradición de Cage, poner a punto la improvisación colectiva.²⁵³

El propio F. Jotterand, en una conversación con John Cage en el *Festival de Arte Moderno* de la *Colgate University*, en primavera del año 1968, destaca esta aportación de su interlocutor:

En Europa se busca centrar la atención del público en una obra que expresa el pensamiento y la sensibilidad del autor. En los Estados Unidos, nosotros queremos indicar a los espectadores cómo pueden transformar su vida cotidiana en una serie de experiencias artísticas. Somos intermediarios.²⁵⁴

De nuevo queda patente una vez más la influencia de la *performance* en Europa y las diferencias que los propios artistas percibían –y en ocasiones potenciaban– entre las culturas de ambos continentes. Como bien apuntaba John Cage, el *happening*, desde sus inicios en los 50 de la mano de Allan Kaprow, ha considerado desde un principio el elemento de la planificación o las instrucciones para llevarlo a cabo, con el paradójico objetivo de “poner a punto la improvisación colectiva”. Con ello, el artista del *happening* necesita herramientas que favorezcan esa intermediación.²⁵⁵ Se puede ver un ejemplo de esta planificación en esta acción Fluxus:

Acción Fluxus:

Cada performer elige un número de un rollo de papel usado de calculadora. El performer actúa cada vez que su número sale en una tira, cada tira indica el ritmo del metrónomo. Posibles acciones a realizar a cada aparición del número:

- 1) Se quita o se pone el sombrero de bongo.
- 2) Sonidos con lengua, boca o labios.
- 3) Abrir o cerrar paraguas, etc.²⁵⁶

Algunas de las acciones Fluxus se proyectaban a modo de partitura. Es evidente que no se requerían habilidades escénicas para desarrollar estas acciones, pero el

²⁵³ JOTTERAND, Franck. *El nuevo Teatro Norteamericano*. Barcelona: Barral Editores, 1970, p. 118.

²⁵⁴ JOTTERAND, Franck. *El nuevo Teatro Norteamericano*. Barcelona: Barral Editores, 1970, p. 88.

²⁵⁵ A partir de las palabras de Cage puede establecerse una interesante analogía respecto a los tópicos culturales entre europeos y estadounidenses: mientras el europeo piensa en exponerse expresando y compartiendo su romanticismo, el estadounidense piensa en intermediar, es decir, en la injerencia sin exposición.

²⁵⁶ HOME, Stewart. *El asalto a la cultura*. Barcelona: Lalevir SL/Virus editorial, 2002, p. 117.

hecho significativo que es interesante es la planificación, en este caso redactada, de la idea de acción: las instrucciones. La formación musical de muchos de los componentes Fluxus tenía mucho que ver con el uso del guión a modo de partitura. Y esta traslación al papel de la idea y la disposición instructiva de la acción puede ser fácilmente desarrollada por una tercera persona, que en el momento en el que se llevan a cabo, se convierte en la interpretación de una idea Fluxus. Home Steward, autor del libro *El asalto a la cultura*, destaca también algunas de las prácticas artísticas de Fluxus planificadas por George Maciunas en su vertiente más politizada, que consistían en interrumpir el sistema de transporte con averías preparadas en puntos estratégicos en horas punta, la propagación de noticias falsas en los sistemas de comunicación o la saturación del sistema postal mediante el envío de objetos pesados.

Obviamente, esta planificación de *teatro de guerrilla*,²⁵⁷ esta forma de sabotaje de la infraestructura pública requería algo más que una partitura:

No abordéis nunca el enemigo de frente. Elegid el terreno de combate; no os dejéis arrastrar en una pelea si no está plenamente justificada. El teatro de guerrilla es un viajero sin equipaje, y hace amigos entre la masa. (...)

Un grupo de teatro radical debe ofrecer más que el teatro comercial; (...) Mantened muy alto el nivel de vuestras performances.²⁵⁸

Se requería de toda una logística y coordinación para que la planificación de tales acciones se llevara a cabo. Finalmente G. Maciunas no obtuvo el requerimiento fundamental, que era la disposición de sus cómplices. Gracias al análisis previo del contexto político y social y el estudio del *americanismo en Europa* pueden entenderse los posibles motivos de discrepancia entre algunos miembros Fluxus y G. Maciunas, así como la predisposición a que su colaboración con el ejército de los Estados Unidos desapareciera o, cuanto menos, quedase olvidada.

²⁵⁷ Teatro Guerrilla La expresión *guerrilla theatre*, fue sugerida por Peter Berg, dramaturgo y miembro de la San Francisco Mime Troupe.

· *Teatro guerrilla* también se emplea como expresión general para un tipo de teatro surgido en la década de los años 60 del pasado siglo cuya actividad se basa en la protesta con actuaciones sorprendidas que generalmente llaman la atención sobre un problema político-social en el espacio público empleando técnicas características de la guerrilla. Aunque aquí la expresión teatro de guerrilla se relaciona con los inicios "revolucionarios" del movimiento Fluxus.

²⁵⁸ Jotterand, Franck. *El nuevo Teatro Norteamericano. Le Nouveau Théâtre Américain*. Barcelona: Barral Editores, 1970, pp. 197-199.

Desde la década de los años 50 había entre los artistas una voluntad de esquivar el producto artístico, y esto surgía en oposición al expresionismo abstracto norteamericano. En el año 1958 A. Kaprow confesaba estar preocupado por trabajar con “el espacio y los objetos de la vida diaria, ya sean nuestros cuerpos, vestidos, habitaciones o, si fuera necesario, la amplitud de la calle 42.”²⁵⁹

En Estados Unidos, a partir de la década de los años 60 la *performance* evolucionaba a medida que los artistas cuestionaban la alianza arte-vida y reivindicaban el uso de espacios no galerísticos para manifestar sus creaciones, como la plaza pública y la calle. En el año 1966 el mismo A. Kaprow alentaba a sus colegas a crear nuevos valores en lugar de objetos, diciendo que la pintura se había convertido en “algo que sostiene a la experiencia, en lugar de actuar directamente sobre ella”²⁶⁰

En el año 1959 el público de la *Reuben Gallery* de Nueva York y otras personas elegidas recibieron una carta firmada como “Sociedad Reuben y Kaprow” en la que se indicaban algunas apreciaciones sobre la predisposición que deberían de tener los asistentes a la exposición que se anunciaba. En la invitación podía leerse:

Tendrán lugar 18 sucesos (*happenings*) y por tanto se invita a colaborar con el artista, señor Allan Kaprow, en la realización de estos acontecimientos (...) no se debe de buscar en esta obra pintura, danza o música. El artista no tiene intenciones de ocuparse de eso. Cree en cambio que podrá dar vida a una situación nueva y convincente.²⁶¹

En esta invitación era la primera vez que se empleaba el término *happening* para referirse a una manifestación artística, exceptuando un artículo publicado unos meses antes en la revista de vanguardia *Anthologist*. Posteriormente al evento en la *Reuben Gallery*, la palabra *happening* se incorporó a la terminología artística y teatral a medida que proliferaba el uso de este tipo de manifestaciones.

Sin embargo, no ocurrirá lo mismo en los procesos creativos de *happenings* realizados por grupos provenientes del ámbito teatral. De la entrevista que Richard Schechner, promotor del concepto de *Teatro de Guerrilla*, que realiza en la revista

²⁵⁹ BERMAN, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1998, p. 335.

²⁶⁰ KAPROW, Allan. *Assemblage, Environments, and Happenings*. New York: Harry Abrams, 1966, p. 158.

²⁶¹ SCHECHNER, Richard. *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973, p. 83.

Dilataciones en el tiempo y en el espacio del año 1968 se desprende esta reflexión de Kaprow:

En mis *happenings* no recuerdo partes de primer actor (también porque no existen), y generalmente hago yo lo que los demás no quieren hacer. Y esto únicamente por cortesía. En cuanto a los ensayos, los he eliminado no tanto para demostrar que los actores improvisados son mejores que los profesionales, sino porque únicamente los ensayos son inútiles para el tipo de trabajo que he elegido. (...) En tal caso tus nociones técnicas te servirán ni más ni menos como podrían servirte si tuvieras que tomar parte en un pícnic.

En base a las palabras de A. Kaprow el happening se desvincula de algunos de los recursos técnicos teatrales y hay una clara intención de vincular el *happening* a las artes plásticas. En esta concepción de la actividad artística ausente de cualquier tipo de profesionalidad y especialización, la práctica artística reivindica nuevamente la disolución de los límites entre arte y vida.

A finales de los años sesenta, todas las actividades que erosionaron el arte institucionalizado se produjeron desde una variada multiplicidad de frentes caracterizados por mantener una postura antiformalista. Según Robert C. Morgan, los años sesenta trajeron una “colección” de tendencias híbridas y eclécticas, como el *performance art*, y que según Robert C. Morgan venían indirectamente del primer arte conceptual: “el arte dejó de consistir en un objeto para ser interpretado y pasó a ser el centro de una investigación acerca del propio fenómeno del arte”²⁶²

Con obras que podían mostrarse a bajo coste y sin obstáculos, para la historiadora Lucy Lippard la desmaterialización del objeto podía considerarse una revolución contra el mercado del arte, proporcionando el vehículo para las ideas artísticas que fueron obstruidas u oscurecidas por las consideraciones formales. Como consecuencia de ese ideal conceptual, la acción se utilizará como un medio de demostración, experimentación y ejecución de las ideas.

Sin embargo, en el año 1972, seis años después, en las conclusiones de su trabajo de investigación L. Lippard dejará constancia de cierto descontento respecto al nivel de compromiso de los artistas sobre esa negación mercantilista y el devenir de las intenciones de algunos autores, con el arte conceptual y a propósito de la

²⁶² MORGAN, Robert. C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Ediciones Akal, 2003, p. 32.

desmaterialización del objeto artístico. Al final de su tesis –la cual constituye un amplio catálogo de acciones y objetos de arte conceptual– L. Lippard dirá:

Las esperanzas de que el «arte conceptual» fuera capaz de evitar la comercialización general, el perjudicial enfoque «progresivo» de la modernidad, eran en su mayor parte infundadas. Parecía (...) que esos artistas quedarían liberados a la fuerza de la tiranía, del /status/ de la mercancía y la orientación del mercado. Tres años más tarde, los principales artistas conceptuales están vendiendo obras por sumas sustanciosas aquí y en Europa.²⁶³

Esta disolución de las limitaciones y el contacto con la cotidianidad de la calle es también la premisa conceptual del *Teatro de Guerrilla* aunque, a diferencia de Kaprow, con un tratamiento profesional y con una clara identificación de su actividad como disciplina artística, sin renunciar por ello a su ética y compromiso social. Esta apreciación es uno de los aspectos históricos del teatro experimental que el ámbito de la acción artística podría asimilar para sí: mientras el artista rechaza su propia condición *de artista* para combatir una industria cultural con la que no se identifica, el actor de teatro reafirma su condición *de actor* para combatir los aspectos de la industria teatral que rechaza. El *Teatro de Guerrilla* destacará por su actividad y compromiso durante las confrontaciones sociales y raciales norteamericanas de los años 60. La creación y la idea de este tipo de compañía teatral fue sugerida por Peter Berg, dramaturgo y miembro de la *San Francisco Mime Troupe*. El *Teatro de Guerrilla* mantendrá el contenido y la proximidad a la sociedad mediante la reivindicación y la manifestación generando una estética de la protesta, una estética en acción con cada una de sus obras. Y así, en la entrevista que F. Jotterand realiza en el año 1970 a Rony G. Davis (actor de la San Francisco Mime Troupe), Davis manifiesta:

Un grupo de teatro radical debe ofrecer más que el teatro comercial; (...) Mantened muy alto el nivel de vuestras *performances*: cualquier falta de oficio os alejará de un público que está dispuesto a oírlos, pero no por motivos caritativos.

Estas diferencias frente al teatro comercial no son diferencias metodológicas, sino comunicativas. En la misma línea logística del *Teatro de Guerrilla* se mantiene el concepto de *Teatro Pobre*, con austeridad de elementos frente a las grandes escenografías y un fuerte contenido político. El distanciamiento de la práctica

²⁶³ LIPPARD, Lucy. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal. Lippard, 2004, pp. 369-370.

escénica con respecto al teatro comercial va a tener una gran influencia en la práctica del *happening*, una práctica que no precisa necesariamente un marco cultural determinado y que los artistas plásticos pueden desarrollar desde sus comunidades y espacios periféricos.

En París, Ken Dewey presentó el 8 de julio del año 1963, –en el marco del *Théâtre de Nations* en la sala *Récamier*– el primer *happening* teatral: *The Gift*. En el programa, K. Dewey decía, “El teatro sigue aceptando, por apatía, el despotismo, la monarquía, la dictadura; de hecho, lo soporta todo, todo excepto la azarosa democracia de la creación”. Seis años más tarde, este pionero del *happening* teatral cuestionará los marcos culturales determinados y la industria teatral. El *happening* precisa de una evolución hacia un compromiso auténticamente reivindicativo y esto se conseguirá, según K. Dewey, fuera del marco cultural y desde el contacto directo con la calle. En el año 1969, las acciones del teatro experimental y las *performances* de los artistas plásticos coinciden en su intención de sumergirse en la cotidianidad y la realidad social y la práctica que une estos dos campos es el *happening*:

Cuanto mayor es la distancia que K. Dewey mantiene con la industria teatral, menor es la distancia que mantiene *con la vida*. La tésitura entre arte y vida tiene un elemento de fortaleza con la práctica del *happening*, en las obras de algunos artistas Fluxus o en las reflexiones que algunos autores como Richar Schechnner proponen sobre el hecho de que ciertas manifestaciones sociales espontáneas puedan ser consideradas como *una obra de arte*.

Sobre esta idea de transformación en el público se ha pronunciado el coreógrafo y escritor Raimund Hoghe en un coloquio introducido por José Antonio Sánchez²⁶⁴ y Claudia Wegener. R. Hoghe presentó *Lettere Amoroze* en el encuentro de artes escénicas madrileño *Desviaciones 2001*,²⁶⁵ y en dicho coloquio manifestaba: “Para mí es hermoso oír a la gente que le ha sucedido algo en su interior, pero no necesariamente tienen que transformar sus conceptos”. Después, justificaba su apreciación mostrando respeto hacia el derecho de los trabajadores que tras una larga jornada de trabajo deseaban contemplar y disfrutar su representación *en paz*. El coreógrafo estima que la mayoría de su público permanecerá sentado, participando de forma pasiva, o simplemente observando sin transformar sus

²⁶⁴ SÁNCHEZ, José A. y CONDE-SALAZAR, Jaime. *Cuerpos sobre blanco*. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla- La Mancha: Comunidad de Madrid, 2003, p. 36.

²⁶⁵ Archivo Virtual de Artes Escénicas ARTEA.

· Recurso en línea: [<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=subco&id=4>].

conceptos. Por otro lado, con una actitud más activa respecto a la relación con el público se pronuncia Richard Martel, quien considera que “es en la confrontación ideológica donde nace el cambio.”²⁶⁶

La profesora de la Universidad de Bern Eva Ehninger²⁶⁷ rescata de los archivos del *Getty Research Institute* de los Ángeles la tensa correspondencia que en el año 1961 mantuvieron A. Kaprow y Claes Oldenburg.²⁶⁸ Ambos artistas habían desarrollado desde el año 1959 sus *Happenings* y *Environments* tanto en la *Judson Gallery* como en la *Reuben Gallery* de Nueva York –de la que A. Kaprow era cofundador–.

Desde el análisis y la práctica, A. Kaprow cuestionaba la naturaleza artística de sus propias acciones y, al hacerlo, situaba en una posición incómoda las acciones de su colega C. Oldenburg ya que su análisis crítico alcanzaba de forma indirecta su trabajo. A partir del paradigma del no-arte, argumentó con notable éxito que la actividad de *happening* debía disolverse en la experiencia de la vida cotidiana. Consecuente con la tendencia que los artistas de los años 60 empezaban a desarrollar, C. Oldenburg quería que su actividad fuera actual y contemporánea, reflexionando sobre la integración del arte en la experiencia cotidiana. Sin embargo, y tal y como planteaba A. Kaprow, ante la ausencia -o cuanto menos cuestionamiento- del elemento arte frente al suceso cotidiano, C. Oldenburg temía el impacto que podría suponer la pérdida del status artístico en su propia producción, rechazando la base no artística que planteaba A. Kaprow en su ensayo *Happenings in New York Scene*²⁶⁹, a raíz del cual escribe a su colega: “Si uno no se propuso hacer arte, no habrá arte. Que no tiene nada que ver con el profesionalismo. Si un artista no está seguro de qué es arte, no debe practicarlo.”²⁷⁰

En la contienda postal y ante la imposibilidad de resolver su propia ambivalencia teórica, C. Oldenburg insiste en su descontento. Escribe a A. Kaprow y le recrimina que desarrolle su actividad en el campo del arte y de la crítica de forma simultánea, considerando que este comportamiento es en un artista, cuanto menos, inmoral.

²⁶⁶ MARTEL, Richard. *Arte de Acción*. Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 25-27.

²⁶⁷ EHNINGER, Eva. “What’s happening? Allan Kaprow and Claes Oldenburg Argue About Art and Live”. *Getty Research Journal*. N° 6. 2014. pp 195-202.

²⁶⁸ Letters between Allan Kaprow and Claes Oldenburg, July to December 1961. Los Angeles, Getty Research Institute, Allan Kaprow papers (980063), box 69, folder 7.

²⁶⁹ KAPROW, Allan. *Happenings in the New York Scene*, ARTnews 60, n° 3, 1961.

²⁷⁰ Traducción propia: If one does not set out to make art, there will be no art. Which has nothing to do with professionalism. If an artist isn’t sure what art is, he shouldn’t be practising it. Claes Oldenburg to Allan Kaprow, 31 August 1961, Kaprow papers, box 69, folder 7.

Aunque la desesperada argumentación evidencia un conflicto personal, es interesante observar cómo C. Oldenburg focaliza su animadversión hacia el perfil investigador de A. Kaprow temiendo que, mediante su capacidad crítica, pudiera posicionar el *happening* en un plano histórico que le resultara desfavorable. C. Oldenburg increpa a A. Kaprow en una nueva carta:

Usted nos hizo estallar levantando dudas acerca de nuestros motivos, estéticas y éticas, y luego trató de poner distancia en la historia del arte, en el hecho de declarar que los *happenings* están por todas partes. (...)

Los *happenings* son un viento fresco, para nosotros, si no para ti. ¿Porqué no puedes admitir esto? ¿Por qué debes enterrarnos, cantar nuestro requiem, y atarnos de nuevo a la mitología de los años 40? ²⁷¹

Para Kaprow no es relevante *cómo sucede* su obra, sino *lo que sucede* en ella y careciendo del ensayo, la planificación del *happening* marcará las pautas a seguir. Por el contrario, para el *Living Theatre* el ensayo en comunidad se convierte en un elemento de investigación, un acontecimiento de introspección que se manifestará en algún momento frente a un público donde una vez planteado el suceso y dispuesto en manos de los participantes, acontecerán reacciones imprevisibles al ponerse a prueba “la improvisación colectiva.”

La década de 1960 supuso la consagración internacional de grupos como el *Bread and Puppet*, el *Teatro Campesino* y el *Open Theatre*, mientras en Europa, el teatro como investigación tendrá su máximo exponente en el *Living Theatre* y J. Grotowski. Respecto a la gira europea del *Living Theatre* en la década de los 60, tal y como recoge el historiador teatral Marco de Marinis, hay un límite fundamental para las críticas que se le hacen al *Living* en relación a sus espectáculos europeos en la década de 1960 sobre la pérdida de originalidad y fuerza teatral de las propuestas del grupo:

Ese límite es el hecho de que dichas críticas se formulen desde una óptica exclusivamente teatral y estén demasiado ligadas a la lógica que concibe

²⁷¹ Traducción propia: Oldenburg to Kaprow: You blew us up raising doubts about our motives, aesthetic and ethical, and then tried to put us away in art history, to in fact declare that happenings are all over. (...) Happenings are a fresh wind, for us, if not for you. Why cant [sic] you admit this? Why must you bury us, sing our requiem, and tie us back to the mythology of the 40s?. En:

· Claes Oldenburg to Allan Kaprow, 31 August 1961, Kaprow papers, box 69, folder 7. En:
· EHNINGER, Eva. “What’s happening? Allan Kaprow and Claes Oldenburg Argue About Art and Live”. Getty Research Journal. Nº 6. 2014, pp 195-202.

el espectáculo como un fin, es más, como la única finalidad de la actividad de un grupo teatral. A mí, en cambio, me parece que para el *Living*, en el transcurso de la década de 1960 el teatro es cada vez más un *medio*.²⁷²

En la década de los años 60, mientras que los *happenings* de A. Kaprow evolucionaban hacia todo tipo de *actividades*, además del ámbito teatral, la influencia que el A. Kaprow tendría en Fluxus se manifestó hasta tal punto que en el concierto que Kaprow organizó para el *Hudson Hall*, durante el segundo festival de vanguardia de Nueva York, mientras ejecutaba el *Originale de Stockhausen*, G. Maciunas y otros Fluxus como A-Yo, Takako Saito y Ben Vautier conspiraron juntos organizando la siguiente intervención:

Un piquete en las puertas del concierto bajo los auspicios de Acción contra el Imperialismo Cultural. Otros miembros de Fluxus decidieron ignorar el piquete e ir al concierto.

Las actividades *Festum Fluxorum* pondrían en evidencia lo que G. Maciunas llamaría el “flux-evento neo-haiku monomórfico” frente al “happening neobarroco multimedia.” Pese a que las acciones de fluxus eran multimedia en el sentido de que mezclaban distintas disciplinas, cada composición se centraba en un evento sencillo. A diferencia del happening ambiental o multimedia:

Fluxus focalizaba la atención en la simplicidad estructural, siendo enmarcado por sus protagonistas en la tradición del evento natural, Marcel Duchamp, bromas, gags, Dadá, John Cage y el funcionalismo de la Bauhaus.²⁷³

De las instrucciones con A. Kaprow y el ensayo de la protesta con el "nuevo teatro" hay una clara transición a la propuesta de acción. Para entender de qué forma esta sintetización estructural del evento afectaba al papel del autor respecto al público, pueden destacarse las reflexiones de F. Jotterand y después J. Cage, donde la participación del público permite que el autor consciente de su papel como “intermediario” del evento, diluya su relevancia respecto a la obra "poniendo a punto la improvisación colectiva". En el caso de muchas de las acciones Fluxus, puede decirse, además, que hay una especie de puesta a punto de la “disposición” colectiva, sobre todo en lo que respecta al humorismo, donde esta “sintetización estructural” permite al autor convertirse en el director de una orquesta dispuesta a

²⁷² MARINIS, Marco de. "Living Theatre. La aventura Europea". En: *El nuevo Teatro 1947-1970*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1988. pp. 245-272.

²⁷³ STEWART, H. *El asalto a la cultura*, Barcelona: Lallevir SL/Virus editorial, 2002, pp. 114-118.

transcender los límites de lo reverente. En cierta forma, el factor lúdico contribuirá también a diluir la relevancia del autor respecto a la obra. Para F. Jotterand, *Las actividades de Fluxus* procedían de las prácticas musicales, pictóricas, filmicas y las prácticas teatrales, “todas ellas dirigidas como muchos *happenings* en el sentido de despertar los sentidos, el reconocimiento de los demás y del entorno, para poner de nuevo en juego al individuo y la sociedad.” Dos propuestas:

Confrontación nº 2: Viajar en tren sin billete.

Confrontación nº 3: permanecer en silencio todo un día.

Algunas confrontaciones más comprometidas con la causa recomiendan “vender un teatro, aserrar un violín, o llamar a la policía por teléfono.”²⁷⁴ El movimiento Fluxus cuestionaba su motivación política y evolucionaba al mismo tiempo hacia un temperamento lúdico. Se distanciaba progresivamente de sus acciones politizadas, aunque tal vez no en vano, así como señala R. Martel: “es en la confrontación ideológica donde nace el cambio”.²⁷⁵

De esencia humorística, algunas de las acciones Fluxus se proyectaban como pautas de acción. Es evidente que no se requerían habilidades escénicas para desarrollar estas actividades, pero el hecho significativo que aquí interesa es la planificación, en este caso redactada, de la idea de acción. La influencia musical de muchos de los componentes Fluxus tenía mucho que ver con el uso del guión a modo de partitura. Las instrucciones suponen una traslación de la idea, y la disposición instructiva de la acción puede ser fácilmente desarrollada por una tercera persona. Según H. Stewart, para Fluxus no era relevante conocer con exactitud el público al que se dirigían estas acciones. En ocasiones “el performer ejecutaba el guión para su propia diversión, más que para la de nadie más”. Sin embargo, también es relevante que el hecho de que se realizaran sesiones públicas de las acciones indicaba que “el público previsto era algo más amplio que uno mismo”.²⁷⁶

*

* *

²⁷⁴ JOTTERAND, Franck. *El nuevo Teatro Norteamericano*. Barcelona: Barral Editores, 1970, p. 99.

²⁷⁵ MARTEL, Richard. *Arte de Acción*, Xochimilco: U. Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 25-27.

²⁷⁶ STEWART, H. *El asalto a la cultura*, Barcelona: Lallevir SL/Virus editorial, 2002, pp. 114.

El *happening* y su pionero en el ámbito norteamericano A. Kaprow con su empeño por disolver el arte y la vida, tendrán un profundo impacto en la teatro experimental. Esta práctica a medio camino entre las artes escénicas y plásticas será asimilada también por las agrupaciones del “nuevo teatro” norteamericano (1945-1975) como el *Teatro de Guerrilla*, *Bread and Puppet*, *Open Theatre*, *Living Theatre* o autores como Ken Dewey. Durante los años 60, este movimiento incidirá en la investigación teatral donde, a diferencia de la obra de A. Kaprow, el ensayo será un recurso relevante como medio de “confrontación”, transformando la práctica teatral e incluyendo la participación e improvisación del público como un elemento de provocación y cuestionamiento social.

Este aspecto de “confrontación” podrá verse también en la práctica artística del movimiento Fluxus, el cual está también fuertemente influenciado por la práctica del *happening*, aunque como sucederá con el “nuevo teatro” durante los años 60, Fluxus desarrollará los eventos y sucesos con algunas diferencias de procedimiento y ejecución, evolucionando desde sus inicios más politizados hacia propuestas lúdicas, donde la simplicidad de lo cotidiano y el factor humorístico serán el nuevo sello Fluxus.

El *happening* se convertirá en una práctica artística interdisciplinar que se manifestará en escena y generalmente se desarrollará con la intervención o participación de sujetos externos a su planificación. Con ello, se diferenciarán dos fases en el proceso artístico del *happening*. La primera es la ideación del acontecimiento, donde el autor planifica el *happening*, y la segunda es el desarrollo del suceso, donde el público o sujetos participantes llevan a cabo la puesta en escena e intervienen activamente en la resolución de la misma, unas veces de forma espontánea y otras mediante las indicaciones del autor■

· 2.2.2 Tipologías de planificación gráfica en el arte de acción

Para familiarizarse con la tipología y diferentes recursos de visualización gráfica y sentir que forman parte del arte de acción, es conveniente recordar primero la definición de *performance* y planificación gráfica que se plantea en esta investigación: un proceso artístico complejo en cuyo desarrollo, algunas de las partes se manifiestan en escena, como por ejemplo la acción artística. El proceso de creación de la *performance* basado en la planificación gráfica está constituido por varias fases que se relacionan y realimentan entre sí como la ideación, la proyección y la experimentación de la acción artística. Con ello, se van a precisar estas fases de forma consecutiva, pero esto no significa que no se produzcan alteraciones en su orden e intensidad hasta la culminación de la acción. No obstante en lo que sigue, la exposición de las fases del proceso de la *performance* se expondrán en el orden citado anteriormente –antes, durante y después de la acción– facilitando así la teorización del proceso de creación y el análisis de los distintos recursos de visualización gráfica asociados a cada una de las fases: notacionales, diagramáticos, dibujísticos, secuenciales.

Además, es necesario resaltar que los diversos recursos gráficos no van a tratarse con imágenes sino con acciones, todas ellas recopiladas en el proyecto *Variación Gráfica I de Observación Participante: Arte de Acción*, y se verán en el siguiente apartado perteneciente al *estudio de casos*. El pragmatismo de los procesos creativos de diseño muestra que “cuando las cosas son visibles, tienden a ser más fáciles que cuando no lo son”.²⁷⁷

*
* *

El tema de esta tesis trata la planificación gráfica de la acción artística y la documentación de la *performance*. Para abordar el ámbito en toda su magnitud, con el objetivo de comprender su fenomenología y su contexto, esta tarea se abordará, en primer lugar mediante su *definición*. La tarea de definir y estudiar la *performance* requiere comprender su contexto, algo que debe tratarse necesariamente para analizar aspectos o casos concretos de esta disciplina. Aunque se interrelacionan entre si y pueden permutarse, el hecho de aislar las diferentes

²⁷⁷ NORMAN, Donald. *La psicología de los objetos cotidianos*, Madrid, Editorial Nerea S.A., 1990, p. 43.

fases del proceso en tres estadios permite analizar de forma metodológica lo que sucede en casa uno de estos estadios. Desde esta perspectiva de la *performance* – como proceso– pueden estudiarse estas fases, estando cada una caracterizada por diferentes procedimientos, prácticas y técnicas de creación artística. Este planteamiento como proceso implica concebir la *performance* como un conjunto de fases sucesivas que transcurren en el tiempo, ya que con esta secuenciación del proceso de la *performance* es posible estructurar sus fases con el objetivo de analizarlas. Con ello, hay dos formulas para visualizar la lógica de lo que se plantea. La primera fórmula es la *performance* como *proceso artístico*, y define los procedimientos y las prácticas empleadas en dicho proceso. La segunda fórmula es *temporalidad de la acción en la performance artística*, y describe como su nombre indica, la relación de la acción con las distintas fases temporales del proceso.

Sobre la *performance como proceso artístico*. Cada una de estas fases se caracteriza por una cualidad temporal relacionada con el desempeño de la actividad artística, así, el futuro se relaciona con el proyecto; el presente con lo efímero y el pasado, con lo tangible. Estas fases temporales implican una forma de proceder en dicha actividad, de esta manera, el proyecto implica proceder mediante la planificación, lo efímero se asocia con la acción y lo tangible se relaciona con el procedimiento de archivo.

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{(futuro, el proyecto} \Rightarrow^{278} \text{ planificación/ recursos gráficos e ideación dibujada),} \\ \text{(presente, lo efímero} \Rightarrow \text{ acción),} \\ \text{(pasado, lo tangible} \Rightarrow^{279} \text{ archivo/ recursos documentales e investigación) } \end{array} \right\}$$

$$=$$

$$\textit{performance como proceso artístico}$$

²⁷⁸ Símbolo de uso en lógica proposicional. Significa implicación material en un solo sentido. Puede leerse como *implica, por consiguiente, entonces...*

²⁷⁹ De acuerdo con Edu Marin, lo tangible en la acción incluye los elementos del proyecto “pasado futuro”, como los elementos del proyecto (antiguo futuro) y las posibles huellas dejadas por lo efímero de la acción (presente). Según la apreciación de E. Marin sobre la formula que se presenta en esta investigación:

- «después de todo, tarde o temprano, tanto el futuro como el presente se transforman en pasado. Y aun más, pese al carácter lineal del sentido del tiempo actual, las tres cualidades temporales están tan interrelacionadas que son una sola: el futuro proyecto *X* se transforma en la presente acción *X* que luego será considerada el archivo del pasado *X*». Ver:
- MARÍN SÁNCHEZ, Eduardo Jesús. *La poética del fragmento y del intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando*. Tesis doctoral. Altea: Facultad de Bellas Artes, Universidad Miguel Hernández, 2013.

Por último, se observa que en cada procedimiento –planificación, acción y documentación– se relaciona a su vez con un uso predominante de técnicas, disciplinas o prácticas artísticas. Así, la planificación se relaciona con los recursos gráficos, la ideación dibujada de la acción, y con ello, las partituras, los diagramas, los esquemas, entre otras prácticas. Respecto a lo presente, he decidido sintetizarlo como la misma acción, aunque de ella podrían desplegarse tipos de acción como el *happening*, la acción *duracional*, *microacciones*, etc. Respecto a la fase del pasado, esta se asocia con prácticas propias del archivo, como es la documentación audiovisual de la acción, la clasificación de la acción, y todo tipo de tareas relacionadas con ese material documental, incluyendo el análisis crítico de la acción por medio del visionado de la documentación y, con ello, la investigación o teorización de la acción.

Sobre la fórmula de *la temporalidad de la acción en la performance artística*. La fórmula se sitúa en el momento presente del proceso, en el que la acción se manifiesta en escena.

Cada una de estas fases se caracteriza por una cualidad temporal relacionada con el desempeño de la actividad artística, así, el futuro se relaciona con el proyecto; el presente con lo efímero y el pasado, con lo tangible. Estas fases temporales implican una forma de proceder en dicha actividad, de esta manera, el proyecto implica proceder mediante la planificación, lo efímero se asocia con la acción y lo tangible se relaciona con el procedimiento de archivo.

$$\{ (\infty, \text{pasado}) \text{ plan} \leftarrow \text{instante presente (acción)} \rightarrow \text{archivo (futuro, } \infty) \}$$

=

la acción dentro de la performance artística.

La diferencia fundamental entre ambas fórmulas es la posición de salida desde donde se interpreta la *linealidad* temporal. Mientras la fórmula del proceso de *performance* se interpreta en base a una lectura consecutiva –de izquierda a derecha–, la fórmula de *la temporalidad de la acción* tiene una lectura bidireccional, es decir, el inicio se sitúa en el “instante presente” –en la acción– y, desde aquí, pueden darse dos derivaciones: hacia el pasado con la planificación de la acción y hacia el futuro con la gestión de la documentación de la acción. Mientras en la primera fórmula se considera la *performance* como un proceso artístico y se muestra su temporalidad, la segunda fórmula se contempla desde el “instante presente” y se refiere a la posición de la acción dentro de ese proceso.

Como puede verse en el *proceso de la performance artística*, en cada procedimiento prevalece, en mayor medida, un tipo diferente de práctica o disciplina artística. Con ello, *antes* de la acción prevalece el dibujo, las anotaciones, etc.; el tratamiento *durante* la acción se corresponde a la misma vivencia, es decir, al *acto*; *después* de la acción, el trabajo se caracteriza por el uso de la documentación y técnicas propias del *archivo* de documentación. Así, después de equiparar y situar la *performance* como una secuencia de acontecimientos, después de contemplar que los estadios temporales de una *performance* –pasado, presente y futuro– y contemplarse como parte del mismo proceso, puede tratarse el estadio anterior de la ejecución de la acción como un procedimiento que se resuelve de forma gráfica mediante instrucciones, propuestas, dibujos o planos, entre otros recursos dibujados.

Los recursos desarrollados como herramientas de creación de la acción artística son cuatro tipos de planificación gráfica + un planteamiento gráfico-mental:

Planificación notacional de la acción artística, planificación diagramática de la acción artística, planificación secuencial de la acción artística, planificación dibujada de la acción artística■

· 2.2.3 Planificación notacional, diagramada, secuencial y dibujada

El análisis y estudio de los recursos gráficos durante el proceso creativo repercute en el acto artístico. Su utilización acaba incidiendo en el resultado de la *performance* y ésta en la motivación del proyecto, influyendo en la disposición personal hacia la producción artística. Con ello, el estudio comparativo y referencial de otros tipos de procedimientos creativos o metodológicos se manifiesta conveniente para aportar en la puesta en práctica de las teorías planteadas una solidez argumentativa.

Dicho método se desarrolla de forma cronológica y consecutiva, estudiando las fases correspondientes al proceso creativo. En un desarrollo lineal, la acción se sitúa en el centro del proceso, encontrando a ambos lados las fases del proceso creativo interrelacionadas que articulan la producción en su conjunto.

Para ilustrar cada tipo de planificación propuesto se asociarán diversos casos documentados de artistas que utilicen en la planificación de sus acciones dichos recursos. Los casos estudiados forman parte del proyecto de autoría propia de entrevistas a artistas de acción: *Variación Gráfica I de observación participante: Arte de Acción*, desarrollado entre los años 2013 y 2018, cuya investigación se ha llevado a cabo en diferentes festivales y encuentros internacionales de *performance* en Europa y Québec.

⊙ planificación notacional de la acción artística

La notación gráfica es un sistema de signos convencionales que se adopta para expresar conceptos generalmente científicos. En la performance, el recurso notacional es un sistema urgente de codificación simbólica que atiende a significados fácilmente interpretables para su ejecutor.

*
* *

La lengua española no recoge esta palabra, ni tampoco la voz inglesa *notational*, y esto lo convierte en un neologismo. Sin embargo, este hecho dota el nuevo término de una gran amplitud y libertad para redefinir e interpretar su significado y su contexto. El verbo *anotar* se refiere a tomar nota de algo. También puede emplearse el verbo *notar* alude a la acción de señalar algo para que se note o advierta y también apuntar algo para después recordarlo.

En su estudio para la psicología de la interacción con los objetos cotidianos, el psicólogo y diseñador Donald Norman habla de objetivo respecto a lo que se considera es una idea, y emplea el concepto de intenciones para la serie de acciones que tratarían de resolver dicho objetivo :

Los objetivos no especifican con exactitud lo que se ha de hacer: dónde y cómo actuar, qué recoger. Para llevar a la acción los objetivos deben transformarse en declaraciones específicas de lo que se ha de hacer, declaraciones que yo califico de intenciones. Un objetivo es algo que lograr, a menudo expuesto de forma vaga. Una intención es un acto específico realizado para alcanzar el objetivo.²⁸⁰

El psicólogo Howard Gardner destaca por sus investigaciones respecto a las capacidades cognitivas y por haber formulado la teoría de las inteligencias múltiples.²⁸¹ Según H. Gardner, hay un prejuicio cultural omnipresente en occidente en el que se considera “que el individuo en desarrollo es alguien que gradualmente adquiere hábitos de clasificación sistemática”, sin embargo, solo los sistemas de notación más rigurosos, como los empleados en las matemáticas o en

²⁸⁰ NORMAN, Donald. *La psicología de los objetos cotidianos*. Madrid: Editorial Nerea S.A., 1990, p. 67.

²⁸¹ Donde la inteligencia es una red de conjuntos autónomos relativamente interrelacionados.

la notación musical “se corresponden con el ideal de sistema notacional completo”, puesto que las demás formas de simbolización, incluyendo las que se valoran “en las artes plásticas e interpretativas”²⁸² se apartan de modos especificables e instructivos de este ideal, ya que estos “puntos de partida” permiten formas de comunicación –como expresión metafórica– que se diferencian de los códigos más rígidamente estructurados. Javier Maderuelo explica esta restricción y liberación de la notación musical en un sistema más libre y creativo:

La aparición de signos, disposiciones, organigramas, elementos gráficos y cromáticos ajenos a las estrictas normas codificadas de la música pentagramada ha surgido motivada por diferentes causas, desde satisfacer los deseos de liberación del intérprete, ofreciéndole la posibilidad de participar en el desarrollo de la obra (improvisando sobre lo escrito o aportando variaciones incluso ideas propias) hasta la incorporación al discurso musical de nuevos instrumentos, fuentes de sonido o acciones que no pueden ser reducidas a los códigos del pentagrama.²⁸³

En la fase de origen de la creación de una acción artística en la que tiene lugar la formación de ideas, el recurso notacional compila aquellas formas en las que se planifica la acción de forma ortotipográfica, escritura, notación matemática... Para el *performer*, estas ideas parten de un estímulo que progresivamente constituirá un motivo de la *performance*. La urgencia de la oportunidad hace que estas ideas precisen de un sistema rápido de registro, un recurso notacional.²⁸⁴

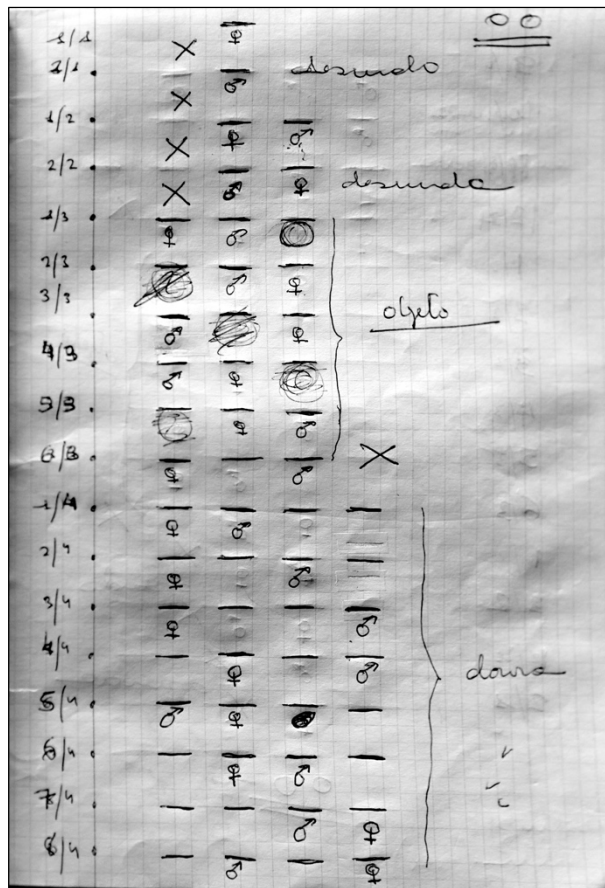
A continuación, pueden verse dos ejemplos de recursos visuales notacionales asociados a la ideación y su posterior puesta en acción. El primero corresponde a la artista Sara Létourneau y el segundo a la artista suiza Claudia Bucher. En ambos llama la atención observar una primera toma de contacto visual con los objetos a través de su simbolización, pese a que ambas artistas comentan que todavía no habían experimentado con los objetos que posteriormente usarían en sus acciones. Esa toma de conciencia respecto al objeto se sucede de forma temprana, durante la fase de ideación y mediante un recurso notacional.

²⁸² GARDNER, Howard. *Educación Artística y desarrollo humano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1994, pp. 25-27.

²⁸³ MADERUELO, Javier. “Música Gráfica”. En: *Arte y Parte nº 117 Arte Sonoro*, Junio-Julio 2015. Madrid: Ediciones la Bahía, 2015. p 30.

²⁸⁴ GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Para algunos investigadores, la comunicación gráfica, la que se expresa por medio de signos y formas tiene dos metodologías de lectura, textual e incónica: la de quienes piensan con palabras y la de quienes piensan con imágenes.²⁸⁵ El símbolo del objeto arraiga y modifica los medios creativos del artista, modificación que por otra parte también se apreciará en escena. Sobre esta relación con los objetos en la *performance*, Bartolomé Ferrando indica que “todo objeto se convertirá en una extensión del propio cuerpo, y ese mismo cuerpo se percibirá como una prolongación del objeto”.²⁸⁶



Nieves Correa. Planificación notacional de la acción. Documentación:
Álvaro Terrones, proyecto *Variación Gráfica I...*, fase de investigación y entrevistas 2015.

↑ Fig. 132.

²⁸⁵ JARDÍ, Enric. *Pensar en imágenes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2012, p. 123-124.

²⁸⁶ FERRANDO, Bartolomé. *El arte de la performance, elementos de creación*. Valencia: Ed. Mahali, 2009, p. 38.

La relación con los elementos de la *performance* se estrecha gracias a la utilización del recurso notacional, pues éste contribuirá a que se abra una nueva concepción de intenciones, multiplicando el significado que los objetos y las prestaciones que estos pueden ofrecer, ampliando otros usos y aplicaciones mediante su esquematización. Es necesario destacar el análisis del semiólogo francés Roland Barthes – profesor de Michael La Chance, director de la estancia en Québec para esta investigación – que, respecto a la lógica del símbolo y sus capacidades asociativas:

Esta lógica no es deductiva sino asociativa: asocia al texto material (a cada una de sus frases) otras ideas, otras imágenes, otras significaciones. “El texto, el texto solo”, nos dicen, pero el texto solo es algo que no existe (...) leer es hacer trabajar a nuestro cuerpo.²⁸⁷

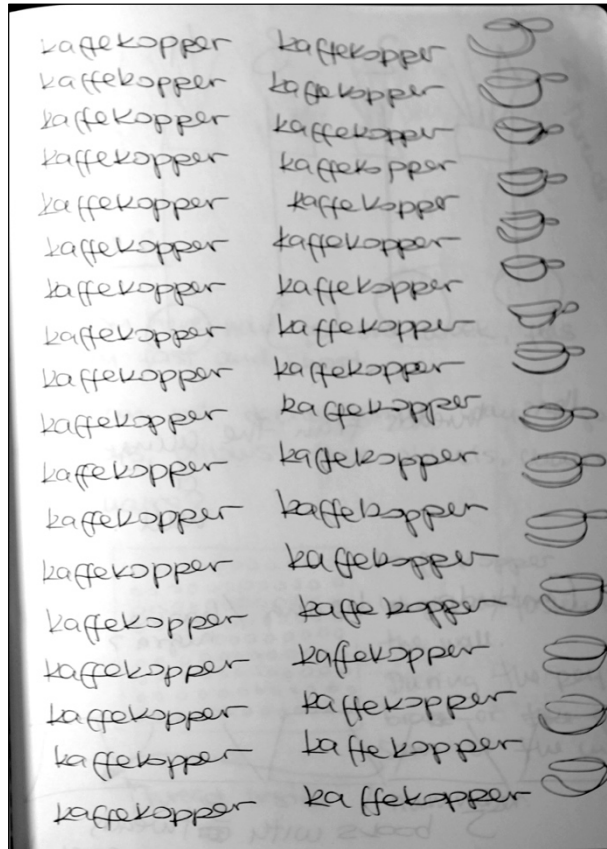
Respecto a ese *feedback* de las dinámicas perceptivas puede analizarse el concepto resonancia empleado por el psicólogo Rudolf Arnheim. La resonancia es un fenómeno psicológico que deriva de una dinámica perceptiva. Cuando miramos una imagen determinada – al igual que sucede con el análisis que R. Barthes hace respecto al texto–, la imagen transmite algo más que información. Así lo describe R. Arnheim:

La dinámica que transmite la imagen resuena en el sistema nervioso del receptor. El cuerpo del espectador reproduce las tensiones del balanceo, de la ascensión y de la inclinación (...) estas acciones no son simple gimnasia mental, son formas de estar vivo, formas de ser humano.²⁸⁸

El fenómeno de la resonancia es un factor evolutivo de la idea en el proceso de planificación: por un lado, ayudará a visualizar lo que se imagina; por otro, cuando el objeto está presente, contribuirá a evaluar lo dibujado y a probar su continuidad. La resonancia es al proceso de planificación lo que el *feedback* es a la escena.

²⁸⁷ BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, S.A., 1994, pp. 37-38.

²⁸⁸ ARNHEIM, Rudolf. *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1993, pp. 47-48.



Franziska Siegrist. Planificación notacional de la acción. Documentación:
Álvaro Terrones, proyecto *Variación Gráfica I...*, fase de investigación y entrevistas 2014.

↑ Fig. 133.

⊙ planificación diagramática de la acción artística

El diagrama es un tipo de representación gráfica, de esquema de información compuesto por dos elementos: el elemento gráfico y el tipográfico. También cabe destacar la variante de diagrama de flujo, que es la representación gráfica de una sucesión de hechos u operaciones en un sistema, como por ejemplo una cadena de montaje. Son las ciencias sociales y las disciplinas humanísticas las que se han ocupado del estudio evolutivo de las transformaciones del pictograma, el ideograma y el diagrama; sin embargo, ha sido desde la práctica científica donde el concepto de ideografía se ha empleado como herramienta técnica. En el diagrama se muestran los objetos tal como son con todos sus posibles aspectos, “sin pretensiones estéticas”²⁸⁹.

*
* *

En este análisis, la planificación diagramática es el rostro matérico de la creatividad. En el ámbito de la pedagogía artística, Rudolf Arnheim indica la importancia de técnicas adecuadas por parte del alumno que contribuyan a un tipo de desarrollo expresivo y comunicativo para emplearse durante el proceso y la fase de creación de una obra. Según R. Arnheim, es valioso que el alumno asimile que un proyecto, una vez iniciado, debe llevarse tan lejos como lo justifiquen las condiciones que se den. En este caso, el diagrama es un registro de este proceso, un diario y cuaderno de viaje donde se pueden prever y calcular el principio y final de un proceso complejo. Con el diagrama como representación gráfica, y “cuando la enseñanza de las técnicas y los datos es apta para el desarrollo del alumno”, los recursos gráficos de planificación durante el proceso creativo son “tan indispensables para la enseñanza del arte como para el trabajo en ciencias”²⁹⁰.

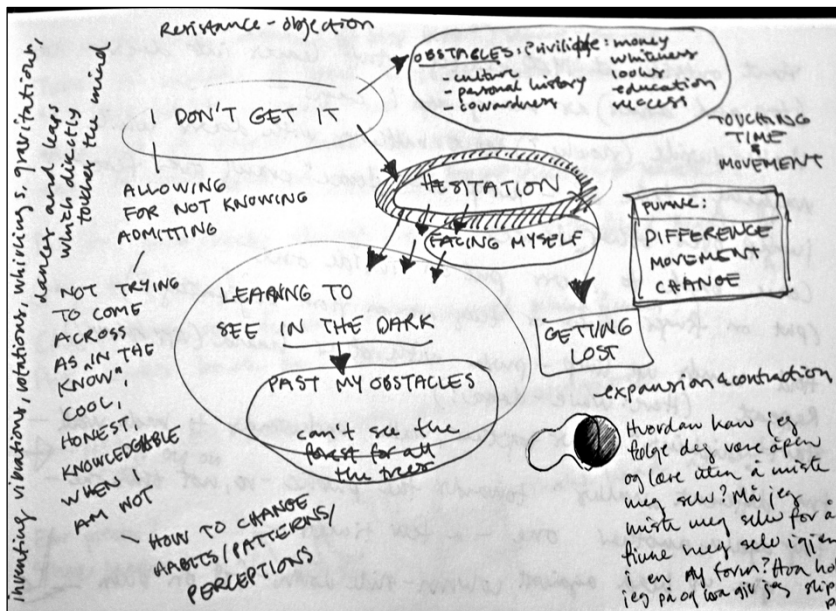
Llama la atención cómo la palabra diagramático/a, –al igual que la palabra *notacional*–, tampoco está recogida en el diccionario de la lengua española. Por el contrario, si se registra el verbo *diagramar* y el sustantivo *diagrama*. Para esta investigación, se puede adjetivar la planificación o, por el contrario, se puede intervenir la planificación: planificación diagramada. En este caso se adjetiva el verbo de forma que el objeto puede aparecer como diagramático/a situando la

²⁸⁹ MUNARI, Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008, p. 79.

²⁹⁰ ARNHEIM, Rudolf. *Consideraciones sobre la Educación Artística*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1993, p.58-59.

acción en el hecho de planificar: planificación diagramática. Por tanto, se incluye en esta investigación como el segundo neologismo perteneciente a la tipología de recursos gráficos.

El fenómeno de la resonancia puede asociarse también al recurso gráfico del diagrama. Aquí, la resonancia también constituirá un factor de motivación, reconociendo a través de ella la persistencia necesaria de nuestro objetivo para la *performance*. Los símbolos anotados durante la fase de ideación –gracias al recurso notacional– se convierten en intenciones, o lo que es lo mismo, en actos específicos para alcanzar el objetivo. El uso del diagrama constituye el registro de estos actos, se fomenta con ello la creación de nuevos conceptos, y las posibilidades de alcanzar nuestro objetivo aumentan. El diagrama, vinculado a la proyección como recurso gráfico, será el soporte de registro para los diferentes elementos para la acción artística. El diagrama es la imagen desde la cual se anticipa una *performance*. Como herramienta durante el proceso creativo, el diagrama en la *performance* facilita el tránsito entre la dimensión creativa –mental– y el plano físico. Pero, ¿equivalen de forma exacta los actos previstos en el sistema –por ejemplo, el diagrama que planifica una acción artística– a los desarrollados en escena?. Hay que tener en cuenta que, en un diagrama, la representación gráfica de la acción no es un reflejo infalible y exacto de lo que acontecerá en escena.



Agnes Nedregard. Planificación diagramática de la acción. Documentación:

Álvaro Terrones, proyecto *Variación Gráfica I...*, fase de investigación y entrevistas 2014. ↑ Fig. 133.

La habilidad del artista con esta herramienta consistirá en adaptar ambos planos – mental y físico–, esta actividad supone una proyección compleja desde un nivel inventivo–proceso de creación– hasta un nivel ejecutivo –realización de la acción en escena–. Para evaluar la funcionalidad del diagrama pueden migrarse los conceptos que el psicólogo Donal Norman emplea en relación a la psicología de los objetos cotidianos y los sistemas de diagramación. D. Norman ha desarrollado el concepto de “lagunas” para referirse a las pérdidas, omisiones y variaciones entre la *representación gráfica* de una acción y su posterior *representación física*. Por ejemplo, en una cantidad elevada de tareas cotidianas, la dificultad radica en establecer las relaciones entre las intenciones-interpretaciones mentales y los actos-estados físicos. D. Norman tipifica además dos tipos generales de “lagunas”: de ejecución y de evaluación. Respecto a la primera, la “laguna de ejecución”, el sistema –diagrama– está representado de modo claro y es sencillo de interpretar, de forma que la persona puede realizar los actos que se pronen en el diagrama sin esfuerzos extraordinarios. Respecto a la segunda, la “laguna de la evaluación” refleja la cantidad de esfuerzos que ha de realizar la persona para interpretar el estado físico del sistema y determinar “hasta qué punto se han satisfecho las expectativas y las intenciones”:

Se plantea el mismo tipo de cuestiones tanto cuando tratamos de decidir qué hacer como cuando tratamos de evaluar los resultados de una acción. (...) –en un diagrama– las cosas importantes que observar deben ser visibles y estar señaladas con claridad; los resultados de cada acto deben ser inmediatamente evidentes.²⁹¹

En este tránsito entre la idea y la ejecución de la acción, resulta interesante el análisis que desarrolla el historiador Robert C. Morgan en relación al artista Franz Erhard Wlather, al respecto de sus estructuras gráficas y visuales y cómo este las proyecta en escena con la activación *performativa* de su obra plástica:

En la obra de Wlather, la identificación de una estructura visual se produce como consecuencia directa de la relación física y perceptiva con los *benutzbare Objekte* (objetos de uso). En los términos del modelo de Piaget, se trata del conocimiento sobre el objeto y del acto de percibirse a uno mismo dentro del contexto de la actividad espacial y temporal; estos componentes combinados y totalmente interactivos conducen al estado de conocimiento prearquitectónico que es la estructura visual derivada de la

²⁹¹ DONALD, Norman. *La psicología de los objetos cotidianos*. Madrid: Editorial Nerea, S.A., 1990, pp. 73-128.

intención del artista. (...) Lo más frecuente es que Walther lleve a cabo la acción él mismo o que invite a otros espectadores a unirse a él. En otras ocasiones, él simplemente dirige la acción o da instrucciones a los otros sobre cómo deben utilizarse los objetos.

Por tanto, la comunicación de las ideas descansa en gran medida sobre la interacción de los participantes como habitantes autorreflexivos del espacio. La documentación de esta interacción, representada por medio de diagramas y fotografías, sirve para aclarar los aspectos tanto estructurales como experimentales de la obra.

Aunque sean secundarios respecto a los procesos que se dan en los intercambios recíprocos de los participantes, estos documentos tienen el papel de clarificar la estructura conceptual del proceso de trabajo mediante la representación de las secuencias.²⁹²

En ocasiones la ausencia de los elementos que forman parte de una *performance* concreta hace que la única conexión del *performer* con el objeto sea través de su simbolización. Con los objetos presentes, la representación simbólica diagramada facilita la predicción de las acciones futuras. Durante la fase de creación y preparación de la acción el artista focaliza su atención sobre su futura escena de trabajo. Ese tipo de atención facilitará la creación de multitud de intenciones insólitas en comparación a los modelos mentales cotidianos. La acción dibujada de y su contemplación sobre el papel estimula la invención de opciones que en un principio el artista no había previsto.

Otro de los aspectos a destacar del diagrama, es su concepción como la escena donde acontecerá la acción. La representación gráfica previa a la ejecución de la acción sirve como instrumento de orientación, elaborando un esquema de reconocimiento del objetivo de la idea. En base a esta orientación puede generarse una visión en conjunto de las intenciones que conducirán a lograr el objetivo de la acción.

²⁹² MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2003, p. 70-73.

⊙ planificación secuencial de la acción artística

La secuencia es la continuidad, una serie o sucesión de cosas que guardan relación entre sí o constituyen una unidad argumental. La secuencia en acción es el conjunto de moviminetos ordenados de tal modo que cada uno queda determinado por el anterior.

*
* *

Es en la fase de proyección donde las intenciones elegidas se proyectarán mediante el uso de la *secuencia de acción*. En esta fase se proyectan movimietos y conceptos, y el recurso asociado para ella más adecuado es la secuencia. Ahora, junto a los símbolos y señales, las secuencias de acción se representarán como un guión dibujado de la *performance*, son la proyección gráfica de todas las intenciones resultantes de nuestro proceso imaginativo para alcanzar el objetivo. Las secuencias de acción no serán una ilustración exacta de lo que acontecerá durante la acción concertada, sino una reconstrucción de las intenciones anotadas durante la fase de ideación. La anterior urgencia del recurso notacional de las ideas adquiere ahora con el diagrama una cadencia más reflexiva. De esta manera, convertimos un acto convencional en un suceso insólito y en consecuencia artístico.

Jean-François Pirson indica en su ensayo *El espacio del otro* que el espacio define un lugar de encuentro entre el sujeto y el lugar que ocupa y con ello se ponen de manifiesto las conexiones entre los individuos (los objetos) y el mundo:

El poeta sabe lo que significa tiempo y espacio conciliados. Esta consciencia le impulsa a comenzar siempre de nuevo, buscando la unidad entre el mundo y él. Quien ha conocido esta pertenencia a la obra es otro. Como lo es su mirada sobre el mundo que vive y se inventa para aquel que lo mira.²⁹⁴

De nuevo en el ámbito de la pedagogía artística, Rudolf Arnheim indica que el estudio del arte debería ser una materia de primer orden en la formación en cualquier otro campo de saber, puesto que los beneficios que reportarían tales estudios del arte “no se limitarían a una mayor destreza en la creación de diagramas,

²⁹⁴ PIRSON, Jean-François. “El espacio del otro”. En: *Arte, Proyectos e Ideas*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Vicerrectorado de Cultura, 1994, p. 7.

tablas y otras ilustraciones” sino que contribuyen al desarrollo cognitivo e intuitivo de la persona. Estas herramientas básicas consideradas ayudas visuales no son más que el reflejo de las imágenes del pensamiento “mediante las cuales el artista, el economista, el cirujano o el ingeniero conciben su trabajo y elaboran sus teorías y estrategias”. Según R. Arnheim los recursos gráficos son “un conocimiento práctico de los principios de la forma artística y de las formas de comunicar significados”. Mediante estos principios se ayuda de forma directa “a aprender a pensar productivamente en cualquier campo”.²⁹⁵

Los *performance keyframes* son los actos concretos extraídos de las secuencias de acción, constituyendo un proceso de síntesis de nuestra *performance*. Al corporeizar este recurso gráfico se está evaluando el desarrollo de la idea, desestimando los errores o aprovechándolos a partir de las nuevas posibilidades y conceptos de creación.

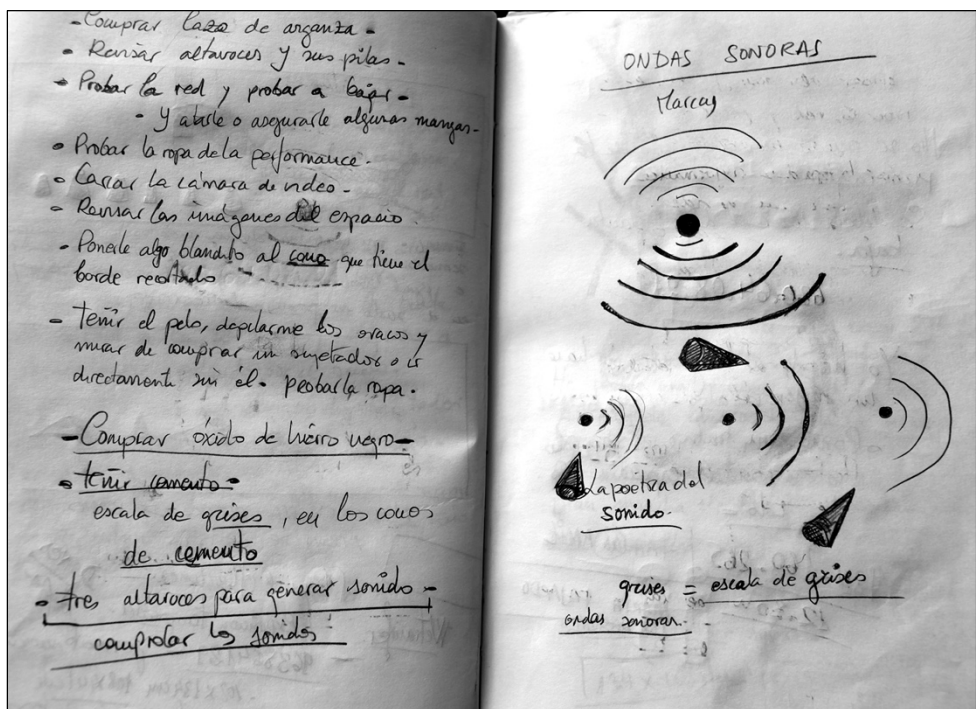


Ana Higuera. Planificación de acción. Documentación:

Álvaro Terrones, proyecto *Variación Gráfica I...*, fase de investigación y entrevistas 2015. ↑ Fig. 135.

²⁹⁵ ARNHEIM, Rudolf. *Consideraciones sobre la Educación Artística*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1993, p.69.

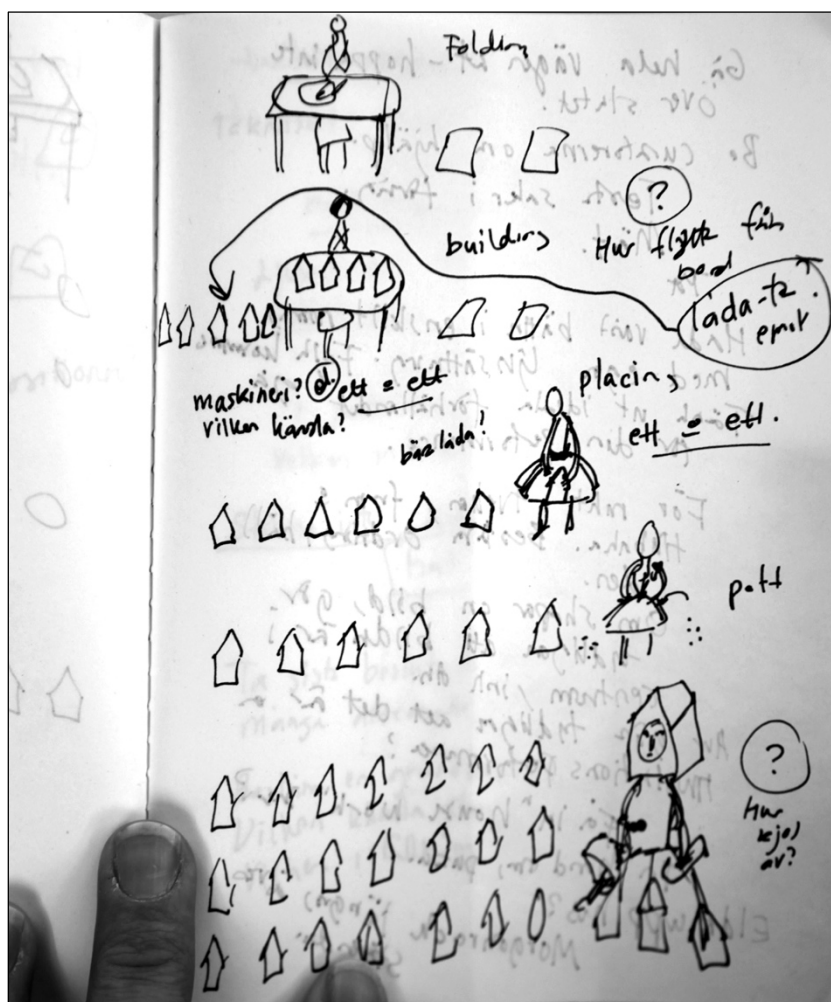
Por ejemplo, una *performance* que se resuelva en una secuencia de doce movimientos, los *performance keyframes* servirían para reducir a lo esencial esa *performance*, concretándose en cuatro movimientos clave sin que su idea y temática pierda sentido. Esto sería como escoger, entre la extensa documentación fotográfica de una *performance*, cuatro de las imágenes que se hayan tomado en escena y que representen los momentos más importantes de la acción, aunque los *performance keyframes* se refieran a la información que es previa a la *performance* y no a la documentación posterior de la acción.



Ana Gesto. Planificación de acción. Documentación: Álvaro Terrones, proyecto *Variación Gráfica I...*, fase de investigación y entrevistas 2015. ↑ Fig. 136.

Una vez corporeizados los movimientos más significativos, durante la fase de experimentación, se da la posibilidad de documentarlos fotográficamente. Considerando que la experimentación es una fase importante para el proceso de planificación de la *performance*, es un signo positivo que la captura de estas

acciones de laboratorio se produzca, ya que constituyen una fuente de representación útil y para la difusión de la *performance* –como por ejemplo a través del arte postal– y además contribuyen a destilar el motivo de esta temática. Documentar el proceso de creación no le restará autenticidad a la acción artística, ésta seguirá siendo única e irrepetible en escena y dentro del proceso de la *performance*.



Maline Casta. Planificación secuencial de acción. Documentación:
Álvaro Terrones, proyecto *Variación Gráfica I...*, fase de investigación y entrevistas 2016.

↑ Fig. 137.

⊙ planificación dibujada de la acción artística

El dibujo es un arte, y el acto de dibujar es el acto de trazar en una superficie la imagen de algo, aunque también en sentido figurado alude a mostrar o dejar ver algo.

*
* *

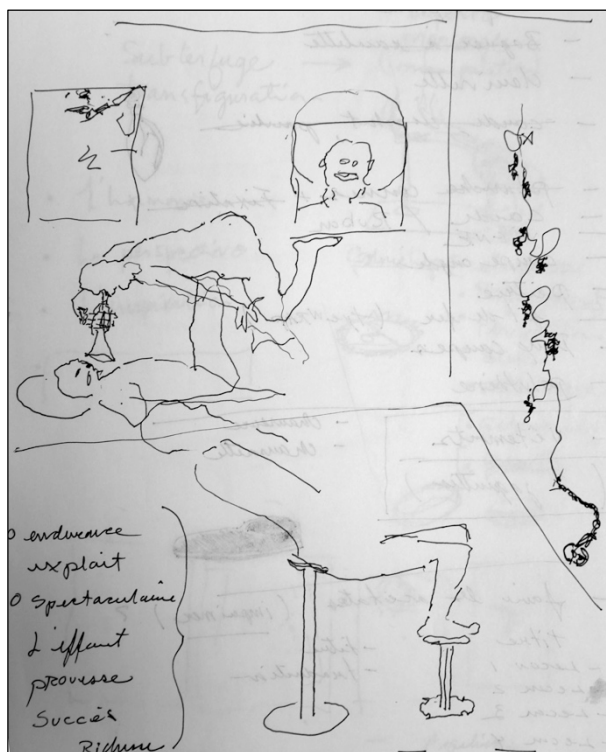
La *performance*: ese verbo. Una idea vitalista en la que se presupone el momento de comunión entre lo que ejecuta, y lo que presencia la ejecución. La *performance*, la acción con su complejidad. En la planificación dibujada de la acción, el artista imagina en una sola imagen su obra, normalmente representada con una sola escena. También hay un efecto de identificación entre lo que el artista imagina y lo que representa en esa imagen única.

Como explica de cara al público el profesor de la Universidad de Besançon Michel Collet en el *saluda* de uno de sus eventos, – *Poésie-Sonorités*,²⁹⁶ en el año 2005–, este campo artístico, –la *performance*–, no puede reducirse a una sola definición, ya que tanto las obras como sus registros son multiformes y, por tanto, cruza las codificaciones habituales para definir y explicar la música, las formas plásticas, las sonoras, las visuales y también las teatrales. Antonin Artaud diría sobre la obra *mise en scène* que parece imposible describir un movimiento o un gesto sin realizarlo relamente. Para A. Artaud, describir *mise en scène* por medios verbales o gráficos “es como intentar hacer un dibujo de cierto tipo de dolor” puesto que cualquier idea de escenificar “será válida solo cuando esté provista de movimientos, gestos, susurros y llantos”.²⁹⁷

²⁹⁶ *Poésie-Sonorités*. La voz, el texto, el sonido. Seminario para el territorio de una creación transdisciplinar, *École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence*, celebrado desde el 11 hasta el 15 de diciembre de 2005.

· Propuesta organizada por Alain Buttard y Michel Collet, con la participación de Peter Sinclair y Jérôme Joy, con la colaboración entre las *Écoles Supérieures d'Art d'Aix-en-Provence* y de Besançon, Francia.

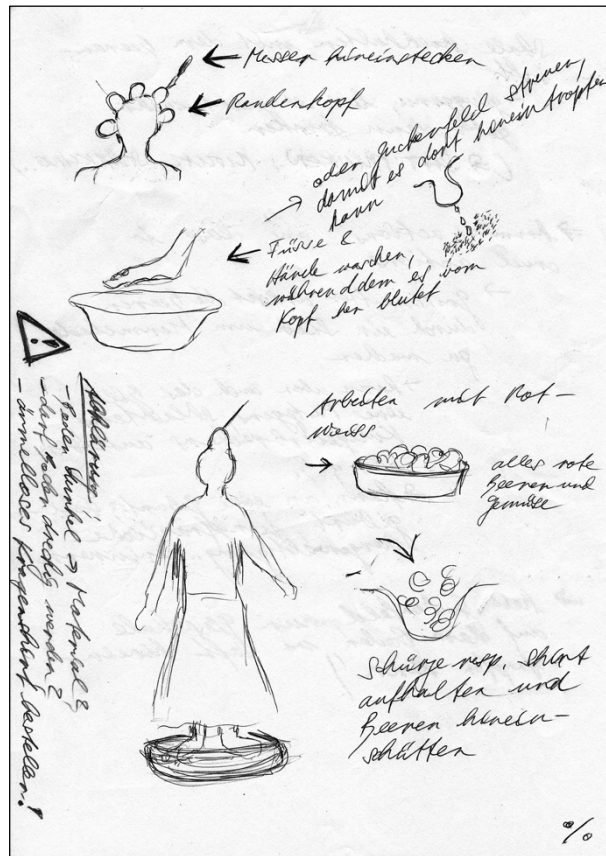
²⁹⁷ SONTAG, Susan. *Antonin Artaud. Selected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1988. pp.443-444.



Carl Bouchard y Martin Dufrasne. Planificación dibujada de la acción.
Documentación: Álvaro Terrones, proyecto *Variación Gráfica I...*
fase de investigación y entrevistas, 2015. ↑ Fig. 138.

La planificación gráfica de la acción artística irá acompañada generalmente de un ensayo de la misma o, cuanto menos, el artista experimentará algo similar a la resonancia que se produce con el fenómeno de la sinestesia al recibir de manera involuntaria estímulos por la observación de formas gráficas, tonos, colores... Pilar Parcedisas, comisaria de la exposición celebrada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo sobre el Accionismo Vienés dirá que fue a partir de 1957 cuando apareció el rechazo al texto literario y al vacío, creado por la búsqueda de nuevos sistemas de representación llevaron a este grupo a desarrollar un acto *performativo* que interpretase la literatura y el arte como representaciones de la realidad política y de sus patrones de comportamiento. En esta contestación a los mecanismos engañosos del lenguaje P. Parcedisas dirá de A. Artaud que sus dibujos son "anatomías en acción."²⁹⁸

²⁹⁸ PARCEDISAS, Pilar. "Introducción a la exposición Accionismo Vienés". En: *Accionismo Vienés*. Sevilla: CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Consejería de Cultura, 2008, pp.7-8.



Claudia Bucher. Planificación dibujada de la acción.
 Documentación: Álvaro Terrones, proyecto *Variación Gráfica I...*
 fase de investigación y entrevistas, 2013. ↑ Fig. 139.

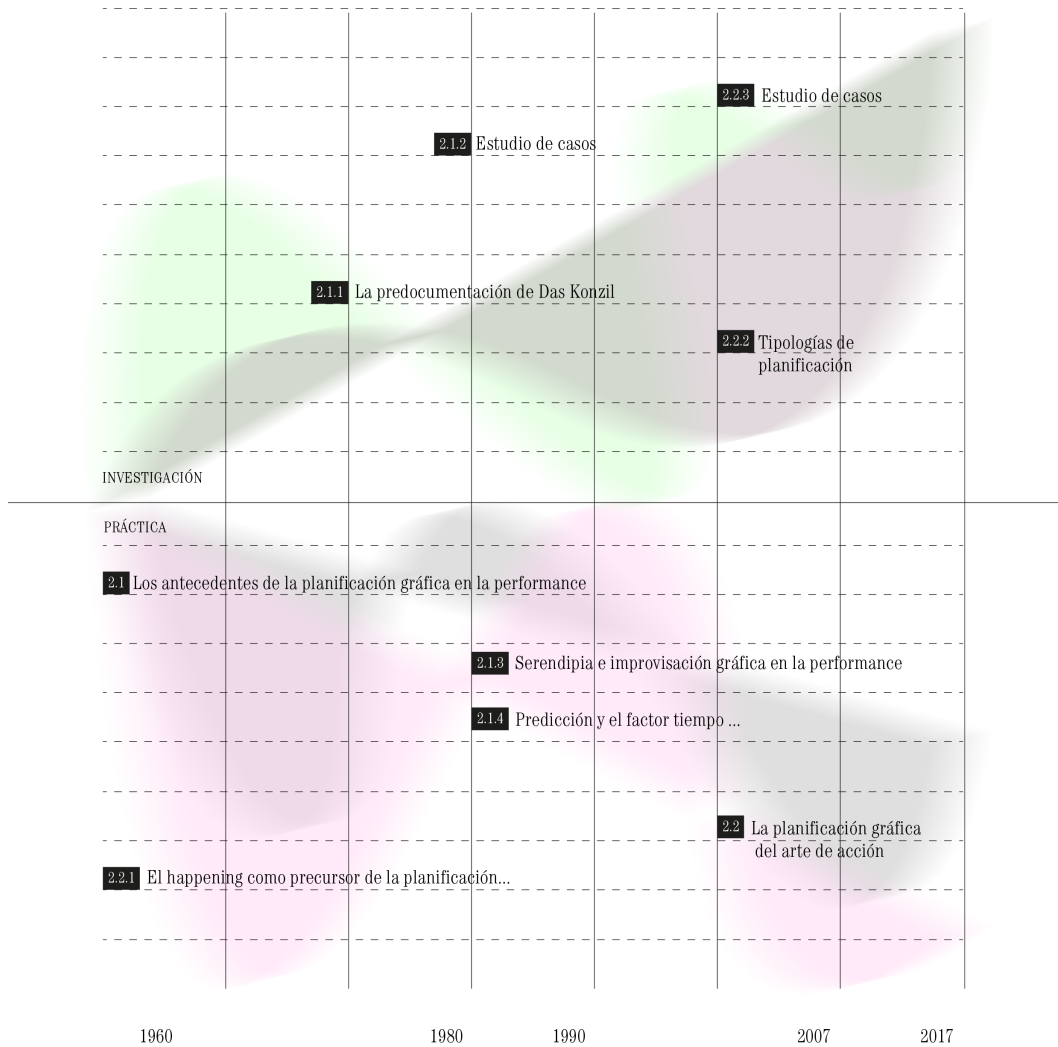
Julio caro Baroja, en su cuaderno de viajes, anotará que “el buen dibujo va más allá de la escueta información”, donde la interacción que la traza tiene “entre el pensamiento y el propio acto de dibujar” hace posible que la imagen nos permita participar “de todo su significado”.²⁹⁹ Además de la apreciación de M. Collet sobre la dificultad de definir en un solo marco la *performance*, es necesario recordar que lo que esta investigación propone es: una posibilidad creativa para relacionarse con la *performance*. En el encuentro *Poesie-Sonorités* se propuso llevar a cabo la espacialización de un poema, es decir, poner en situación escénica un poema, mediante su interpretación física, empleando para esta *performatividad* las partituras que hacían del poema en cuestión un objeto concreto.

²⁹⁹ CARO BAROJA, Julio. *Cuadernos de campo*. Madrid: Ediciones Turner, S.A., 1979, p. XII.

• 2.2.4 Recapitulación diagramática

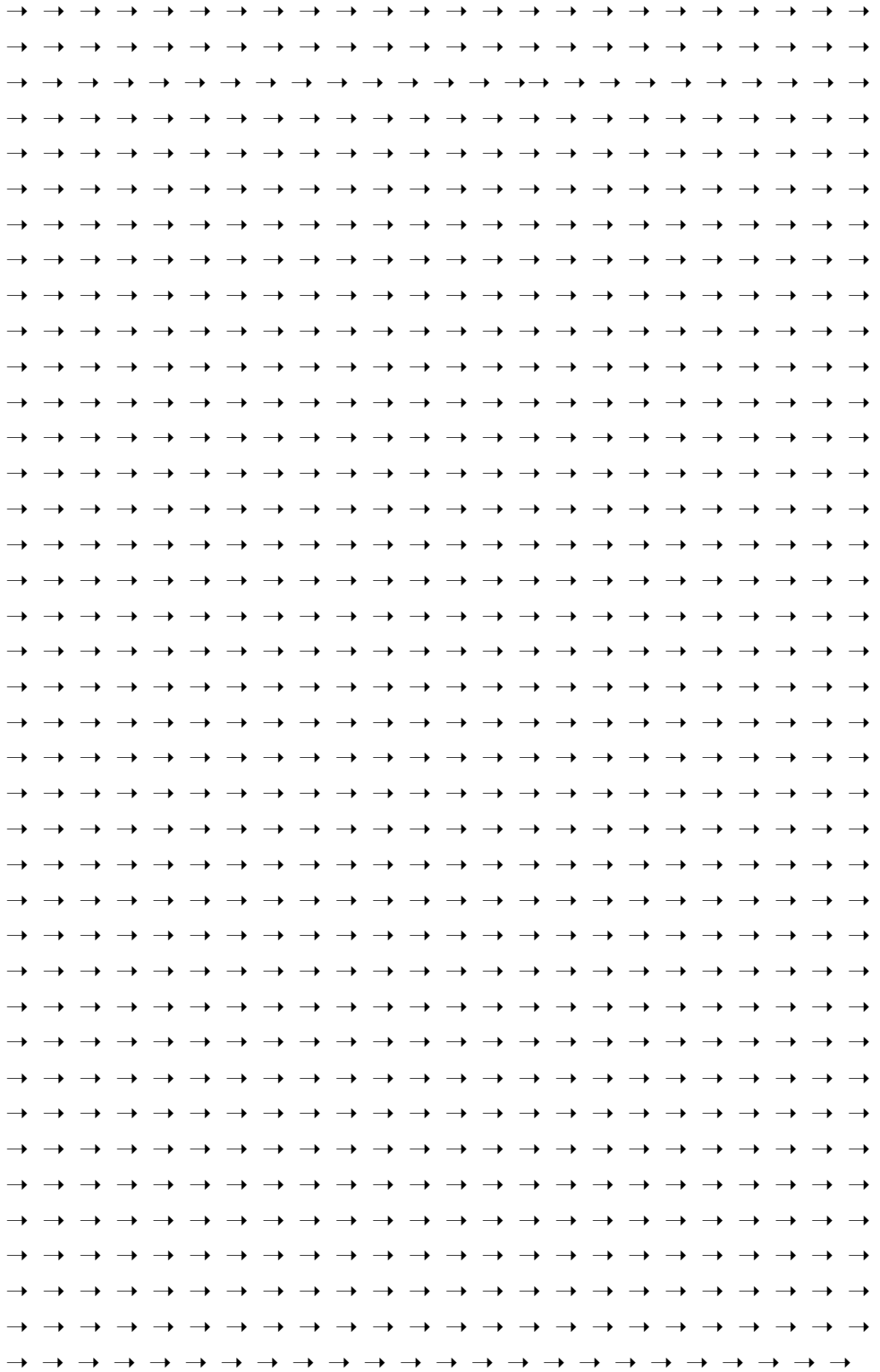
2

PLANIFICACIÓN GRÁFICA, ESTUDIO DE CASOS



© 2017

■ 3 PLANIFICACIÓN Y DOCUMENTO: NOTAS SOBRE LA PROPIA OBRA



– 3.1 Creación e Investigación desde la documentación de la *performance*

En primer lugar, es importante establecer la diferenciación entre un Archivo de *performance*, cuyas prestaciones de uso están destinadas al ámbito de la investigación (véase el caso del *Archiv-Performativ o el Black Kit*) y, por otro lado, el Archivo como *performance*, entendido como un fenómeno desde el cual surgen numerosas acciones artísticas. Este estímulo creativo se produce por los siguientes factores:

- Primero, por la concepción del archivo entendido como el símbolo de un campo, una idea del ámbito del arte de acción a la que comúnmente nos referimos como *red de la performance*,³⁰⁰ (ejemplos de ello son el *Museo en Movimiento* o el *Hasena-Archiv*, debido al fenómeno relacional que genera. También el *Ringelblume Archive*, como mecanismo social, aunque este caso debido a una necesidad de urgencia vital)

- Segundo, por la transformación poética del concepto convencional de archivo (véase el archivo social de Kurt Johannessen donde emplea una especificación formal nominal, asociando a cada persona su correspondiente fragmento de cabello). También mediante una transformación que va más allá de la fisicidad y materialidad del archivo (El *Archivo Patafísico* de B. Nieslony)

- Tercero, por la migración entre campos, importando las metodologías propias del archivo para emplearlas en un proceso artístico que culmina en la acción poética (un ejemplo de esta migración es el archivo e instalación de la artista Rocío Garriga).

- Cuarto, por las conductas implícitas en la gestión del archivo, cuyas acciones se identifican en las dinámicas cotidianas del comportamiento humano, –como guardar, recopilar y ordenar, entre otras–. Esquemas mentales fácilmente reconocibles, desde los cuales pueden plantearse gran cantidad de posibilidades para la creación.

³⁰⁰ En base a una interpretación propia de este concepto, *la red de la performance* se compone de:

1. Activos relacionados con el arte de acción y otras prácticas escénicas.
2. Activos que generan conocimiento: editoriales y centros de investigación.
3. Activos que recopilan y conservan el conocimiento: archivos, proyectos.
4. Eventos concertados, espacios de reunión y revisión del estado actual: festivales, congresos.
5. Factor de identificación con la comunidad: aspecto relacional y capital social.

Es posible que un mismo archivo reúna ambas características, –Archivo “de” y “como” *performance*–, aunque de forma práctica una de esas dos características prevalecerá, consolidándose en el campo habitual en el que se desarrolla, o bien consolidándose por la relación que la comunidad tiene con el archivo (un ejemplo es el *Black Kit*, obra de B. Nieslony y proyecto inicialmente autogestionado que ha evolucionado como *Archivo de performance*).

Respecto a la situación actual de los *Archivos de Performance*, cuentan con dos problemas básicos. Uno es el espacio y el otro es la tecnología. Aparentemente, un problema parece ser la solución de otro. Sin embargo, para reducir el espacio mediante la digitalización de parte de su contenido habría que renunciar a la publicación en papel. Un debate anacrónico que ya surgió con el inicio de internet, siendo además el libro poema o el libro objeto una temática artística en el campo de la *performance*. Desaparecería, obviamente, el modelo de archivo al que me refiero, como el símbolo del campo, como espacio habitacional, presencial y físico: un lugar para la *performance*. Por tanto, –contando con la supervivencia del libro–, el primer problema que los *Archivos de performance* deberán de resolver será el espacio y su capacidad de contenido.

Hoy, los *Archivos de Performance* tienen un volumen de información que no pueden procesar. Sus gestores sufren para poder adaptarse a una exigencia tecnológica concreta: la digitalización de la información física en base a una *especificación por contenido*, –un sistema que, por ejemplo, no emplean las bibliotecas, que tienen su base de datos con una *especificación formal*–. Los actuales gestores no pueden atender a la demanda tecnológica debido a esa regla básica de productividad: cuanto mayores son los recursos, menor será el tiempo empleado; lo que reduce la ecuación a una cuestión meramente económica o necesariamente cooperativa. Si bien es cierto que los archivos actuales son un patrimonio cultural para la red de la *performance*, también hay que advertir que es tal la cantidad de información que atesoran que digitalizar su contenido con los medios actuales llevaría varias décadas, –tiempo que no cuenta con el factor de la actualización como causa atenuante, ya que en este caso, *estar al día* supone más bien un agravante debido al flujo de información que no deja de llegar–.

El primitivo sistema de fichas de papel siempre ha sido una herramienta de sistematización básica de primer orden, facilitando la accesibilidad del contenido del archivo, biblioteca... Hoy, no es necesario recurrir a las fichas, es suficiente con hacer un inventario preciso del contenido en base a una *especificación formal*.

Por eso, el propósito de la accesibilidad para el *Archivo de Performance* tiene un enfoque que debe matizarse, haciéndose imprescindible diferenciar entre “lo accesible” y “lo público”. El archivo solo puede sobrevivir en coherencia con su capacidad. Con una base de datos donde puedan localizarse cualquiera de los títulos que contiene es más que suficiente: accesibilidad por una *especificación formal* con un inventario digital y concreto de los documentos que atesora. Después, –si sobra tiempo–, y si se desea complementar esta base de datos nominal, pueden digitalizarse algunos títulos por *su contenido*. Recordando que esta tarea requiere leer –e interpretar– los mismos, a fin de resumir e indexar la información, lo que esboza otro tipo de relaciones entre el usuario y el archivo, porque la *especificación de contenido* es una tarea habitual en la metodología del investigador, pudiéndose colaborar con el archivo al estudiar aquellos títulos o presentar proyectos relacionados con alguna de sus líneas de actuación. En definitiva, puede que la solución esté, tal y como plantea B. Nieslony, en una gestión colectiva del archivo, con múltiples relaciones de uso del objeto y basada en una economía cooperativa ■

• 3.1.1 *Die Schwarze Lade*

➔ Un archivo es un conjunto de información que una persona o institución produce de forma ordenada durante la actividad de sus funciones, a saber, adquisición, conservación de bibliografía y otro tipo de documentos en relación a un campo o temáticas específicas. Hoy existen archivos cuya información y documentación versa sobre las artes de la *performance*. Con ello, deseo analizar la forma en la que los artistas de *performance* se relacionan con los archivos cuya temática les atañe directamente, pudiendo afirmar que, para esta comunidad, el archivo es una entidad empática. Un estimulante impulso creativo que, en los casos estudiados, se ha manifestado de forma práctica mediante acciones artísticas.

*
* *

Me referiré a la relación entre el usuario y el archivo, pero empleando términos elementales propios de la psicología del objeto. Para evitar ambigüedades, desearía concretar a qué me refiero cuando menciono los conceptos de usuario y de archivo. En este estudio, el usuario es un artista de *performance* con perfil investigador; practica y trabaja el arte de acción y paralelamente tiene una actividad teórica divulgativa, –con la finalidad de aportar conocimiento a su campo y el deseo de compartirlo–, estudiando en profundidad líneas específicas en relación a la *performance*. En cuanto al archivo, me referiré a un espacio físico cuya temática general versa sobre arte y *performance*. Hablaré de espacios habitacionales, aunque también me referiré a casos en los que el archivo tendrá el tamaño de un maletín o casos en los que el archivo podrá transportarse y moverse. Sin embargo, descartaré aquellos archivos exclusivamente virtuales o en red. En cuanto a su gestión, los casos estudiados están generalmente dirigidos de forma concertada por un individuo u agrupación que gestiona el espacio pero que recibe algún tipo de apoyo institucional. Una vez concretadas las definiciones se observará qué tipo de relación tienen estas dos identidades básicas, –usuario y archivo– descubriendo una poética que atraviesa las prestaciones convencionales del objeto: el archivo como acción artística.

El evento *Das Konzil* organizado por B. Nieslony, tuvo como consecuencia *Die Schwarse Lade*, un archivo del tamaño de 2 x 2 metros que contenía la información, planificación de acciones, entrevistas de *Das Konzil*.

Aunque *Die Schwarse Lade* es un archivo, no lo coloco en el capítulo de los archivos por varios motivos:

1. Siguiendo un orden cronológico. A partir de *Das Konzil* se crea este archivo, y a partir del material de este archivo y de la información que ha ido guardando, año tras año, Nieslony construye el *Performance Diagram Context*. Contrata a un diagramador y construye un mapa, un *sociograma*, donde se recopilan los campos de conocimiento asociados a las prácticas *performativas*. Tanto la lectura como el funcionamiento del diagrama parte de una concepción antropológica de la *performance*

2. La hipótesis que se plantea sobre el trabajo de B. Nieslony (un archivo desde el año 1981 hasta la actualidad) es que, si bien es cierto que empezó su tarea de archivo con la *schwarze Lade*, la evolución de este archivo ha desembocado en el *Black Kit* (*Schwarze Lade* y *Black Kit* significan lo mismo, la primera en alemán y la segunda, en inglés)

Sin embargo, de una manera sustancial, los considero dos archivos diferentes. Algo que argumento en cada apartado. Aquí solo añadiré:

1. *Die Schwarze Lade* surge como una herramienta para un proyecto antropológico, ya que en *Das Konzil* se acordó que no se haría ni publicación ni catálogo de todas las actividades que se desarrollaron durante un mes en distintas ciudades de la RFA. Por tanto, B. Nieslony, además de organizar el proyecto *Das Konzil* recopilaría el material documental y artístico y, sobre todo, las instrucciones y planificaciones de acciones que se generaron. Ese material nació con archivo *Die Schwarze Lade*.

2. *Die Schwarze Lade* será conocido a partir del siglo XXI por su traducción inglesa, que es el *Black Kit*. Hago esta diferenciación porque ya no es un archivo inmerso en un proyecto político y social, sino que el *Black Kit* es ahora un archivo de *performance* al uso. Y esto es un reflejo de la comunidad de artistas que hoy se sirve del archivo.

3. *Die Schwarze Lade*, –al que me referiré ahora en su traducción al inglés: *Black Kit*–, no nació como archivo, sino que surgió la solución técnica de organización documental para un encuentro fraternal, *Das Konzil*. Ahora bien, con la

ambivalencia idiomática, entre el uso del término en alemán o en inglés, quiero sintetizar de forma metafórica lo que estimo un cambio significativo en la vida del proyecto de Nieslony. Si desde el año 1981 el archivo es para él una necesidad técnica y una solución estética que responde a una causa compleja, a partir del año 2000 su proyecto es ampliamente conocido en la comunidad artística internacional como un archivo de documentación de *performance*, identificándose como el *Black Kit*. Si se observa en profundidad esta anécdota del idioma, surgen una serie de problemáticas complejas. Respecto a las causas de esta transformación, de ser un proyecto antropológico a ser reconocido simplemente como un archivo de *performance*, cabe tener en cuenta entre otras causas: el fenómeno de la globalización; la consolidación cotidiana de internet como herramienta relacional y de acceso a la información; un cambio de paradigma en el arte contemporáneo; las nuevas dinámicas de investigación artística junto a su facilidad para la movilidad. Y, entre estas causas complejas, hay una que afecta a la supervivencia del archivo de B. Nieslony e impacta directamente en su conversión a la identidad corporativa del *Black Kit*: su financiación.

Hay un momento de cambio en el funcionamiento del proyecto *Die Schwarze Lade* donde la internacionalización inglesa del término coincide con las premisas que el archivo debe cumplir, para sobrevivir, con la institución que lo financia, pasando a conocerse como *Black Kit*, el término inglés por el cual la comunidad internacional de *performance* se refiere al trabajo de B. Nieslony, cuyo proyecto no contempla su situación como un organismo relacional que emplea las prestaciones de un archivo documental, sino que se entiende como un contenedor de información, o lo que es lo mismo: un archivo documental.

La institución requiere que lo que financia cumpla unos requisitos que se adapten a su sistema legislativo, por lo que, al igual que en toda aplicación, beca o concurso deben cumplir una serie de requisitos burocráticos: las prestaciones técnicas del archivo deben de adaptarse necesariamente a las exigencias de la institución que lo apoya económicamente. Además, la divulgación y difusión del proyecto debe de aplicarse a un ámbito internacional, dirigiéndose al resto de países en una sola lengua, que es el inglés.

En palabras de su creador, el *Black Kit* «es un organismo» desde el cual florecen las aportaciones de diferentes áreas de trabajo al conocimiento: antropología, sociología, filosofía, historia del arte... Además, algunos de los estudios fenomenológicos y experiencias surgidas desde el *Black Kit* se han materializado, en ocasiones, en proyectos artísticos. A partir de aquí, hoy el *Black Kit* adquiere un

nuevo matiz debido a la forma en la que la comunidad artística se relaciona con este espacio. Esto es importante, porque su faceta como archivo es una atribución actual; este organismo se ha adaptado necesariamente a las prestaciones técnicas de un archivo, y esto indica que el *Black Kit* es también un reflejo del estado actual de la comunidad con la que se relaciona. Por este motivo, es necesaria una revisión constante de los orígenes del proyecto. El *Black Kit* puede definirse como: Un organismo de investigación desde donde las diversas áreas del conocimiento se relacionan planteando y desarrollando sus proyectos, –antropología, sociología, historia y arte– y cuyo cuerpo estético se manifiesta como un archivo documental que contiene la información de los campos mencionados.

• 3.1.2 Documentación y archivo de *performance*, prestaciones técnicas

➔ La finalidad de un archivo bibliográfico de *performance* no reside simplemente en la adquisición, conservación y exposición de libros u otros documentos, sino que también consiste en el estudio y reactivación de los mismos. En un archivo abierto, –espacio que se puede visitar y utilizar,³⁰¹ se genera un capital cultural y de conocimiento. Por ello, estoy plenamente convencido de la importancia que el artista con perfil investigador ha tenido en la consolidación del archivo de *performance*. Entre las especialidades de este campo, como pueden ser gestores, docentes, editores, practicantes, teóricos o simplemente observadores, el artista con perfil investigador es quien establece una relación de uso total en cuanto a las prestaciones del archivo. No me refiero con ello a que sea el único responsable de que los archivos de *performance* se reconozcan hoy como tal.

Cada especialidad contribuye a su manera en ese concepto ideal que es la red de la *performance*. Me refiero más bien a que debido a su doble perfil, el investigador es quien hace un mayor aprovechamiento de las prestaciones técnicas del objeto. Según el autor de las *Dramaturgias de la Imagen* José Antonio Sánchez, en los campos de investigación próximos a la práctica escénica pueden observarse tres tipos de metodologías: las próximas a los oficios de la escena, las que abordan aquellas prácticas aplicadas (docentes, terapéuticas y creativas) y, por último, las metodologías de documentación creativa, que se sitúan entre el interés práctico (fijación de los procesos con finalidades de uso) y el interés documental (fijación de los procesos con finalidades historiográficas). Para J. A. Sánchez, estas dos últimas líneas “se inscriben en un mismo movimiento: el de la digitalización de la cultura y la gestión de archivos.”³⁰²

Entre todas las prestaciones que ofrece el objeto, el recurso de la memoria será clave para consolidar la relación investigador-archivo. En términos muy generales,

³⁰¹ Otra de las formas de relacionarse –en profundidad– con el archivo es desde el ámbito académico, con una beca de investigación o el desempeño de unas prácticas laborales. Si la visita incluye desplazamiento internacional, la institución de origen financia los gastos, que generalmente son la movilidad y, solo en algunos casos, una renta básica. El investigador viaja al archivo con un proyecto o plan de tesis concreto. Por su parte, la institución de acogida, –el archivo–, aprueba y supervisa el plan del becado. En el marco europeo oficial, la estancia del investigador debe ser de un mínimo de 3 meses y un máximo de 9 meses, –dependiendo del tipo de ayuda–, con la posibilidad de ampliarse.

³⁰² SÁNCHEZ, José Antonio. “Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas”. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, nº35. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 2009, p. 327.

puede decirse que existen dos tipos de memoria. Por un lado está la memoria a corto plazo, de efecto inmediato y uso cotidiano. Por otro, está la memoria a largo plazo, que representa los conocimientos del pasado; de inconmensurada capacidad aunque supeditada al factor de la comprensión, es decir, la información se almacenará, o no, en la memoria, dependiendo de cómo se interprete. Además, el conocimiento se distribuye entre la memoria *interna* y también *el mundo*. Solo basta recordar en la antigüedad aquella práctica que silenciaba a la *persona non grata* después de su muerte: la ley del *Dammatio memoriae*³⁰³ castigaba el “recuerdo” eliminando imágenes, monumentos, inscripciones...; borrando *la memoria* contenida en *el mundo*.

Y es que para preservar de forma exacta y rigurosa la información que contiene *el mundo* se emplean soportes o dispositivos de almacenamiento. Con ello, el archivo puede entenderse como *una memoria externa*. Sin embargo, también es preciso advertir que “el conocimiento en el mundo es más fácil de aprender, pero a menudo más difícil de utilizar,”³⁰⁴ porque, al igual que la memoria humana, la información contenida en el archivo podrá recuperarse, o no, dependiendo de cómo se interprete; de cómo se relacione el usuario con el objeto.

Así, el investigador dialoga con la memoria empleando el lenguaje de la *especificidad*, preguntándole al archivo lo que desea de forma concreta. Según el psicólogo Donald Norman, en su tratado sobre el aprendizaje y la memoria³⁰⁵ los requisitos básicos de especificación de la información son: *el aspecto formal, de contenido y de función*. Conociendo este idioma, *las especificaciones formales* permiten al investigador buscar documentos que comparten algunas características organizativas, donde se reconocen aspectos específicos del escrito pero no de su contenido: elaborado por una persona concreta o por una organización determinada, o también en un periodo de tiempo indicado. Respecto a la *especificación por contenido*, el documento se almacena en función de su significado, incluyendo los temas comentados y las afirmaciones expuestas. Por ello, para catalogarlo en el archivo es necesario leer e interpretar sus contenidos. Respecto a la *categoría por función*, el escrito se puede guardar interpretando su contenido, pero según unas especificaciones concretas. Por ello, las peticiones de función son una amalgama de las especificaciones que se exigen en las categorías formales y en las de contenido.

³⁰³ KYLE, Donald G. *Spectacles of Death in ancient Rome*. New York: Routledge, 1998, p.98.

³⁰⁴ NORMAN, Donald. *La psicología de los objetos cotidianos*. Madrid, Ed. Nerea, S.A., 1990, pp. 96-105.

³⁰⁵ NORMAN, Donald. *El aprendizaje y la memoria*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1988.

• 3.1.3 El *Black Kit*

➔ Además de ser un contenedor de información, el archivo es, entre otras cosas, un conjunto de bienes cuyas prestaciones brindan al investigador la posibilidad de producir riqueza temática. Así, el material que el investigador publica después de trabajar en el archivo, generalmente vuelve al mismo. La consecuencia cuantitativa de esta dinámica es obvia, se incorporan de este modo catálogos, libros o ediciones especializadas que incrementan el *capital cultural* del archivo. Está claro que la mayor parte de material que entra se debe a los envíos de artistas y a las adquisiciones que hacen los mismos gestores del archivo. Me refiero a los investigadores que se sirven del contenido del archivo para hacer su trabajo y cuyos textos, además, forman parte de la teoría actual de la *performance* artística.

Con ello, es inevitable que, observando los aspectos cualitativos de esa dinámica de realimentación, surja una cuestión importante. Si el archivo contiene la historia de la *performance* y si el archivo crece, en menor medida, con el retorno a su capital de una parte de su contenido, ¿puede esta dinámica de investigación fomentar la endogamia genealógica?. En primer lugar, el investigador, con su dinámica de realimentación, genera en el archivo un flujo constante y actualizado de nuevas ideas, ya que la similitud en los antecedentes y las fuentes no lleva necesariamente a la sacralización de las coincidencias. En segundo lugar, el investigador no trata de establecer una *relación corporativa* con el archivo, sino todo lo contrario: el retorno de los antecedentes y referentes posibilita el análisis crítico y la revisión de los mismos. Así, el archivo se realimenta por personas que se identifican entre sí por estar activos en el mismo campo, lo que tiende más bien a una *relación cooperativa*, es decir, se obra conjuntamente con otros –o con sus publicaciones–, los cuales se adscriben en un campo común –la *performance*– bajo una rica variedad temática –tantas interpretaciones como personas la practican–. Por ese motivo hablamos hoy de *archivos de performance*. Por último, es la relatividad de la temática la que avala su propio peso, porque el arte de acción puede considerarse un tema específico en relación al campo de las artes pero, de igual manera, el arte de acción también es un campo general en relación a la infinidad de temas específicos que se derivan de su práctica, como por ejemplo el riesgo y el arte de acción, la planificación y el arte de acción, el sonido, la improvisación, el humor... Por todas estas razones, no creo que el investigador contribuya a fortalecer ningún tipo de endogamia genealógica.

La riqueza del archivo también crece con otro tipo de relaciones que no implican necesariamente un uso directo de sus prestaciones, sino más bien la simbolización de las mismas. De este modo, el lugar, el espacio, se identifican por su contenido: *un archivo, de performance*. Una vez consolidada esa transferencia simbólica, el contenedor se convierte en un objeto que pertenece *al ideal* comunitario. Las personas relacionadas con este campo artístico generan un sentimiento de identificación y empatía hacia tal objeto. El artista deposita la documentación de su propia práctica –catálogos, monografías– en el archivo, que de alguna forma acoge y guarda una parte de su trabajo, de su experiencia, de su memoria, con toda la riqueza divulgativa y cooperativa que ello implica. El archivo pone a disposición del visitante la información que conforma la genealogía práctica y teórica de la *performance*, pudiéndose tantear, en algunos casos, publicaciones históricas y ediciones de artista. Este patrimonio es un regalo para nuestros sentidos; se puede planificar su uso, se puede investigar. La comunidad establece de este modo un sentimiento de pertenencia, identificándose como uno de los elementos tangibles que conforman su capital simbólico: el archivo entendido como el símbolo de un campo.

Respecto a su gestión, hoy por hoy B. Nieslony *contiene* el *Black Kit*; *contención*, en los dos “campos semánticos” de la palabra. En primer lugar, porque *sujeta* o *modera* toda aquella información que llega. En segundo lugar, porque es quien *contiene* en su memoria un detallado inventario del archivo. Por ello, *templa* su pasión por guardar, no tanto por preocuparse por el espacio sino por mantener una rigurosa coherencia sobre las prestaciones técnicas del *Black Kit*.³⁰⁶

La tarea actual del *Black Kit* es hacer un inventario de su contenido basado en unas especificaciones concretas. Así, Nieslony trabaja con una *categoría de función* un tanto particular. Con ello, en el *Black Kit* la información se archiva empleando una doble categorización: mientras en la base de datos los ejemplares se guardan con

³⁰⁶ Es preciso advertir que Nieslony cuenta con varios proyectos relacionados con el archivo, mucho antes de *Die Schwarze Lade/ Black Kit*. Entre los años 1975 y 1981 realiza *Kommunizierendes Röhrenarchiv* Archivo de Válvulas Comunicativas, en el año 1975. Un archivo sobre los documentos del proyecto "The Compilation of the Performance of the Performing and Contracts" (El término alemán *röhre* significa “válvula”, y se refiere al componente electrónico con aspecto de bombilla empleado en transistores y televisores para amplificar la señal eléctrica. En este idioma la tipificación de las distintas válvulas se combina con el término *-röhre*, ejemplo *radioröhren*, *Kathodenstrahlröhre*, *Elektronenröhre*. Así tipifica B. Nieslony su *Röhrenarchiv*). También desarrolla a partir de las discusiones en *Das Konzil* el proyecto *Anthropognostisches Tafelgeschirr*: un archivo escultórico enciclopédico científico “con” y “para” las personas. Después, en el año 1981, B. Nieslony se convertirá con *Die Schwarze Lade* en uno de los pioneros del concepto actual de Archivo de *Performance* en Europa.

una *especificación formal*,³⁰⁷ en las estanterías físicas del archivo se almacenan por la *especificación de su contenido*. Siendo B. Nieslony concededor de las publicaciones, la información se conserva dentro de estos envases de cartón, –unas cajas de cartón de aspecto diáfano que sirven para conservar documentos en su interior–, las cuales se adaptan a la medida de cada libro y se agrupan en estanterías según su temática. Mediante etiquetas, B. Nieslony marca³⁰⁸ estas cajas en base a conceptos como: humor, riesgo, pensamiento, patafísica, happening, teatro, etnografía... En lo relativo a las tareas técnicas cuenta, afortunadamente, con la colaboración de algunos colegas. Artistas que sienten cierta inclinación hacia la información, –rasgo que facilita la comodidad dentro del archivo–. Entre las personas que he tenido la oportunidad de conocer, acuden al *Black Kit* una vez a la semana la alemana Liane Ditzer, encargada de visualizar y catalogar en la base de datos la información audiovisual del archivo que incluye vídeos en formato digital, pero también películas en formato *Super 8*, *cassettes* VHS y CDs. En el archivo también colabora el bretón –aunque residente en Colonia– Roland Bergère³⁰⁹ con tareas de clasificación y conservación y la alemana Evamaría Schaler, con la digitalización e indexación de los ejemplares en la nueva base de datos del archivo.

Imaginando cómo serán los archivos de hoy en un futuro, ante la pregunta ¿cómo te imaginas el *Black Kit* de aquí a 100 años? Boris Nieslony responde: «pues me lo imagino muy bien porque estaré muerto». Entre risas añade «entonces el *Black Kit* no me parecerá importante». Humor negro aparte, El *Black Kit* de Nieslony es un asunto que, ni mucho menos, se plantea dar por terminado. Su autor tiene un plan: crear un espacio relacional; memoria externa de concordia; lugar para el estudio y la práctica de la *performance*. Aunque eso le corresponde contarlo a Nieslony. Nosotros, por física generacional, tampoco podremos vivir este proyecto; sin embargo podremos ser partícipes de su plan. Y, a lo largo de esa distancia, entre la planificación y la satisfacción de cumplir lo planeado, haremos arte de acción.

³⁰⁷ B. Nieslony emplea hasta 11 tipos diferentes de especificaciones formales en cada caja, la cual corresponde a un artista, agrupación, movimiento o concepto, entre otras temáticas. Después, en la base de datos confirma si la caja contiene alguno de los 11 ítems especificados, entre ellos: dossier artístico, flyer, poster, fotografía analógica, portfollio, videos, mail-art, objetos...

³⁰⁸ Con ello, puede observarse que Nieslony siempre lleva en el bolsillo una barra de pegamento. Esto se debe a que cuando observa una etiqueta que se despegaba ligeramente, vuelve a pegarla con el mismo tipo de adhesivo. Un acto en bucle que provoca que, al poco tiempo, la etiqueta vuelva a despegarse. Según mi percepción, parece una acción duracional.

³⁰⁹ En el año 1988-89 Roland Berguère y B. Nieslony formaron, junto a Hermann Nitsch o Nicole Guiraud, entre otros: Die Humane Gesellschaft für geistige Nekrophilie (HGGN) / La Sociedad Humanitaria de Necrofilia Mental (HGGN). Un proyecto editorial y de acción en el que realizaron diversos eventos de *performance*, como Geistigen Bizarrkabinette o Installationsparties, ambos en la ciudad de Colonia, 1989. La documentación de los eventos está recopilada en la editorial del grupo *Edition Nekrophil*, cuyo material está disponible en el archivo *Black Kit*.

Por ello, el *Black Kit* es un capital simbólico y un patrimonio artístico al servicio del arte de acción. Por destacar alguno de sus muchos tesoros, deseo nombrar dos carpetas clasificadoras con cerca de un millar de documentos del artista suizo Peter Trachsel.³¹⁰ En ellas, destacan las planificaciones gráficas de sus acciones con dibujos, proyectos... Como anexo a este dossier, B. Nieslony archivó también algunas de las conversaciones que mantuvo con P. Trachsel. –una práctica habitual con algunos de los artistas indexados en su archivo–.³¹¹ Por ello, y para finalizar este apartado, deseo hacer una importante advertencia:

«Si usted mantiene una relación epistolar con Boris Nieslony, atención:
tal vez su conversación esté siendo archivada»



Boris Nieslony trabajando en el Black kit Archive.

En primer plano B. Nieslony en la *performance Der Tisch Man*, desarrollada en el *Museum in Bewegung* en el año 2009, documentada por M. Kobald. Fotografía: *Variación Gráfica I...* Á. Terrones, 2018. ↑ Fig. 140.

³¹⁰ Peter Trachsel (1949 - 2013) es considerado uno de los pioneros del arte de la *performance* en Suiza. Sus proyectos se caracterizaban por el desempeño de una labor sociocultural. A partir del año 1981 inicia el proyecto colectivo Hasena, una asociación que se convirtió en el centro de su actividad artística.

³¹¹ De entre todas las labores de B. Nieslony en el *Black Kit*, esta me llamó a atención; cuando imprime algunos e-mails y los archiva junto a la información del artista. Sobre todo, por la confusión que personalmente tuve con B. Nieslony en 2014, con motivo de la exposición que organizó junto a Gerhard Dirmoser, titulada *the lying on the floor*, Linz, 2015. Apenas conocía a Nieslony cuando le envié por correo mi obra para participar en la exposición. Tiempo después, B. Nieslony insistía en que “lo que yo le había enviado no tenía demasiada relación con la temática propuesta”. Tras muchos correos de ida y vuelta, caí en la cuenta que yo había interpretado otro tema, confundiendo *lying* (tendido) con *lie* (mentira).

• 3.1.4 Documentación y archivo para usos poéticos. Casos (2000 - 2018)

➔ Con la identificación empática y con la simbología que proyecta, el archivo es para el practicante de *performance* un objeto sugerente, estimulante y poético: *algunos artistas han hecho del archivo una entidad con vida propia que permite, en su radio de influencia, que las personas se relacionen entre sí. Uno puede viajar montado en un archivo y ver naves en llamas más allá de Orión. El archivo es el conserje sobrealimentado de la memoria. El archivo se deja tocar porque con cada consulta tiene cosquillas. El archivo nos sobrevivirá.* Demasiado bueno para no ser intervenido, el poeta plantea con el archivo un diálogo que va más allá de sus prestaciones técnicas. En esta nueva relación, se habla el lenguaje del arte de acción.

*
* *

✦ Peter Trachsel: un Museo en Movimiento

Peter Trachsel fundó el *Museo en movimiento* en 2005, con su centro de operaciones instalado en Dalvazza, Küblis. Este punto de encuentro para artistas incluye un estudio, una biblioteca, su archivo y dos escenarios al aire libre.³¹² La propuesta iniciada por Trachsel también se trabaja desde la asociación *Hasena*.³¹³ El museo es, por definición, *un lugar* y, desde el año 2008, P. Trachsel comienza a generar una actividad museística nómada y dinámica; una *red cultural* que consigue conectar entre sí, a través del arte, a los habitantes de diversas localidades rurales suizas. Según sus visitantes es *el museo más inusual de Suiza*; ciertamente, no es frecuente que se asocie la idea de “nomadismo” a la actividad “museográfica”, cuyo concepto se entiende más bien como una institución estática y permanente. Con cada evento, el proyecto museístico visita temporalmente uno de los catorce *lugares*, –un espacio por localidad–, que conforman el valle de Prättigau en el *Cantón de los Grisones*, Suiza. Así, en el año 2009 el *Museo en Movimiento* acoge, entre otros, “el hombre mesa.” Según Peter Trachsel:

«Siempre habrá acciones especiales que conecten *todos los lugares*: por ejemplo, el artista alemán Boris Nieslony bajará del tren en junio en Landquart con una mesa en la espalda y caminará por el valle de Prättigau visitando cada uno de los pueblos que configuran el *Museo en Movimiento*, (...) viene como invitado y lleva consigo la mayor de nuestra hospitalidad»³¹⁴

Desde el 4 de octubre del año 2012 al 30 de mayo del año 2013, el *Museo en Movimiento* se traslada a la localidad suiza de Chur³¹⁵ –coincidiendo con la temporada de actividades del *Teatro Chur*–, donde Trachsel presenta *Churdurchwühle*.³¹⁶ Además de contar con músicos, literatos y arquitectos, un total de 18 artistas de *performance* desarrollarán cada 14 días sus acciones en las calles de esta localidad: B. Nieslony, el dúo Porte Rouge, Birgit Kempker, Yost Wächter,

³¹² Periódico, “Der Nachlass des Kunstpioniers”. En: *Die Südostschweiz, Kultur*, 19 de noviembre, 2015.

³¹³ Hasena: Institut für (den) fließen den Kunstverkehr.

³¹⁴ Entrevista a Peter Trachsel en la edición impresa del diario suizo *Die Südostschweiz*. En:

· MICHELS, Carsten, “Vergesst doch das Verstehenwollen”. *Die Südostschweiz*, Kulturgespräch, 21 de febrero, 2009.

³¹⁵ En: *Die Hasena 2012-2013 Einblick/Ausblick*, memoria de actividades de la asociación que recopila las intervenciones del *Museo en Movimiento* en la localidad de Chur.

³¹⁶ Producido por Hasena - *Museo en Movimiento* y coproducido por el teatro de Chur.

Bernhard Kathan, Kornelia Bruggmann, Carla Bobadilla o el propio P. Trachsel, que dirá que “cada trabajo involucró a la gente de la ciudad o los confrontaba con algo. (...) Con seguridad quedaron rastros, recuerdos que permanecerán.”³¹⁷

Mediante sus acciones, los 18 artistas entablan contacto directo con los habitantes. La ciudad de Chur da la bienvenida al *Museo en Movimiento* por ser un proyecto artístico que se adapta a la sostenibilidad cultural y ecológica.

Pocos meses después, en agosto del año 2013, fallece P. Trachsel, pasando a formar parte, –como dicen en *Hasena*–, de ese “manto mágico de Prättigau.” En el año 2018, se organiza en la localidad de Chur la exposición *Peter Trachsel Museum in Bewegung*, una antología de la vida y obra de este querido artista y promotor sociocultural. Hoy, con un legado intelectual y material flotando todavía en la incertidumbre –según mi impresión–, en las actividades que acompañan la muestra se llevará a cabo la conferencia *El archivo de arte y la biblioteca de arte*, donde los ponentes estudiarán, entre otros paradigmas, la siguiente cuestión: “¿Cómo utilizar el archivo y la biblioteca de Peter Trachsel?”³¹⁸

³¹⁷ Entrevista a Peter Trachsel en la edición impresa del diario suizo *Die Südostschweiz*. En:

· BALZER, Mathias, “Es bleiben die Spuren in den Köpfen”. *Die Südostschweiz*, Kulturgespräch, 7 de junio, 2013.

³¹⁸ *Peter Trachsel. Museum in Bewegung*, del 24 de febrero al 19 de agosto de 2018. En el *Bündner Kunstmuseum* de Chur. La mesa redonda a la que me refiero es *Künstlerarchive-Künstlerbibliotheken*, y se celebra el día 24 de mayo de 2018 en el ya mencionado museo de Chur.

✚ Hasena: un archivo montañés en un contenedor de oficina

Fundado por Peter Trachsel,³¹⁹ el *Hasena-Archiv* es un contenedor de oficina de cinco toneladas de información instalado en Küblis, donde se recopilan los más de 30 años de actividades de la asociación *Hasena*, –desde el año 1981 hasta la actualidad–. Son muchos los artistas que se han relacionado con este archivo, como Joa Iselin, Ruedi Schill o Bernd Kempker, entre otros. Para B. Kempker, los desafíos del *Hasena-Archiv* eran similares a los que planteaba el proyecto *Archiv Performativ*,³²⁰ llegando, según el artista, a “soluciones similares desde la idea,”³²¹ lo que explica que ambos proyectos suizos coincidían en el interés por “concretar” los requisitos básicos de un archivo de *performance*: por un lado, que su contenido fuera accesible; por otro lado, que pudiera “provocar acciones.” Por tanto, cabe la posibilidad que, en un principio, se diera esta coincidencia de intenciones. Sin embargo, estimo que entre los dos proyectos hay grandes diferencias metodológicas y divulgativas.

El *Archiv Performativ* es “un proyecto académico de investigación” y, por tanto, se construye con una metodología científica, desde el complejo organigrama institucional de la Universidad de Zúrich y colaborando, además, con otras universidades como Leipzig, Berlin o Basel. El principal ámbito de divulgación de este proyecto es por tanto académico, con interés en la investigación artística. En contraposición, el *Hasena-Archiv* se desarrolla desde las prácticas de gestión cultural y se despliega en eventos culturales. El principal ámbito de divulgación del proyecto es el entorno rural, de motivación sociocultural con interés en la pedagogía y el arte relacional.

Pese a que los dos proyectos compartieran en una fase inicial las mismas motivaciones y, pese a que en su desarrollo “mantuvieran una comunicación constante”, ambos procesos dan lugar, estimo, a dos modelos distintos de archivo en cuanto a las metodologías empleadas, ámbito de divulgación y uso. En líneas generales, ambos cumplen con las prestaciones técnicas de un archivo de

³¹⁹ Entre los años 2016 y 2017 se realiza el ciclo de conferencias *Aus der Sammlung wichtiger Dinge*, conversaciones entorno al archivo de P. Trachsel y Hasena, celebradas en el *Bünder Kunstmuseum de Chur*. El ciclo se dividió en tres mesas: gestión y proyectos participativos; arte de la *performance*; arte sonoro y música. Participan arquitectos, músicos, gestores o artistas como Charlotte Gohs, Barbara Krakenberg, Etna Krakenberger y B. Nieslony, entre otros.

³²⁰ El *Archiv Performativ* es “un proyecto de investigación” fundamental en la historia de la *performance*. Sin embargo, en este texto estudio los casos de archivos que son en sí mismos una acción artística o que interpretan el archivo como el símbolo de un campo. El *Archiv Performativ* es un proyecto de Pascale Grau, Irene Müller y Margarit von Büren realizado en la Universidad de las Artes de Zurich (ZHdK), 2012.

³²¹ Circular interna de Bernd y Birgit Kempker sobre el *Hasena-Archiv: Das ARCHIV ist da*, 2012.

performance. Sin embargo, y empleando los mismos requisitos básicos que según B. Kempker compartían en un inicio, –accesibilidad y estímulo para la creatividad–, mientras el mayor impacto del *Archiv Performativ* ha sido “hacer que su contenido fuera accesible”, el éxito del *Hasena-Archiv* ha sido que su trabajo “provocase la creación de acciones artísticas”. Con ello, he creído conveniente analizar estos proyectos por aquello que los diferencia y no por aquello que los une; considerando ambos archivos fundamentales para el ámbito de la *performance*.

En el año 2012, Bernd y su hermana Birgit Kempker escriben un informe para los demás asociados de *Hasena* con las actividades y el estado del archivo. En este informe proponen una solución portátil: un archivo-maleta, soporte transportable donde guardar información procedente del contenedor de oficina instalado en Küblis. Así, con la maleta del *Hasena-Archiv* se desempeñará una labor pedagógica en algunos de los entornos rurales del *Museo en Movimiento*.

La propuesta de la maleta también incluye una tableta digital en la que se mostrará el material audiovisual, –*performances* y entrevistas–. Por otro lado, cabe decir que la motivación de este método portátil también evidencia la preocupación que comparten, en general, todos los gestores o colaboradores de los archivos de *performance* en la actualidad: la accesibilidad de su contenido.

Respecto al trabajo escénico y audiovisual de Birgit Kempker, destaca que la autora emplea *el archivo y la escritura* como elementos constantes de creación. En el año 2013 presenta *Das Sehen Versuchen*,³²² donde emplea su voz y una videoproyección como nexo de unión entre la imagen de archivo y el público. Sentada, distribuye sobre una mesa la documentación gráfica que acompaña su narración, –lo que requiere una gran cantidad de información–. Esta acción se filma y proyecta *a tiempo real*, pudiéndose observar detalladamente las imágenes, estimulando la experiencia contemplativa y sonora en escena con silencios, repeticiones e intersecciones; estrategias poéticas para la *narrativa de la imagen*.

El *Archivo de performance*, entendido como símbolo de un campo, tiene infinidad de posibilidades poéticas y artísticas. Sin embargo, las cuestiones de accesibilidad y de capacidad no quedan resueltas del todo con estas resoluciones formales o experiencias estéticas. El problema de la accesibilidad reside, al fin y al cabo, en las prestaciones técnicas del archivo: cómo digitalizar y guardar su contenido, teniendo en cuenta que estas operaciones requieren un tiempo y unos medios que, en la mayoría de los casos estudiados, exceden los recursos del archivo.

³²² *Das Sehen des Sehens des Nichtsehens*. Institut Kunst Basel, 2013.

En el caso de que esta cuestión no quede resuelta, se corre el riesgo de padecer la injerencia burocrática. Así, un *rescate* tiene como resultado: el archivo fagocitado por un sistema ajeno a las intenciones iniciales de sus creadores; alejado de las motivaciones de la *performance* artística; instrumentalizado por un sistema o por negociadores únicamente interesados en rentabilizar económicamente algunas partes de su contenido, partiendo el símbolo y su cuerpo en pedazos. Porque, aunque ya no estén sus fundadores o pese al relevo de sus gestores, deben plantearse nuevas estrategias que se adapten a las circunstancias; dinámicas colaborativas, participativas, de autogestión o bien con el apoyo de instituciones, –pero “cariñosas”–, que repudien la injerencia, –algo que no se puede pedir a “un sistema burócratico” como contrario a su naturaleza, por carecer de interlocutores en la negociación de las condiciones–. Siendo conveniente diferenciar entre *archivar* y *coleccionar*, ambas actividades legítimas, pero con propósitos diferentes. En definitiva, el *Archivo de performance debe sobrevivir* y además, de forma coherente con sus principios.



Archivo contenedor de P. Trachsel fotografiado dentro del *Black Kit Archive*.
Fotografía: *Variación Gráfica I...*, Á. Terrones, 2018. ↑ Fig. 141.

✦ Kurt Johannessen: el archivo capilar *artístico*

En el mes de marzo del año 2009, Kurt Johannessen comienza en Bergen su especial archivo capilar: *The Hair Collection*. Los participantes se dividen en dos categorías: por un lado los recolectores, que se agrupan en diversas ciudades del mundo con el estado de “embajadas” –en 2017, el proyecto de Johannessen cuenta ya con un total de 96 embajadas– y, por otro lado, claro está, en el proyecto participan los donantes, que son los que proporcionan las muestras ofreciendo voluntariamente al proyecto “un pelo” de su cabello.

Así, entre embajadores y muestras, el acontecimiento clave es la interlocución entre el recolector y el donante, el momento de la recogida: una vez confirmado el consentimiento y la participación, la persona entrega al recolector un pelo de su cabello, que se archiva con una ficha que contiene información básica del donante: nombre, fecha de nacimiento, datos de recogida... Las muestras se envían a Bergen, donde Johannessen tiene su estudio. La metodología del proceso es sencilla pero rigurosa.

Al igual que un ensayo científico, la movilización es de tal magnitud que requiere de un procedimiento planificado; en el caso de que llegue a Bergen una ficha incompleta, – a la que le falte alguno de los datos que acompañan el cabello–, Johannessen desestima la muestra o, en su defecto, insiste con el dato perdido hasta que se confirma. La paradoja de la obra de Johannessen se produce en el momento de la transacción, relación que finalmente culmina en el acto de recepción y entrega: porque no se ofrece nada comprometedor pero al archivo se le confía, en síntesis, una parte de nuestro cuerpo.

El sentimiento hacia este liviano y microscópico fragmento de nuestra fisionomía genera un extremado sentido de pertenencia, y sin embargo, la empatía y la disposición, prevalecen. Su archivo tiene lecturas poéticas que, además, plantean una paradoja. De este modo se expresan las ideas sobre la miniatura y la insignificancia: un mechón de cabello es algo insignificante, pero al mismo tiempo contiene “una cantidad asombrosa de información.”

Como conclusión, el proyecto de K. Johannessen puede analizarse como un archivo poético, porque *The Hair Collection* es algo más que una colección, es un fenómeno artístico y social que se desarrolla mediante una metodología de archivo, cuya información, –nominal y física–, se materializa en un poema concreto. La línea temporal del proyecto es de 10 años de duración –del 25 de marzo del año 2009

hasta el 26 de marzo del año 2019—. Una vez concluido, el artista planea editar un libro³²³ con el archivo de donantes, las embajadas participantes y el desarrollo del proyecto. Con esta obra, K. Johannessen trabaja minuciosa y delicadamente la energía de todos los participantes reduciendo la corporalidad a su mínima expresión escultórica: la presencia milimétrica de cientos de personas que, al unirse, configuran una forma esférica poética esencialmente activa y social.



K. Johannessen tomando muestras de pelo en su estudio de Bergen, Noruega. Secuencia:
Variación Gráfica I, Á. Terrones, 2018. ↑ Fig. 142.

³²³ Una de las líneas de trabajo de Johannessen es la editorial y los libros de artista, donde cuenta con los premios *Book and Graphic Art* concedido por *The Association of Norwegian Printmakers*, 1986. También hay que destacar el *London Artist Book Fair* 2004 y 2006, entre otros premios.

✦ Eske Willerslev: el archivo capilar *genetista*

Como se ha visto, el artista noruego Kurt Johannessen, con su archivo capilar, se maneja en un terreno poético, pero con los parámetros de un proyecto científico. En este trabajo se evidencia que las humanidades son un importante mediador y catalizador de esa relación entre la ciencia y la población estudiada –algo que, por otro lado, constituye una de las premisas fundamentales del arte, entendido como forma y medio de expresión de lo que la población dice o quiere decir–. Y ya que K. Johannessen se mueve dentro de estos parámetros metodológicos propios de la ciencia, y para ver un claro ejemplo de la importancia del pacto entre el donante y el artista, es necesario citar el trabajo del investigador del Departamento de Genética Evolutiva en el Instituto Max Planck de Antropología, en la ciudad alemana de Leipzig, respecto a la recogida de muestras individuales en poblaciones de estudio. El profesor Mark Stoneking advierte de la claridad y el compromiso que se precisa en la relación entre el investigador y los casos biológicos de estudio, es decir, de la recogida de muestras en seres humanos.³²⁴ En la historia de la ciencia se da un *caso ejemplar* en la relación entre el investigador y la responsabilidad en el uso de las muestras humanas.³²⁵

Para empezar desde el principio hay que remontarme al año 1888, con la expedición *Cambridge Anthropological Expedition to the Torres Straits*, en los años 1888-1899, bajo la dirección de Alfred Cort Haddon. El etnólogo británico ya conocía el estrecho de las islas Torres, una superficie marina que separa el sur de Australia con el norte de la Guinea, donde trabajó como zoólogo. Debido a la impresión de la primera instancia, el británico volverá un año después al estrecho en calidad de antropólogo, con el apoyo de la Universidad de Cambridge y dirigiendo a un equipo de científicos³²⁶ para estudiar en profundidad las comunidades indígenas y sus costumbres, abarcando campos tan dispares como la lingüística, la sociología, la

³²⁴ STONEKING, Mark. "Sampling Populations and Individuals". En: *An introduction to Molecular Anthropology*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2017, pp. 103-111.

³²⁵ La investigación sobre seres humanos vivos se rige por los principios de la la AMM (Asociación Médica Mundial) en la declaración de Helsinki, 1964.

³²⁶ La expedición la conformaban: Alfred Cort Haddon; el antropólogo William Halse Rives Rivers; el etnólogo y físico Charles Gabriel Seligman; el psicólogo Charles Samuel Myers; el lingüista Sidney Herbert Ray; el psicólogo William McDougall y el antropólogo Anthony Wikin. En:

· CORT HADDON, Alfred; RIVERS RIVERS, William Halse; GABRIEL SELIGMAN, Charles; MYERS, Charles S.; HERBERT RAY, Sidney; McDOUGALL, William; WIKIN, Anthony. *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits VOL IV*. Cambridge: Cambridge at the University Press, 1912.

psicología,³²⁷ el arte o la cultura, – con especial interés por la magia y los rituales aborígenes–. De la numerosa tipología de muestras recopiladas en sus investigaciones con los indígenas, cabe destacar dos en particular, – incluidas en dos archivos diferentes–. El primer tipo de muestras a las que me refiero consiste en una metodológica recopilación de sonidos paisajísticos, tribales y rituales, incluyendo la música y los sonidos de las danzas en las poblaciones estudiadas.³²⁸

En el equipo de A. C. Haddon, parte de la tarea sonora correspondió al psicólogo Charles Samuel Myers, quien observó y documentó la danza aborígen. El interés de C. S. Myers era estudiar la sinestesia en la música y los ritmos primitivos, así como las diferencias en la escucha de los tonos y la música, abordando la percepción musical considerando las etapas primitivas y cómo las funciones más antiguas de la música han servido al desarrollo de la evolución mental del hombre. En la nomenclatura etnográfica, el término *danza* se emplea para describir todo un rango de movimientos y gestos desarrollados en diversidad de ocasiones. Así, en el informe de la expedición los científicos han tipificado la danza en tres modelos: ceremoniales, de guerra y seculares. Como puede observarse en el diagrama al final de este apartado, C. Myers describe con minuciosidad la danza y su *parafernalia* – término para los antropólogos desde el que se tipifican ornamentos, vestidos, objetos y diversos materiales–. Resulta de especial interés en este registro gráfico de la acción tanto la descripción de los sujetos que bailan como la del público participante. No solo importan los registros de sonidos, sino la descripción gráfica de la danza que los complementan. En palabras de C. S. Myers, mientras “el significado de una sola palabra escrita consiste en ideas cognitivas e imágenes y acciones consecuentes provocadas por ella” el significado de una frase musical escuchada consiste principalmente en los procesos emocionales y “otros procesos mentales afectivos, en los impulsos de movimiento que evoca y en la conciencia cognitiva de su estructura.”³²⁹ Respecto al segundo tipo de muestras no tuvieron, en un principio, otro propósito conocido que de el de la predilección del científico

³²⁷ La mayoría de los psicólogos participantes en la expedición trabajarán años más tarde, durante la I guerra Mundial, en el estudio de la *neurosis de guerra*. NFSA (*National Film and Sound Australia*), Acton, Australia. Recurso en línea: [<https://www.nfsa.gov.au/about/our-mission/sounds-australia>].

³²⁸ NFSA (*National Film and Sound Australia*), Acton, Australia.

· Recurso en línea: [<https://www.nfsa.gov.au/about/our-mission/sounds-australia>].

³²⁹ Traducción propia: (...) *then meaning of a single written word consists in the cognitive ideas and images and consequent actions aroused by it (...) whilst the meaning of a heard musical phrase consist primarily in the emotional and other affective mental processes and in the impulses to movement which it evokes, and in the cognitive awareness of its structure.* En:

· CORT HADDON, Alfred; RIVERS RIVERS, William Halse; GABRIEL SELIGMAN, Charles; MYERS, Charles S.; HERBERT RAY, Sidney; McDOUGALL, William; WIKIN, Anthony. *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits* VOL IV. Cambridge: Cambridge at the University Press, 1912, p. 292.

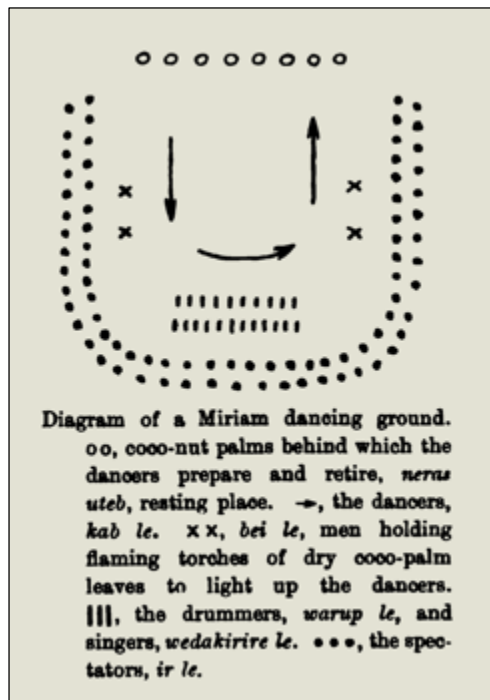
por la rigurosa clasificación de ejemplos. Sin embargo, con el paso de los siglos, las muestras a las que me voy a referir han resultado ser una contribución fundamental en los esfuerzos por comprender los orígenes de la humanidad: se trata de muestras capilares de los aborígenes australianos. Todavía no se conocía el propósito de tan sistemática colección, la cual había permanecido 122 años acumulando polvo en un museo de antropología en Cambridge, hasta que el genetista danés Eske Willerslev reparó en la posible utilidad del material. Para un genetista o un forense, lo interesante del cabello es que no es poroso, como el hueso y los dientes y, por tanto, se pueden descontaminar con facilidad las muestras – eliminando ácaros o rastros de manipulación de otras personas–. Con esa cualidad de impermeabilidad del cabello, la contaminación permanece en la parte exterior, mientras que en su interior, el ADN del individuo se mantiene intacto:

«seguramente, a lo largo de todo este tiempo, muchos se han preguntado para qué podría usarse esta colección de cabello... y 100 años después, ha resultado ser todo un filón de oro para los genetistas.»

Según E. Willerslev, mediante la cartografía de un mapa genético es posible «vincular a estos individuos con otros seres humanos en el espacio, y el tiempo»³³⁰ El principio fundamental de los soportes de registro de información –papel o digital, entre otros– es divulgar y preservar su contenido. Pero en el caso de que esa información implique desempeñar cualquier tipo de acción, respecto a esta tesis lo que interesa de esos soportes son las pautas, los verbos, las instrucciones que posibilitan interpretar dicha información. Con ello la representación visual ofrece la posibilidad de adaptar a un nuevo contexto acciones de otras épocas, rescatando de esta manera procedimientos olvidados, superando limitaciones temporales y espaciales. Pero, ¿qué sucede cuando se reactivan e interpretan las muestras una vez desaparecidas las personas involucradas? En el caso de las muestras capilares de la expedición de A. C. Haddon, la información se interpretará cien años después de su recogida, sin el consentimiento de los donantes. Salvando las distancias, bien sea con el uso de muestras biológicas o el uso de partituras musicales, hay un paralelismo en el hecho de reactivar un objeto de estudio en desuso sin la presencia de las personas que lo crearon. Obviamente, en el contexto de de la *Cambridge Anthropological Expedition to the Torres Straits*, A. C. Haddon no empleó formularios de consentimiento de los aborígenes en su recogida de muestras de cabello, es necesario recordar el contexto colonial del año 1888. Por ello, hay que decir que el trabajo del científico británico puede considerarse, para la época,

³³⁰ Entrevista a Eske Willerslev en *First Peoples*, mini serie de documentales coproducida por *Wall to Wall Television* y *Art France* para el PBS (*Public Broadcasting Service*), dirigidos por Nicolas Brown, Nigel Walk y Tim Lambert, Reino Unido, 2004.

inusual por su consideración y compromiso hacia las poblaciones indígenas y arriesgado por su sentido crítico hacia la política colonial. Aunque ese caso de ejemplaridad en la investigación no se da en la misma expedición del año 1889, sino de lo que se deriva de la misma, en el año 2011, en otro contexto y otros tiempos. Cien años después de que el etnólogo británico archivara en un museo las muestras capilares, el genetista danés consiguió determinar con ese mismo material la secuencia completa del genoma de un aborigen australiano. Las preocupaciones éticas sobre el uso de la muestra de cabello surgieron cuando los científicos trataron de publicar su trabajo en el año 2011, por lo que el investigador principal, E. Willerslev, contactó en Australia con el consejo tribal que representaba a las comunidades del área geográfica donde se recopilaron las muestras de cabello en el año 1889. Finalmente, obtuvo el permiso del consejo para publicar el resultado de sus investigaciones. Una sustancial diferencia que no afecta al resultado de la investigación, pero sí a su impacto, ya que en este caso, ante la imposibilidad de informar a las personas involucradas y ante la voluntad de adaptar en la medida de lo posible la ética de los procedimientos científicos al siglo XXI, pudo informarse a la entidad física que representaba esas muestras –el consejo aborigen– y obtener su aprobación.



Partitura diagramática de la danza de Miriam.
*Reports of the Cambridge
 Anthropological Expedition to Torres Strais* ↑ Fig. 143.

✦ El Archivo del Instituto Patafísico: Prof. Doctor B. Cappy (Boris Nieslony, secretario).

Peter Trachsel³³¹ mantendrá una relación colaborativa y constante con Boris Nieslony, a quien invita en el año 2011 a participar en uno de los eventos de la asociación *Hasena*. Nieslony viaja hasta Suiza como secretario del *Instituto para las Naves Espaciales Patafísicas y la Normatividad de la Teoría de Equivalencia*.³³² Para esta ocasión se desarrolla una “transferencia temporal”³³³ del *Archivo del Instituto Patafísico*, desde la ciudad de Colonia hasta la localidad suiza de Prättigau, donde estaba el *Museo en Movimiento* de Peter Trachsel.

Cuando no está viajando, el *Archivo del Instituto Patafísico* de Nieslony se halla dentro del archivo *Black Kit*. La obra consiste en un cajón móvil de 150 x 65 x 29 cm. construido con madera de pino de 1,5 cm de grosor, cuya superficie está cubierto por pintura negra. Cuando la caja sale de su punto de reposo habitual y se desplaza por el espacio su cubierta mate llama la atención, observándose cómo el bloque patafísico absorbe los brillos y la luz se pliega hacia su centro. En el interior de la caja, junto a libros y documentos relativos *al saber* patafísico, habita el Profesor Doctor B. Cappy, director del instituto. Sobre la *performance* en Prättigau, B. Nieslony debe asistir, como secretario, al Profesor Doctor B. Cappy en un viaje espacial. Y para ello construye un satélite y lo adapta a las medidas del argonauta. Además, en la propuesta de acción se indicaba que todas las estaciones de televisión gubernamentales deberían emitir el viaje del Profesor Doctor B. Cappy durante tres minutos, necesariamente en horario nocturno. Además, B. Nieslony planifica el contenido de la emisión a modo de programación televisiva, debiendo ser:

- a) Dilucidar el propósito del vuelo.
- b) Visualizar cada ubicación respectiva
(con la ayuda de símbolos astronómicos, fotografías del espacio...
con la colaboración de matemáticos y astrónomos).
- c) Incorporar aproximadamente un minuto de las señales
de sonido emitidas por la astronave.

³³¹ Bibliografía sobre la actividad de Nieslony con Peter Trachsel y la asociación *Hasena*. Ver: NIESLONY, Boris. “Die 2 Fragen : ein Begleitbuch ; zum Projekt Kunst. Die Ausstellung in drei Fertigungshallen der RUWA Holzbau Dalvazza, Küblis.” En: *Veleno* n. 49, edited by Peter Trachsel-Dalvazza-Hasena, 2000; También ver: NIESLONY, Boris. “B. Nieslony”, *Veleno* n. 51, edited by Dalvazza, Hasena, 2002.

³³² *Institut für Pataphysische Raumfahrt und Normative Äquivalenztheorie*. Disponible en: www.asa.de.

³³³ B. Nieslony: *Pataphysische Raumfahrt*. Prof. Dr. B Cappy. Del 18 al 24 de julio de 2011, Prättigau, Suiza.

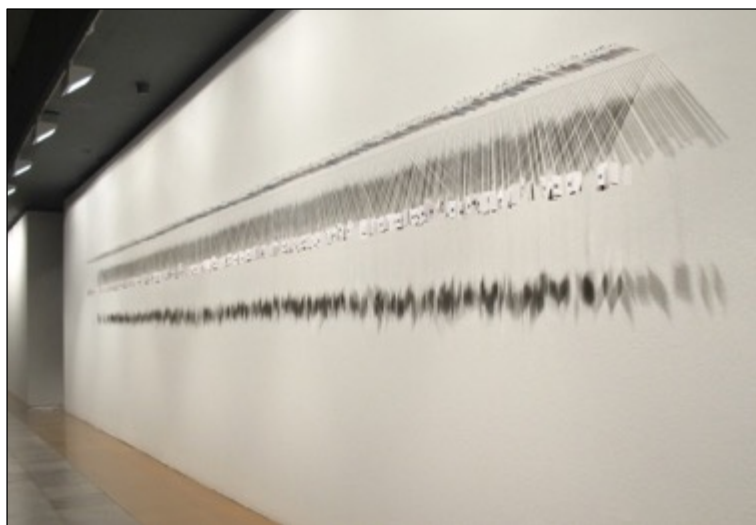
En la propuesta de acción se insistía en el compromiso que las instituciones gubernamentales debían adquirir, promoviendo una ley que garantizase la oficialidad del “Punto de Arquímedes” y el reconocimiento público del descubrimiento por parte de las autoridades, al Profesor Doctor B. Cappy.



Archivo Patafísico de B. Nieslony (secretario) y el Profesor Doctor B. Cappy.
Fotografía Á. Terrones, 2018. ↑ Fig. 144.

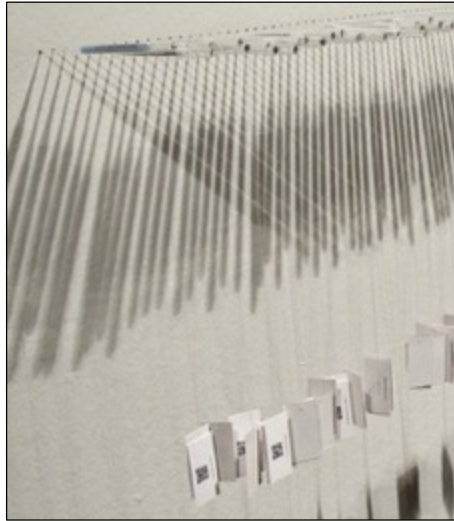
✦ Rocío Garriga: silencio cristalino, archivo de *pipetas pasteur*

En la propuesta de B. Nieslony sobre la misión espacial, llama la atención la necesaria transmisión desde la nave de “un minuto de sonido”. Y es respecto a esta confrontación fenomenológica, entre tiempo y sonido, desde donde deseo citar el trabajo *Un minuto de silencio*,³³⁴ de la artista y filósofa Rocío Garriga. En base a unas alertas automáticas, la autora recopiló todas aquellas noticias publicadas en *Internet* relacionadas con el concepto clave «minuto de silencio». La duración de este proceso fue de 365 días. Con las *especificaciones formales* “minuto” y “silencio”, Garriga recopila las noticias diariamente. Imprime un fragmento del texto publicado en *Internet* y después lo introduce dentro de una *pipeta pasteur*, *archivando* cada “minuto de silencio” en un vidrio de reducidas dimensiones. Finalmente, añade a cada pipeta una etiqueta con un código impreso en formato QR: cada etiqueta conecta su publicación correspondiente en red. El archivo se compone de un total de 600 pipetas. Al cabo de un año, la autora culmina el proceso con la instalación *Un minuto de silencio*.



R. Garriga, instalación *Minuto de Silencio*
en el Museo Valenciano de Arte Moderno, 2016. ↑ Fig. 145.

³³⁴ Licenciada en Arte y después en filosofía, En: GARRIGA, Rocío. *El silencio como límite Comprensivo, Cognitivo y Estructural. Una lectura estética en torno al arte contemporáneo*. Tesis doctoral. UPV. 2015.



Detalle instalación *Minuto de Silencio*, pipetas y códigos QR, IVAM, 2016. ↑ Fig. 146.

Con el archivo en escena, Garriga revisa la vigencia de todas las noticias de internet y, en el caso de que las páginas no estén activas, elimina la información impresa en la etiqueta de cada pipeta mediante frotación. Y es que la autora interviene tanto las prestaciones técnicas de un archivo como sus posibilidades poéticas trabajando con la intangibilidad del tiempo como si se tratase de un material escultórico más.

Con esta instalación artística, aborda el minuto de silencio en función de ese ritual social: por un lado con el tiempo como una huella, cuyo rastro representa la ausencia de las personas queridas. Por otro lado, con el silencio como elemento de expresión en el ritual, cuyos participantes terminan por limitar sus pensamientos debido a esta breve pero desbordante acumulación de sentimientos, ya que, según R. Garriga, “el silencio no constituye un límite sino un exceso; que es en definitiva lo que provoca en nosotros esa limitación.”³³⁵

Cabe destacar que, en su tesis doctoral, R. Garriga establece un método de análisis para el silencio a partir del impacto, entre otros horrores, de la I y II Guerras Mundiales. A partir de su metodología la autora construye una lectura estética en torno al arte contemporáneo para señalar que el silencio ha sido ampliamente usado en el arte, más que como límite, como vehículo de expresión para el trauma.

³³⁵ GARRIGA, Rocío. “El silencio como límite comprensivo: una aproximación a su aplicación en las propuestas artísticas de Shimon Attie y Alfredo Jaar.” En: *Eikasía, revista de filosofía*, 2013, pp. 325-334.

– 3.2 Notas sobre la propia obra

➔ Valorar el proceso creativo es establecer, entre el fin y los medios, un principio de equivalencia con el que se amplían los márgenes de la producción hasta que éstos exceden la *performance*. Este método de relativizar las fases se entiende de forma que, si la acción artística en una fase que se da dentro de un proceso creativo y si ese proceso, es la misma *performance*, los márgenes de la misma pueden ampliarse con tantas disciplinas como se desarrollen durante el proyecto: desde la planificación gráfica hasta la publicación digital de esa acción, desde la diagramación de los movimientos hasta la teorización y conclusiones de esa acción y su publicación en una revista, en el ámbito de la enseñanza o de investigación científica, por ejemplo. Con esta línea de trabajo, entendiendo la *performance* como un proceso interdisciplinar, la práctica y la teoría conviven y dialogan, forman parte de la misma *performance*.

Estos márgenes de la *performance* sitúan la acción artística a medio camino entre la fase de ideación y la posible edición de la acción documentada. El propósito de las acciones llevadas a cabo se caracteriza por la importancia de la planificación y los recursos gráficos antes de la acción y en ocasiones, durante la misma, sin que por ello se pierdan las facultades comunicativas de la *performance* como puede ser la libertad e independencia del trabajo. La planificar no es determinar. La acción no se llevará de una manera determinista, sino lúdica e inventiva: el desarrollo de los fenómenos naturales durante la ejecución de la acción no está necesariamente determinado por las condiciones iniciales ■



In the meantime.

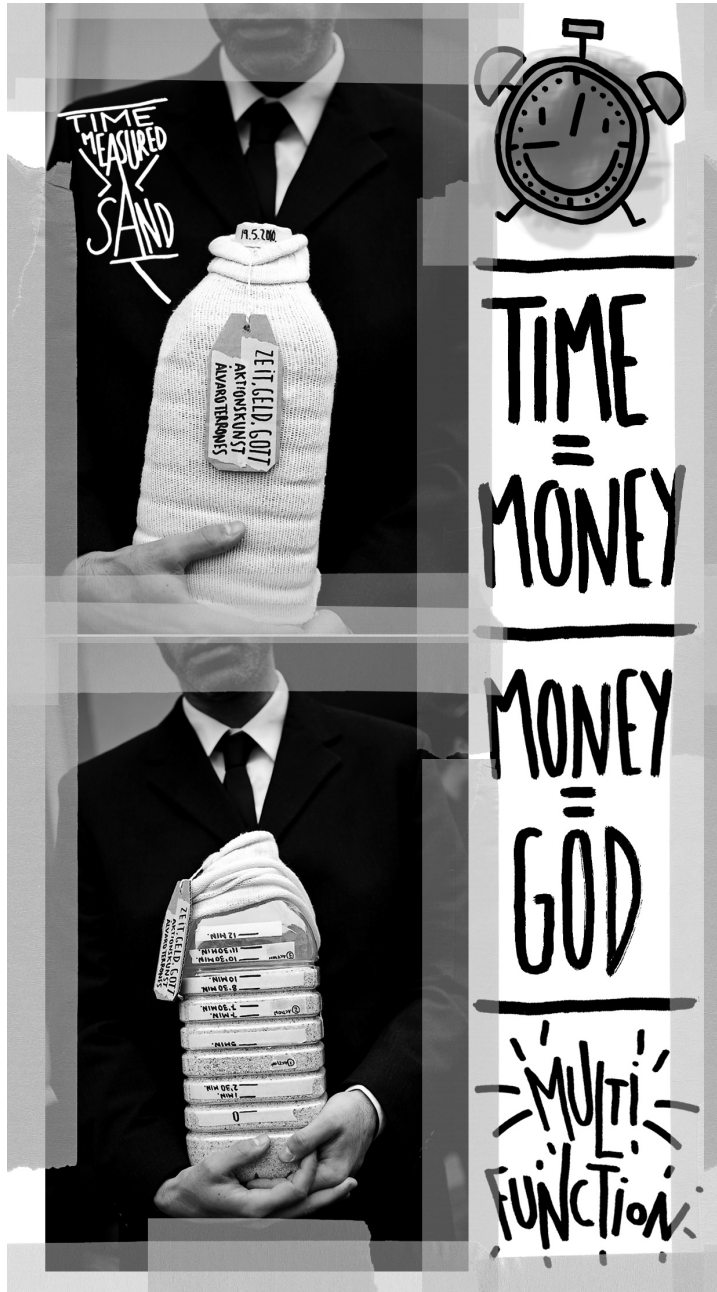
Litografía Offset (trazo) y Zinc (color) presentada en *Leipziger Buchmesse*, Leipzig, 2012.

2010. Actualitas, Kunst vor Ort.

Comisariado: Performancegruppe HBK

Fecha: del 18 al 21 de Mayo de 2010.

Lugar: Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Alemania.

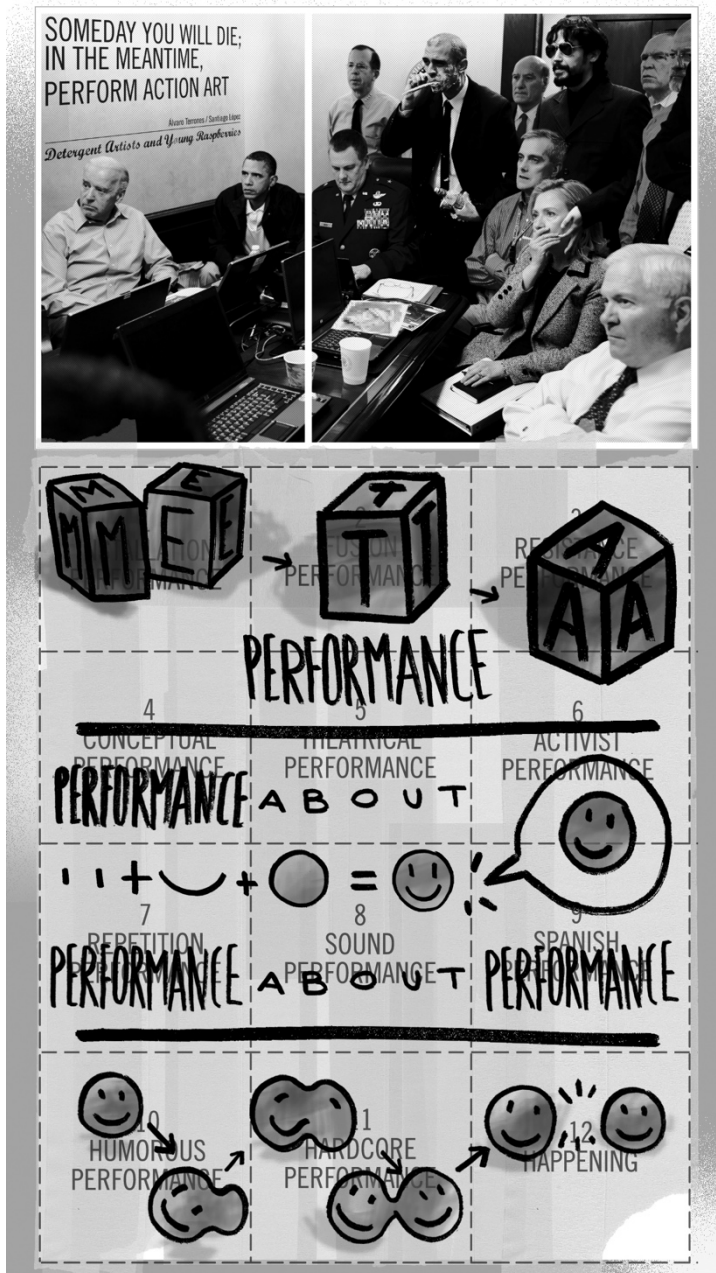


2011. Internationales Performance Art Festival Linz. Rundum das Feld, am Wasser.

Comisariado: Amel and Elisa Andessner, Sibylle Ettengruber.

Fecha: del 9 al 10 de Septiembre de 2011.

Lugar: Performance labororium, Linz, Austria.



LINZ - PERFORMANCE LABORATORIO

Festival internacional de performance
del 7 al 11 de Septiembre de 2011

al mundo se acaba en 5 min.
 Mientras tanto, practica el arte de acción (cartelaz)

entrada, la entrada se rompe con el mensaje y el título de la acción.

1- cuando la hora
 2- entrando al mensaje. El mundo

la entrada se cierra mostrando el mensaje principal.

al mensaje se mostrará y persuadirá

1- actividad contemplativa
 2- muestra mensaje, MIENTRAS TANTO, PRACTICA EL ARTE DE ACCIÓN

posibilidad ② - Si es en espacio Urbano, el número 2 muestra el mensaje en 360°.

posibilidad ① - Si es en galería

MENSAJE:
 MIENTRAS TANTO PRACTICA EL ARTE DE ACCIÓN.

durante 30 min. se desarrollará una vez a la hora. PERFORMANCE SOBRE PERFORMANCE.

CRITICA - CREAMOS NUEVOS MÉTODOS DE HACER O NOS SEGUIAN FACILITANDO LOS ESPACIOS?

al método para realizar las acciones es el siguiente:
 Hojas A3, o A4, con las cartelaz o tarjetas, solo el concepto y el número también.

ejemplo:
 A- performance concept.
 S- "
 A- "
 S- "
 A- repite y cierra

tarjetas → persuadirá una vez o más números

A- muestra S- repite A- repite S- repite A- repite y cierra

TEMAS

SPANISH performance nacional conceptual	ORDEN
9	9
4	4
7	7
1	1
3	3
5	5
6	6
7	7
8	8
10	10
11	11
12	12

TIME TABLE

1º 21:51:88 SIN MATERIAL	3º 17:43:77 SIN MATERIAL
2º 20:10:86 SIN MATERIAL	4º 19:07:39 SIN MATERIAL

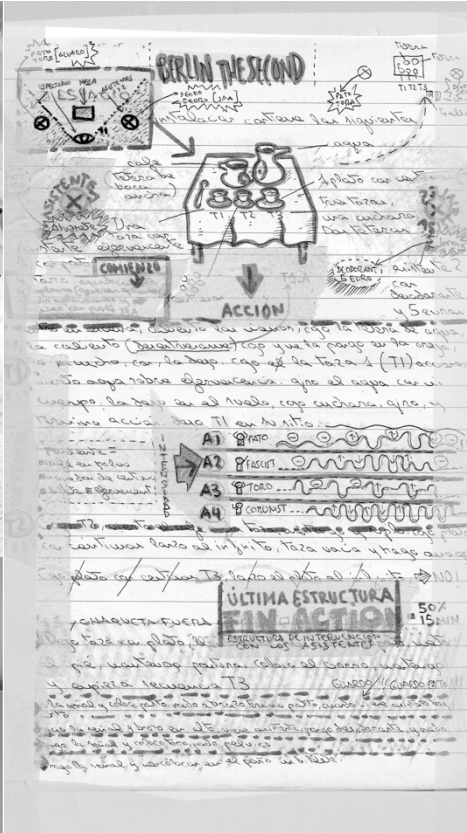
2012. *The Second, Performance Festival Berlin.*

Comisariado: Irene Pascual & Johnny Amore. GlogauAIR Artist in Residence Program.

Fecha: del 9 al 10 de Marzo de 2012.

Lugar: GlogauAIR, Berlin, Alemania.



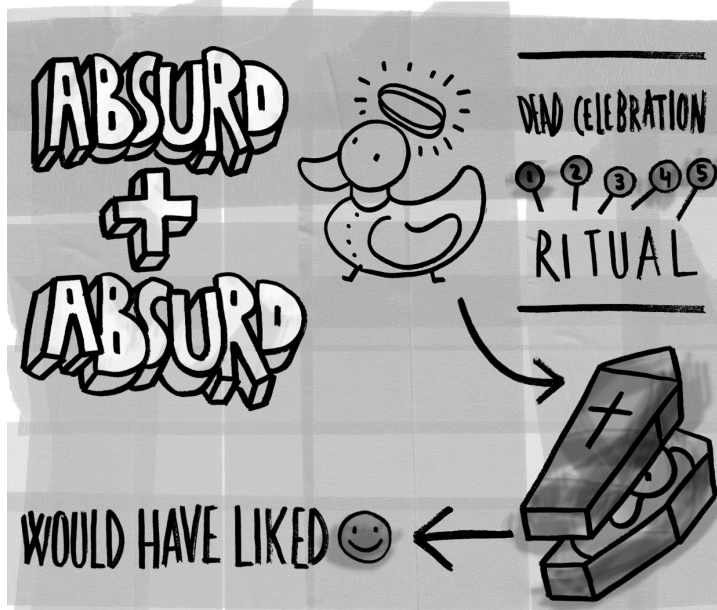


2012. *Lange Nacht der Museen, Kunstraum.*

Comisariado: Galerie Kunstraum, Städtische Museen Jena, Jenakultur.

Fecha: 1 de Junio 2012.

Lugar: Galerie Kunstraum Jena, Alemania.





PERFORMANCE JENA

HALLE(SAAL) HBF → JENA
 13.22 → llegada → 14.47
 duca 1.25. (24 €)
 SACHSEN-ANHALT-TICKET
 19.00 PERFORMANCE / 20:00 IN
 GESPRÄCH MIT DE KUNSTHISTORIKERIN
 VERENA FITZE THEATERPLATZ
 PARADISE-THEATRON THEATERCAFE

INFO: CONTACT JEN 01798144020
 KUNSTRAUM/ARVID-HARNACK-STR 13

OBJETOS
 BOLSAS
 CANTINERAS
 BOLSAS
 PATITO
 PIPAS
 CAVA
 VINO
 CRYSTAL

OBJETOS
 PATITO
 PIPAS

DISPOSICION ESPACIAL

saludo - ENTRENDO - PENTA - MOTA
 PENITA - ORDEN - PENTA - BALE -
 SAUBO

FA EFECIO DE RECEIION SAUB

1) Saludo y presentación en el centro. Saludo a un inflar cerca de la mesa. Saludo a continuación.

2) A Saludo a la bolsa. Coge foto de la bolsa. abra con vino, coloca patito cantinero.

3) A y S me van a las bolsas, cuando me van a las bolsas, cojan pipas y den a las bolsas. A me cantinero y S cojan la bolsa de la bolsa. cojan pipas y den a las bolsas. cojan pipas y den a las bolsas. cojan pipas y den a las bolsas.

4) cuando me van a las bolsas, cojan pipas y den a las bolsas. cojan pipas y den a las bolsas. cojan pipas y den a las bolsas. cojan pipas y den a las bolsas.

5) cuando me van a las bolsas, cojan pipas y den a las bolsas. cojan pipas y den a las bolsas. cojan pipas y den a las bolsas. cojan pipas y den a las bolsas.

2012. RIAP (Rencontre Internationale d'art Performance)

Comisariado: Richard Martel. Le Lieu, Centre en Art Actuel, Québec.

Fecha: del 6 al 15 de Septiembre 2012.

Lugar: Le Lieu, Centre en Art Actuel, Québec, Canadá.



METRO 220. EL OJO ESTÁ LLORANDO

SECUENCIA DE ACCIÓN

DISPOSICIÓN ESPACIAL PARED

PE - periódico
P - planta
A - acción

en caso CONCERTADO / X O
ENCUENTRO
ESPACIO ENCUENTRO

PARED

separar y acabar

Siempre cara al público

Si las sillas, un que si la gente se sienta en el medio de un grupo (TALVEZ 2 PLAS. Vistan la acción fuera o 3 personas)

antes de la acción, se presenta, y las banditas técnicas disponen en espacio encontrado.

0 - presentación. A las / para las artistas / compañías BIRMBOS con acción / pasadas. Mantengo pasadas y haré un corto cuando llego al metro.

1 hago algunos frente al metro (3 u otros apror.) usando FOTO.

2 cuando cruzo la línea hago el periódico. lo levanto acción de vino y exhiben. avario. Acción de vino por el agujero

3 luego a las sillas acción entre las sillas, y hago 3 fotos. izquierda, centro y derecha. x x

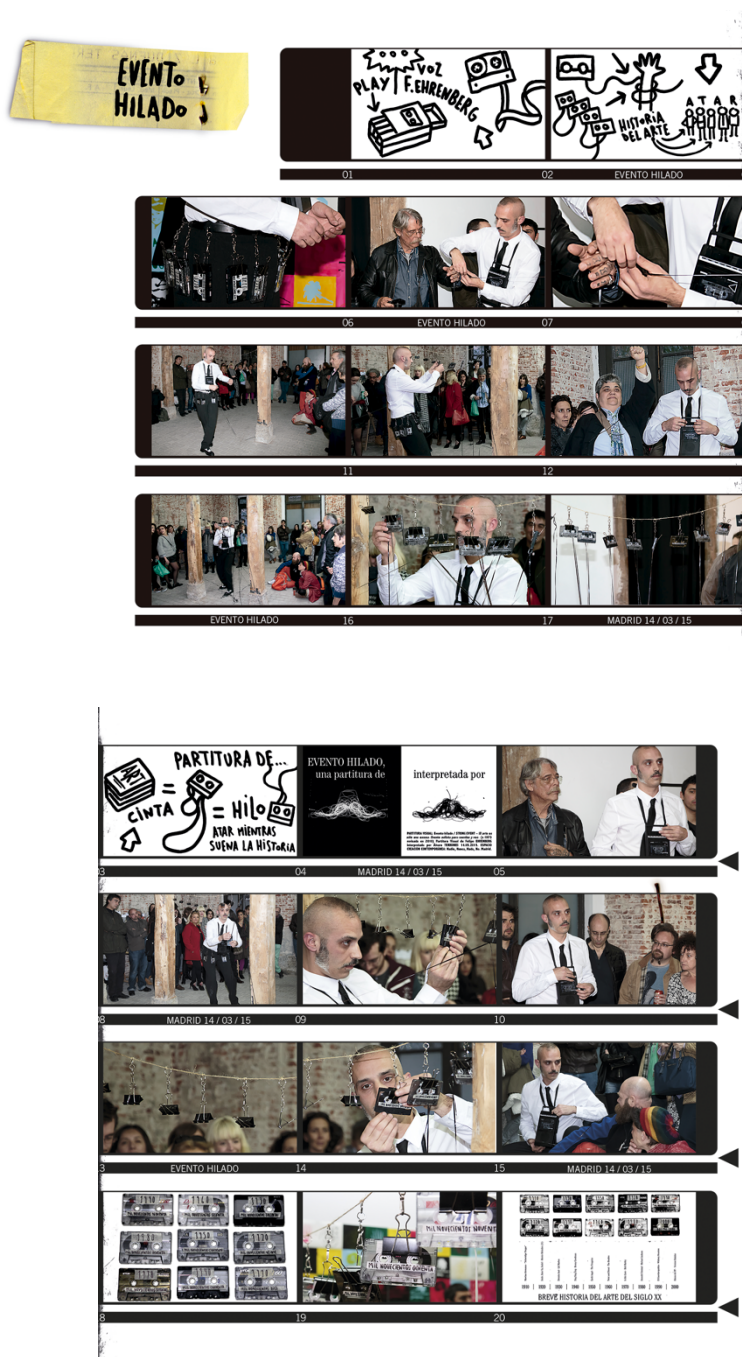
4 luego a planta con planta y la levanto foto. avario MUY importante y con GRACIA!!! cuando estoy cerca del final,

2015. *Evento Hilado, Reinterpretación partituras de Felipe Ehrenberg.*

Comisariado: Marta Ramos Yzquierdo. Colabora: Freijo Gallery Madrid.

Fecha: 14 de Marzo de 2015.

Lugar: Espacio Creación Contemporánea NNNN Madrid, España.

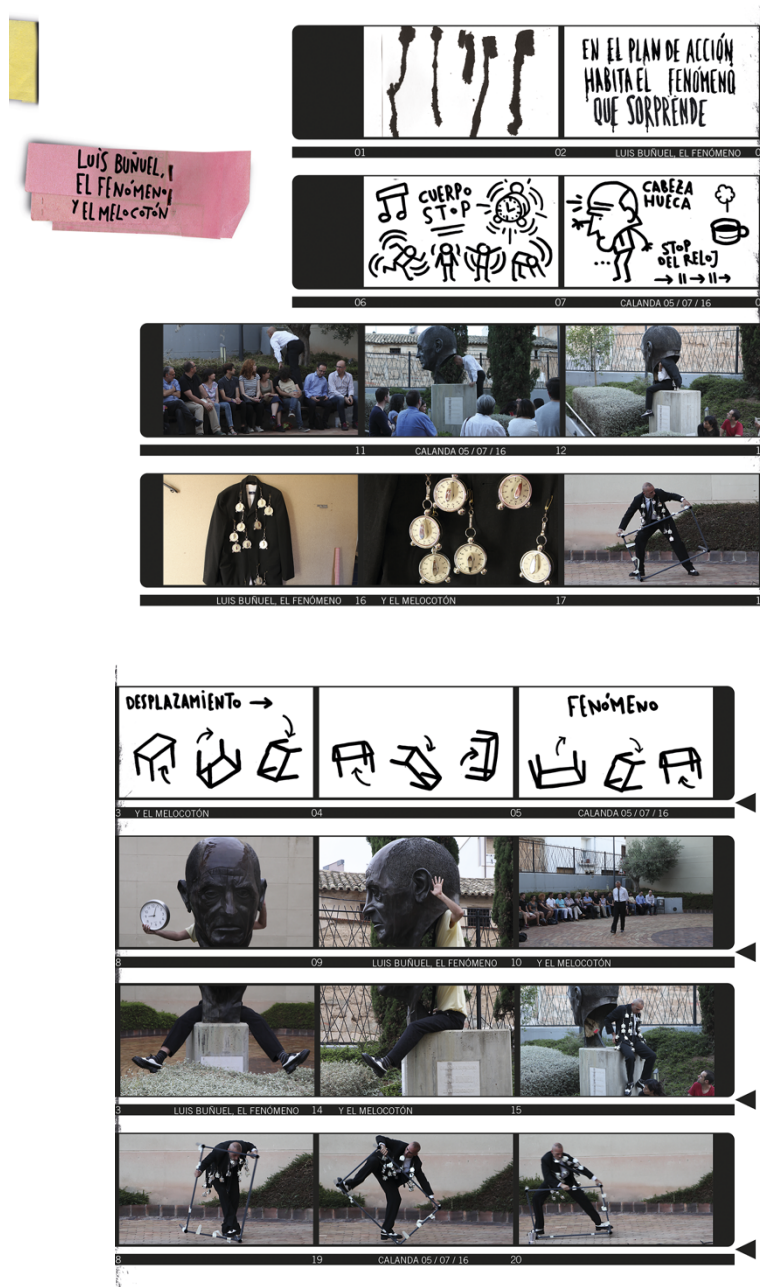


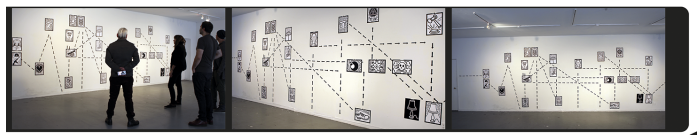
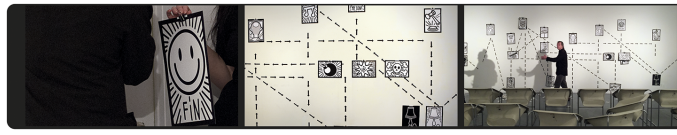
2016. Performance Centro Luis Buñuel Calanda. Estética y Fenomenología del Arte

Comisariado: Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Campus Teruel.

Organización: Universidad de Zaragoza, Fundación Mindán Manero, Calanda, España.

Fecha: 13 de Octubre de 2016.





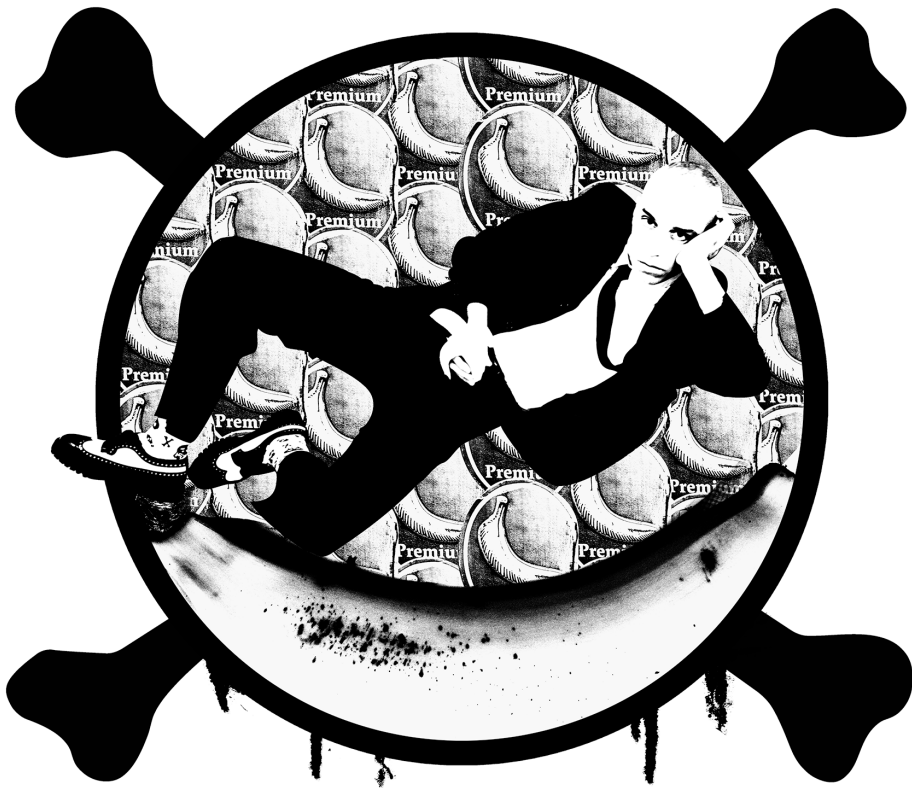
2016. *Acción Mad. XIII Encuentro Internacional de Arte de Acción.*

Comisariado: Acción Mad. **Colabora:** Ministerio de Cultura, Gobierno de España.

Lugar: Centro de Cultura Matadero, Madrid.

Fecha: noviembre 2016.





**when you die a banana is waiting for you
in the meantime have a nice day!**

Álvaro Terrones.
Litografía Offset (trazo) y Zinc (color), Halle (Saale), 2013.

• 3.2.1 Estancias de investigación Québec (Le Lieu) - Colonia (Black Kit)

➡ Para esta tesis han sido de gran importancia dos estancias internacionales de investigación. La primera desarrollada durante el año 2015 en el centro *Inter Le Lieu* cuyo vínculo académico se desarrolló con el grupo CELAT. La segunda desarrollada durante el año 2018 en el archivo *Black Kit*. Estas dos experiencias han permitido tener acceso a bibliografía y documentos imprescindibles para esta investigación. Además, durante ambas estancias, se ha participado en encuentros de *performance* de relevancia internacional, se ha tenido accesos a artistas que son referentes en este campo y se ha podido desarrollar la propia práctica artística.

Tanto el centro *Inter Le Lieu* de Québec con R. Martel y M. La Chance³³⁶ como el archivo *Black Kit* de Colonia con B. Nieslony fueron experiencias imprescindibles para los intereses de esta investigación: recogiendo en su haber a especialistas del mundo de las letras, las artes escénicas, la antropología, la *performance*, la escultura, y el comisariado y gestión de eventos culturales que además han trabajado sobre la noción de los recursos gráficos para la *performance* artística.

*
* *

El Centro de Investigación CELAT³³⁷ junto al centro *Inter Le Lieu* tienen como planteamiento principal el análisis de la integración de la diversidad cultural y

³³⁶ Algunas de las publicaciones de Michael La Chance en relación con el tema de investigación sobre la planificación gráfica de la *performance* son:

- LA CHANCE, Michael. "Épisodios à l'Hôtel du temps". En: *Microrécits*, Chicoutimi: Éditions La Peuplade, coll., Québec, 2014.
- LA CHANCE, Michael. "Index du performatif", (avec Richard Martel, dirs.). En: *Inter Art Actuel*, no. 115. Québec: Éditions Intervention, 2013.
- LA CHANCE, Michael. *Louis-Pierre Bougie. Espaces chavirés, torsions du désir*. Les Éditions de Mévius, Montréal, 2013.
- LA CHANCE, Michael. *Frontalités. Censure et provocation dans la photographie contemporaine* Montréal: Le Soi et l'autre, 2006.

³³⁷ La Universidad de Québec (UQAC) es una universidad canadiense de reconocimiento internacional en el ámbito de las artes. La Facultad de Artes y Letras (Faculty of Arts) incluye departamentos de carácter

social en las artes plásticas contemporáneas. Debido a la importancia de las letras y las tradiciones en el discurso el clima que impera en este grupo, desde el centro *Inter Le Lieu* de Québec estudia las prácticas que conciernen tanto al campo de la antropología como a las artes escénicas y la *performance* artística. Sobre este tipo de interdisciplinariedad³³⁸ entre sociología, antropología y prácticas escénicas y performativas, la línea de investigación que se viene desarrollando en el CELAT durante los últimos años trata de acoger estos nuevos modos híbridos, periféricos y transversales para la representación de las problemáticas sociales empleando prácticas propias de las artes.

Les Éditions Intervention es una editorial que, aunque autónoma, se ubica en el mismo espacio *Inter Le Lieu* de Québec. El archivo de este centro contiene material bibliográfico y audiovisual de arte de acción Europeo y Norteamericano a partir de los años 50 hasta la época actual. Durante la estancia de investigación se pudieron recopilar publicaciones y documentación específica necesaria para la tesis de investigación.³³⁹ El procedimiento empleado para indexar esta información se elaboró con la digitalización y registro de las publicaciones de arte de acción en las que existían indicios o evidencias con respecto a la planificación gráfica de la *performance*.

Además de la actividad de investigación en el centro *Inter Le Lieu*, la primera semana de estancia coincidió con la celebración de la cuarta edición de *Art nomade, Rencontre Internationale d'Art Performance* de Saguenay, Québec. Esta participación³⁴⁰ en el festival supuso la consolidación teórica y práctica de la estancia internacional: la apertura del objeto de esta tesis, no solo en el marco teórico-artístico de Québec, sino también en el ámbito de la producción internacional, debido a la colaboración en las mismas jornadas de diversos países de la comunidad europea (Polonia, Francia, España, Noruega). La *performance*

multidisciplinar a los cuales se adscriben también disciplinas referentes a las artes escénicas y la *performance* artística. Por otro lado, el CELAT (*Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions*) es el centro de investigación de destino y está asociado a las siguientes universidades: Université de LAVAL, Montreal, Canadá. CELAT UQÀM, Universidad de Québec, Canadá y CELAT UQAC, Universidad de Chicoutimi de Québec.

³³⁸ Algunos miembros del CELAT y relacionados con el centro *Inter Le Lieu* son los profesores Michaël La Chance (UQAC, Departamento de Artes y Letras), Constanza Camelo (UQAC, Departamento de Artes y Letras) y el profesor de Jean-Paul Queinnec (LAVAL, Departamento de Artes Visuales) y también miembros asociados colaboradores como el artista y crítico de *performance* Richard Martel (Director de la Editorial sobre *performance* Inter en Art Actuel) o la artista Marylyn Arsem desde la ciudad de Boston.

³³⁹ También se tuvo acceso a bibliografía específica sobre planificación de la *performance* en las Universidades Asociadas al CELAT: la Université de LAVAL, Montreal, la UQÀM, Universidad de Québec, y el CELAT UQAC, Universidad de Chicoutimi de Québec.

³⁴⁰ Participación Jornadas internacionales de arte de *performance* *Rencontre Internationale d'Art Performance de Saguenay* celebradas en Chicoutimi, Québec del 30/09/2015 al 13/10/2015.

desarrollada consistió en una acción artística en el Centro *La Pulperie* de Chicoutimi titulada *Sounds of silence - The Gaylads*. Además, estas jornadas han supuesto un incremento cualitativo en el apartado de la investigación de campo de la tesis, y con ello, se han realizado numerosas entrevistas a artistas internacionales, cuyos testimonios han sido documentados de forma audiovisual, un material imprescindible para esta investigación: un estímulo creativo, memorístico y clarificador. Además del centro *La Pulperie* de Chicoutimi, el Espacio de Arte Contemporáneo y Residencia *Bang Center*, Saguenay, se incluyó en la programación del encuentro. Desde este espacio se han producido en lo relativo a la teoría de la *performance* con talleres de artista y algunas conferencias con algunos de los artistas participantes en el festival *Art Nomade*, como el artista y profesor polaco Arti Gravowski, o el artista estadounidense Jeff Huckelberry. Ambos permitieron que se pudiera documentar de forma audiovisual el desarrollo del taller con el objetivo de incluir este material en el *Variación Gráfica I...*, además de investigar con esa documentación audiovisual los aspectos pedagógicos de su metodología docente.

Junto a los eventos anteriormente mencionados, también se pudieron documentar audiovisualmente las intervenciones de los artistas internacionales Tomasz Szrama (Polonia-Finlandia), Jesusa Delbardo (Uruguay), Ana Higuera (España), Simla Civelek (Turquía-Toronto) y los artistas locales Priscilla Vaillancourt (Québec), Hugo Nadeau (Québec) Carl Bouchard y Martin Dufrasne (Québec-Montreal). Además de las prestaciones de este centro respecto a la producción artística, el *Bang Center* de la ciudad de Chicoutimi es una importante editorial distribuidora de publicaciones de arte en el norte de la provincia de Québec y Canadá. La editorial *Bang* realiza una labor de financiación y distribución de publicaciones específicas sobre arte de acción y *performance*. Hay una sólida relación colaborativa entre el *Bang Center* y el centro *Inter Le Lieu*.

Fue precisamente desde el Centro de Investigación artística *Inter Le lieu* de Québec donde M. La Chance presentó³⁴¹ el libro: *Swidzinski in context*. La obra recopila actas y textos de comunicaciones impartidas por los colaboradores de Jan Swidzinski: Bruce Barber, Lukasz Guzaek, R. Martel, Paul Ardenne, Brian Dyson y Artur Tajber. Todos los capítulos presentados pertenecen a las teorías fundamentadas en la importancia del contexto dentro de las dinámicas del arte de acción, de la cual el artista homenajeado J. Swidzinski era el máximo representante

³⁴¹ Presentación de Michael La Chance y Richard Martel de la publicación *Swidzinski in context*, 10 de septiembre del año 2015 en *Le Lieu, Centre en Art actuel*, 2015.

de este manifiesto contextual y desarrolló gran parte de su práctica artística en el mismo *Le Lieu, Centre en Art Actuel* de Québec.

Además de la participación en el evento *Art Nomade*, con motivo de la estancia de investigación se llevó a cabo una exposición práctica y artística derivada del cuerpo teórico de esta tesis en la galería UQAM de la Universidad de Montreal, donde el centro de investigación CÉLAT tiene una sede. Esta *performance*³⁴² y presentación de la propia obra fue comisariada por el artista e investigador de Québec Francis O'Shaughnessy.

³⁴² Acción artística en Galerie l'UQAM Montreal: *Your Wondering now / Original Ska version by Andy and Joey*, desarrollada el día 13 de octubre del año 2015.

• 3.2.2 Metodología de investigación: obra *Variación Gráfica I...*

➔ *Variación Gráfica I de Observación Participante: Arte de Acción* es la obra resultante del proyecto de investigación *ethno-performativo* sobre la planificación gráfica en el arte de acción, elaborado durante los años 2013-2018. Con ello, es necesario conocer la metodología de investigación que se ha empleado para construir la obra *Variación Gráfica I...* En este proyecto, se han empleado herramientas propias del campo de las Ciencias Sociales y Humanidades.

Para reforzar la metodología de investigación que se ha aplicado en el diagrama se han analizado numerosas publicaciones del campo de la *performance* y la acción artística consideradas referentes de investigación. De estas fuentes cabe mencionar dos libros cuyo desarrollo teórico se basa en la información obtenida a partir de entrevistas a artistas de la *performance*. En primer lugar cabe destacar la publicación *Interviewer la performance*.³⁴³

También cabe mencionar la publicación del artista español Valentín Torrens *La pedagogía de la performance*.³⁴⁴ En este caso, el hecho de V. Torrens también se un artista de acción sitúa su investigación en un ángulo muy próximo a las metodologías etnográficas de observación participativa. Por su condición como gestor cultural y organizador de encuentros de *performance*, adquiere la legitimidad que lo sitúa en el margen de las metodologías de investigación y acción como organizador de eventos que él mismo analiza posteriormente.

Variación Gráfica I de Observación Participante: Arte de Acción es un proyecto de investigación, documentación y práctica sobre procedimientos creativos gráficos como partituras, anotaciones y diagramas que se han realizado para planificar la acción artística en el ámbito europeo y franco-canadiense (2013-2018). El proyecto consta de una base de datos modelada y diagramada. El contenido de esta base de datos se conforma de documentación digitalizada y registrada en formato audiovisual y fotográfica, con entrevistas a artistas y sus respectivas *performances*.

La metodología empleada en *Variación Gráfica I de Observación Participante: Arte de Acciones* un tipo de metodología cualitativa. En la recopilación de casos de estudio hay dos fases básicas que caracterizan esta metodología y son, en primer

³⁴³ BRIT, Mehdi ; MEATS, Sandrine. *Interviewer la performance*. Paris: Manuella Éditions, 2014.

³⁴⁴ TORRENS, Valentín. *La Pedagogía de la performance*. Huesca: Editorial Diputación Provincial, 2007.

lugar, que el análisis y la observación parte de la información documentada en entrevistas a artistas y su práctica artística. En segundo lugar, que la fase de investigación, recopilación de datos, observación de las acciones y documentación audiovisual de las mismas se da en el mismo entorno y contexto en el que se desarrolla la práctica artística propia. Por tanto, la metodología de investigación se basa en la noción etnográfica de observación participativa:

La observación participativa es un método en el que un investigador participa en las actividades diarias, los rituales, las interacciones y los eventos de un grupo de personas como uno de los medios de aprendizaje de los aspectos explícitos y tácitos de sus rutinas de vida y su cultura (...) La cultura es una parte de lo que las personas son capaces de articular con ellos mismos (...) viviendo en la comunidad, participando en actividades usuales e inusuales, pasando el rato, y conversar (en comparación con las entrevistas), mientras que conscientemente observar y, en última instancia, la grabación de lo que observaron.³⁴⁵

Este modelo define de una forma regulada y estructurada una parte de las experiencias vividas, – aquella que corresponde a la investigación de la planificación gráfica de la *performance*– durante los años 2012 y 2018 en el entorno de los festivales de arte de acción internacionales en los que he participado. Estos festivales internacionales tienen las siguientes características:

En primer lugar, en los encuentros de *performance*, la organización abre una convocatoria o selecciona a los artistas que le interesa. En este último caso, asociando su práctica a un tema o motivo propuesto para la edición del evento. Este caso se dio en el festival en la edición RAIP 2012 de Québec, cuya temática incidía en la diferencia entre las culturas europeas y asiáticas bajo una misma práctica: la *performance*. La convocatoria se dividió, en este caso, por países y en este festival participé con la obra propia en el apartado de la *performance* española, junto a los Torreznos y las artistas Ángela García y Julia Isabel Fernández Sánchez. Con España, los otros países invitados fueron Austria, Uruguay, Colombia, Vietnam y Myanmar (Birmania).

En segundo lugar y, por lo general el periodo de estancia, aunque supeditado a cuestiones logísticas y de desplazamiento, suele tener una duración entre tres y siete días. En ocasiones, las personas invitadas al festival comparten el alojamiento y

³⁴⁵ DEWALT, Katheleen ; DEWALT, Billie. *Participant Observation: A Guide for Fieldworkers*. Maryland: AltaMira Press, 2011, p. 1-5.

conviven en un mismo espacio durante una semana. Pero otras veces, la organización favorece y potencia este aspecto relacional.

En el año 2011 tuve la oportunidad de participar en Helsinki en el encuentro organizado por Tomasz Szrama y Willem Wilhelmus *Fake Finn and Others*, un programa anual de *performances* que cada dos meses invitaba a dos artistas locales y dos internacionales. Genrelamente, los artistas locales eran extranjeros residentes en Finlandia. De ahí el nombre de la programación de los encuentros: “falsos finlandeses y otros.” Cuatro años después, en octubre del año 2014 se celebró el encuentro *Mother's Tongue*,³⁴⁶ celebrado en Helsinki. La idea de este encuentro era similar a la programación *Fake Finn and Others* en la que la temática de los encuentros giraba en torno a la inmigración. Sin embargo, *Mother's Tongue* contará con un apoyo y estructura mucho mas orgánica, donde la investigación artística tendrá un papel fundamental: se organizó entre las facultades de artes visuales, artes escénicas y antropología de la Universidad de Helsinki y fueron invitados por la organización una inusual cantidad de artistas participantes migrantes.³⁴⁷

Estos artistas internacionales ya eran conocidos por la comunidad finlandesa por su participación en los encuentros *Fake Finn and Others*. Pero en esta ocasión, el requisito era reunir a todos los artistas de *performance* que fueran extranjeros en su país de residencia. En mi caso, en el momento de la convocatoria era un español residente en Alemania; la mejicana Elvira Santamaría residía en Belfast, el polaco Tomasz Szrama residía en Finlandia, los iraquíes Wathiq Al-Ameri, Yingmei Duan residían en Suiza, la israelí Tamar Raban residía en Finlandia, la brasileña Tania Alice residía en Londres... El proyecto de la facultad de antropología de la universidad de Helsinki consistía en investigar las condiciones con las que un artista que vive más de dos años en un país extranjero crea su obra empleando una lengua secundaria, adquirida de forma no natural mediante la interacción con el entorno, creación mediante una lengua no materna: *Mother's Tongue performance festival*.

Los dos primeros días del evento, y con el objetivo de que los artistas nos conociéramos entre nosotros, la organización finlandesa potenció el folclore local y arregló una serie de sesiones de sauna compartida y comunitaria ... Dado el

³⁴⁶ *Mother's Tongue International Performance Festival*, Helsinki 2014.
Recurso en línea: [<http://www.motherstongue.net/p/artists.html>].

³⁴⁷ Los artistas participantes en el *Mother's Tongue International Performance Festival* fueron: Ali Al-Fatlawi, Álvaro Terrones, Ana Matey, Beate Linne, Diana Soria, Isabel León, Ignacio Pérez, Johanna MacDonald, John Court, Tania Alice, József Juhász, Lala Nomada, Marcus Lerviks, Marcio Carvalho, Magnus Logi, Kristinsson, Melanie Jame Wolf, Nathalie Mba Bikoro, Nezaket Ekici, Maurice Blok, Olga Prokhorova, Oliver Whitehead & PK Keränen, Paco de Laguna, Roi Vaara, Shinji Kanki, Tamar Raban, Tomasz Szrama, Wathiq Al-Ameri, Yingmei Duan, Elvira Santamaría Torres, Nastja Säde Rönkkö.

elevado número de artistas dentro del habitáculo de calor de dimensiones estándar y, pudiendo entrevistar a cada uno de ellos, con los que se había compartido piel y sudor, en concepto relacional y de metodología de investigación de observación participativa... esta experiencia superaba cualquier expectativa.

*
* *

Además de las actuaciones, la documentación audiovisual recoge los testimonios sobre la actividad que desarrollan en el ámbito del arte de acción, sobre el tránsito técnico entre la idea y la ejecución de la acción y sobre el uso que hacen de la planificación gráfica durante este proceso de creación. Durante las entrevistas, las preguntas son directas, exceptuando la técnica proyectiva de complementación,³⁴⁸ en la que se pide al entrevistado que complete una situación de estímulo inconcluso que en este caso se tratan de acciones hipotéticas. Una vez se familiariza con la técnica, se pide al entrevistado que describa una situación ligada a su proyecto de acción. La pregunta es: ¿cual es tránsito técnico para entre la idea y la ejecución de la acción?.

El método de trabajo que mejor se adapta al medio natural del grupo focal de estudio es la investigación de campo – *field research*–. En este caso, la presencia del investigador en el espacio donde se desarrolla la acción o la observación directa no son suficientes, ya que la falta de vinculación con la comunidad estudiada genera algunos inconvenientes:

La parte más sólida de nuestros conocimientos generales se verifica y se reafirma sin cesar por medio de experiencias cotidianas. En las ciencias naturales se practican en forma más sistemática verificaciones por medio de la observación.³⁴⁹

En la fase inicial de *Variación Gráfica I...* y durante las entrevistas se detectaron varios aspectos discordantes con la técnica empleada que tuvieron que modificarse a medida que avanzaba el proyecto. Pudo observarse que la presencia del

³⁴⁸ FERNÁNDEZ NOGALES, Álgel. *Investigación y técnicas de mercado*. Madrid: Universidad Autónoma, ESIC Editorial, 2004, p. 79.

³⁴⁹ PÓLYA, George. *Cómo plantear y resolver problemas*. México D.F, Editorial Trillas, S.A, 2008, p. 168.

investigador podía causar una variación en la conducta de los sujetos observados, pudiendo variar sus respuestas de forma artificial, en función de la pregunta o bien con la intención de impactar en el objeto de la investigación. A su vez, esta conducta modificada transmite ambigüedad en la tarea analítica del investigador. Estos fenómenos y variaciones de la conducta del sujeto observado a causa de la presencia del investigador son conocidos con el nombre de reactividad – *reactivity*–:

Para evitar la reactividad y entender el significado de la conducta, debemos ser capaces de verlo en su contexto social y desde el punto de vista de la gente que estamos observando. Para ello, los investigadores deben sumergirse en su mundo sujetos aprendiendo su lengua y su cultura en profundidad. Cuando los sociólogos observan un entorno social de manera sistemática y participan en las actividades de las personas que están estudiando, están participando en la investigación de la observación participante.³⁵⁰

El hecho de ser un artista de *performance* que entrevista a otros artistas de *performance* garantiza un conocimiento de los hábitos del grupo focal, conocimiento de la jerga y preferencias del grupo. Esto garantiza que durante el proceso de selección documental se incluya y analice la información realmente importante. Del mismo modo, ese conocimiento de la comunidad que se estudia sitúa el foco de atención en acontecimientos y actitudes relevantes para el motivo del estudio.

*
* *

Respecto a un análisis comparativo entre investigación cuantitativa e investigación cualitativa desarrollado en la *Variación Gráfica I...* La relación teoría-investigación y respecto a la investigación cuantitativa las fases atienden a un orden conceptual y se incluyen dentro del marco teórico de esta tesis. En el campo de las artes, este planteamiento supone incluir dentro de la investigación la práctica artística de autoría propia. Respecto a la investigación cualitativa, después del periodo de

³⁵⁰ J.BRYM, Robert ; LIE, John. *Sociology, Your Compass for a New World*. Belmont: Cengage Learning, 2009, pp. 22-23.

convivencia con la comunidad de artistas se ha construido un análisis abierto, basado en un método inductivo en el que se analizará la información y desde donde se construirá la teoría basada en la observación participativa.

Sobre los conceptos aplicados durante las entrevistas, desde el punto de vista cuantitativo y partiendo de las palabras claves contenidas en el marco teórico, se han extraído los mismos conceptos relacionados con la hipótesis de esta tesis de investigación: planificación, estrategia, improvisación, predicción. Son conceptos operativos, sin embargo, se ha detectado que hay ciertos conceptos que condicionan el razonamiento del sujeto entrevistado. La explicación es que en el arte de acción, el azar y la improvisación tienen un valor simbólico, en contraposición a las prácticas escénicas y teatrales, donde existe un ensayo previo a la acción. Esto significa que aunque muchos artistas planifican de forma gráfica sus acciones, durante la entrevista no lo reconocen, se sienten incómodos. En el estado actual de la investigación, y desde el análisis cualitativo, se ha variado la estrategia introduciendo conceptos orientativos, donde se sustituye la palabra “planificación” por la palabra “estrategia” e incluso “ideación”. Por consiguiente, dependiendo del rechazo visceral que el sujeto investigado siente por los procesos planificados – y pese a emplearlos igualmente– los conceptos son abiertos y se introducen de forma que no condicionan la lógica discursiva del interlocutor durante la entrevista.

La relación con el ambiente desde el punto de vista cuantitativo contiene ciertas premisas que pueden considerarse condicionantes, y no tanto manipuladoras. Este planteamiento no es un eufemismo, sino que intenta no condicionar la idea del sujeto entrevistado respecto a los procesos de planificación gráfica para la *performance*. Desde el punto de vista cualitativo, la relación con el entorno tampoco es rigurosamente naturalista, ya que durante la convivencia con los artistas, el rol que desempeña en un encuentro de arte de acción es equiparable al papel con el que se definen las personas estudiadas: también participo en estos encuentros con mi propia práctica artística. Importante hecho a destacar ya que define una relación empática con el sujeto y el objeto estudiado que, generalmente, tiene un papel activo durante la investigación; la persona entrevistada colabora, muestra interés y manifiesta un seguimiento activo hacia la investigación.

En relación a la recogida de datos y dentro de los parámetros fijados en la metodología de investigación, se ha proyectado y desarrollado una amplia documentación audiovisual tanto en el ámbito nacional como en diferentes países, entrevistando a referentes contemporáneos de la *performance* artística del ámbito Canadiense, Polaco, Finlandés o Noruego que basan sus procesos de creación en la

planificación de la acción mediante recursos gráficos, tales como: diagramas, diagramas algorítmicos y de flujo, partituras y anotaciones gráficas e infográficas.

Por otro lado, la recopilación de información parte de un proceso de socialización con el grupo investigado y se genera mediante prácticas propias del campo etnográfico. Este trabajo de campo se ha desarrollado en diversos encuentros internacionales de arte de acción, en el contexto europeo y franco-canadiense, por ejemplo: *RiAP* (Québec) 2012, *Performance Teoría y práctica* (Valencia) 2013, *Excentricités IV* (Besançon), *PAO* (Oslo) 2014, *Mother's Thongue* (Helsinki) 2014, *Out of Mind* (Zaragoza) 2015, *Art Nomade* (Montreal, Québec y Chicoutimi) 2015 y 2016, *Acción Mad* (Madrid) 2016, *PAB Performance Art Berguen*. (Berguen) ediciones 2017 y 2018 entre otros...

El motivo y los conceptos manejados en las entrevistas atienden a una estructura fijada a partir del marco teórico. Sin embargo esta estructura no está completamente cerrada y desde una perspectiva cualitativa, durante el curso de la investigación la recopilación de datos se adapta a las condiciones del medio donde se capturan las entrevistas. Esto significa que hay variaciones en la duración o los medios de captura. El interés práctico y teórico de estas entrevistas constituye una valiosa aportación tanto para esta tesis como para *Variación Gráfica I...*, al constituir una fijación de los procesos de creación con finalidades historiográficas, de uso pedagógico y carácter inédito.

Respecto a la estructura formal de la *Variación Gráfica I...*, la presentación de datos atiende aun modelo de tablas cuantitativo. De este diagrama puede extraerse información sobre la identidad de los artistas y el estado de las entrevistas. La tabla es un archivo activo que se va actualizando, dependiendo del desarrollo de la investigación. En la morfología de esta presentación de datos, la línea cronológica abarca desde el año 2012 hasta el 2018. Estas se han diferenciado por colores a baja intensidad. Cada color representa un año de investigación.

Hasta el momento, se han cuantificado más de medio centenar de entrevistas a artistas. Generalmente estas entrevistas se han realizado en el contexto de un festival internacional de *performance*. Los artistas se han ordenado alfabéticamente, y no según el año en el que se han realizado las entrevistas. Sin embargo, esta información aparecerá en el diagrama. Por este motivo se ha generado un código de colores correspondiente al año en el que se ha recopilado la entrevista o se ha realizado cualquier otra acción relativa a la investigación.

Respecto a estas acciones, se han tipificado 11 ítems. Los ítems 1, 2, 3 y 4 pertenecen a la entrevista audiovisual y a la documentación de la *performance* o acción artística realizada en un teatro o festival de arte. Los ítems 5 y 6 pertenecen a la documentación del proceso creativo que el artista ha empleado para planificar dicha acción o *performance*. Estos dos ítems son los más importantes para mi tesis, porque registran y enlazan el tema de estudio, que son los dispositivos de creación, y la acción que ejecuta el artista. Los ítems 7, 8 y 9 pertenecen a cuestiones de seguimiento metodológico. En ellos se anota el estado en el que se encuentra la información, si se ha transcrito, si se ha editado el vídeo, etc. Por último, los ítems 10 y 11 pertenecen al alcance de los resultados de la investigación. En este caso, la especificidad de la divulgación indica un desarrollo cualitativo.

*

* *

En el año 2015 se presentó la primera fase del proyecto *Variación Gráfica I de Observación Participante: Arte de Acción* en el Espacio de Arte Contemporáneo y Residencia Artística Axeneo7 de la ciudad de Gatineau, Québec.³⁵¹ Durante la conferencia se presentó la primera fase del proyecto de campo incluido en esta tesis sobre la planificación gráfica en la *performance* artística contemporánea. Los contenidos de esta presentación fueron: la anexión metodológica a esta investigación de técnicas de estudio propias del ámbito etnográfico (observación participativa y anotaciones de campo) indicando porqué esta metodología podía considerarse como una vía analítica activa por parte del investigador en el campo de la *performance* artística.

Es necesario advertir que, en esta investigación y en relación a los casos estudiados, el material extraído del proyecto *Variación Gráfica I...* representa únicamente una porción de la totalidad de este proyecto. La cantidad de horas de investigación acumuladas de entrevistas (2012-2018), documentadas en diferentes idiomas – predominantemente francés, alemán, inglés–, la transcripción de las mismas...

³⁵¹ Conferencia impartida Axeneo7, Gatineau, Québec. Título de la conferencia: *Idea (...) Action. Ethnoperformativ Research Project*. Phase 1, 11 de octubre del año 2015. Incluida en el festival *Art Nomade* de Chicoutimi.

requeriría una tesis propia sobre la *Variación Gráfica I...* Este es un proyecto que continúa en proceso.

Por este motivo, únicamente se ha empleado una selección de las entrevistas realizadas e incluidas en la *Variación Gráfica I...*: un proyecto en proceso de desarrollo y clave con la que esta investigación continuará elaborándose aún después de la presentación de la misma■

• 3.2.3 Proyecto de autoría propia: *Variación Gráfica I...*

LAST NAME, Name (Country_Based on) City of documentation, interview date													
A	ALICE Tania_(BRA_FR) Helsinki, 19.10.2014	+	+	+									
	ARIAS MISSON Alain_(BE) Madrid, 28.11.2014	+	+										
B	BLACKER Denys_(GRB_SP) Valencia, 30.11.2013	+	+	+									
	BLOK Maurice_(ND) Helsinki, 15.10.2014	+	+										
	BRANCO Fernanda_(BR_NO) Oslo, 15.11.2014	+	+	+	+								
	BUCHER Claudia_(CH) Valencia, 10.05.2013		+	+	+	+					+		
C	CASELLAS Joan_(SP) Girona, 20.09.2015	+											
	CASTA Maline_(SE) Oslo, 16.11.2014	+	+	+	+					+			
	CINTORING Rodolphe_(IT) Besançon, 14.04.2013									+			
	CORREA Neves_(SP) Madrid, 24.02.2015	+	+							+			+
	COURT John_(FL_GRB) Helsinki, 17.10.2014	+	+	+	+	+							
D	DEIMLING Jhannnes_(NW) Castellón, 29.11.2013	+	+	+	+								
	EHRENBERG Felipe_(MX) Valencia, 23.03.2015	+	+							+			+
E	EKICI Nezaket_(GER_TUR) Helsinki, 16.10.2014	+								+			
	FERRANDO Bartolomé_(SP) Valencia, 12.11.2013	+	+										
F	FERRER Esther_(SP) Valencia, 07.05.2015	+											
	GARRIDO Dómix_(SP) Girona, 20.09.2015	+	+	+	+	+	+						
G	GESTO Ana_(SP) Girona, 20.09.2015	+	+	+	+	+	+						
	GOMEZ DE LIAÑO Ignacio_(SP) Madrid, 28.11.2014	+	+							+			
	GUENATRI Kamil_(FR) Girona, 20.09.2015	+	+	+	+	+				+			
	HAC MOR Carles_(SP) Girona, 20.09.2015	+	+	+	+								
	JAME WOLF Melanie_(GER_AUS) Helsinki, 15.10.2014		+	+									
J	JOHANNESSEN Kurt_(NO) Oslo, 16.11.2014	+	+							+			
	KANKI Shinji_(FI_JP) Helsinki, 17.10.2014		+	+									
L	LERVIKS Marcus_(FI) Helsinki, 14.10.2014		+	+									
	LÉTORNEAU S OSHAUGHNESSY F_(CA) Valencia, 30.05.2013									+	+		+
L	LÉTORNEAU Sara_(CA) Valencia, 31.05.2013									+			+
	LINE Beate_(HUN_GER) Helsinki, 14.10.2014	+	+							+			
	LLAVATA Carlos_(SP) Valencia, 31.01.2014	+											
	LOPEZ Santiago_(SP) Valencia, 10.05.2013									+			
	MARHAVG Rita_(NO) Oslo, 14.11.2014	+	+							+			
M	MATEY Ana_(SP) Girona, 20.09.2015	+								+			
	MATEY A LEÓN J_(SP) Helsinki, 16.10.2014		+							+			+
	MOLLÁ Joana_(SP) Castelló, 29.11.2013									+	+		
	MONDRAGÓN Isabel_(SP) Valencia, 29.11.2013	+	+	+									
	MOON Wolf_(DE_NO) Oslo, 16.11.2014		+	+									
M	MURO Sergio_(SP) Valencia, 27.02.2014	+								+	+		
	NEDREGARD Agnes_(NO) Oslo, 15.11.2014	+	+	+						+			
N	NOMADA Jala_(DE_MEX) Helsinki, 14.10.2014		+	+									
	OPS (SP) Valencia, 11.12.2014	+	+	+									
P	PÉREZ Ignacio_(FL_VE) Helsinki, 16.10.2014	+	+	+									
	POL I RIGAU Marta_(ES) Barcelona, 08.08.2015	+											
R	RABAN Tamar_(ISR_UKRA) Helsinki, 16.10.2014		+	+									
	ROSALÉS Guilbert_(SP_CU) Valencia, 19.05.2013									+	+		
S	SANTAMARIA Elvira_(GRB_MX) Helsinki, 15.10.2014	+	+	+									
	SIEGRIST Franziska_(ES_NO) Oslo, 17.11.2014	+	+							+			
	SORTA Diana_(FI_MEX) Helsinki, 16.10.2014		+	+						+			+
T	TRUSEWICZ Lukasz_(PL) Oslo, 15.11.2014		+							+			
U	URNAMO WATHIQ & AL-AMERI_(CH_Q) Helsinki, 17.10.2014		+										
V	VAARA Roi_(HUN_FI) Helsinki, 18.10.2014	+											
W	WILHELMUS Willem_(FI) Helsinki, 19.10.2014	+	+	+									+



		2013	2014	2015	2016	2017	2018											
								INTERVIEW AUDIOVISUAL	INTERVIEW PHOTOGRAPHY	ACTION AUDIOVISUAL	ACTION PHOTOGRAPHY	EXPERIMENTATION	PLANNING IMAGE	TRANSCRIPTION IMAGE	TRANSCRIPTION	WIDE EDITION	TEXT MENTION	PUBLICATION
LAST NAME, Name (Country_Based on) City of documentation, interview date																		
A	ALICE Tania_(BRA_FR) Helsinki, 19.10.2014							+	+	+								
	ARIAS MISSON Alain_(BE) Madrid, 28.11.2014							+	+									
B	BLACKER Denys_(GRB_SP) Valencia, 30.11.2013							+		+	+							
	BLOK Maurice_(ND) Helsinki, 15.10.2014										+							
	BRANCO Fernanda_(BR-NO) Oslo, 15.11.2014							+	+		+	+						
	BUCHER Claudia_(CH) Valencia, 10.05.2013									+	+	+	+					+
C	CASELLAS Joan_(SP) Girona, 20.09.2015							+										
	CASTA Maline_(SE) Oslo, 16.11.2014							+	+	+			+					
	CINTORINO Rodolphe_(IT) Besançon, 14.04.2013											+						
	CORREA Nieves_(SP) Madrid, 24.02.2015							+	+					+				+
	COURT John_(FI_GRB) Helsinki, 17.10.2014							+	+	+	+		+					
D	DEIMLING Johannes_(NW) Castellón, 29.11.2013							+		+	+	+						

E	EHRENBERG Felipe_(MX) Valencia, 23.03.2015							+	+				+					+
	EKICI Nezaket_(GER_TUR) Helsinki, 16.10.2014							+					+					
F	FERRANDO Bartolomé_(SP) Valencia, 12.11.2013							+		+								
	FERRER Esther_(SP) Valencia, 07.05.2015							+										
G	GARRIDO Dómix_(SP) Gerona, 20.09.2015							+	+	+	+	+	+					
	GESTO Ana_(SP) Gerona, 20.09.2015							+	+	+	+	+	+					
	GOMEZ DE LIAÑO Ignacio_(SP) Madrid, 28.11.2014							+	+				+					
	GUENATRI Kamil_(FR) Girona, 20.09.2015							+	+	+	+		+					
HAC MOR Carles_(SP) Girona, 20.09.2015							+	+	+	+								
J	JAME WOLF Melanie_(GER_AUS) Helsinki, 15.10.2014									+	+							
	JOHANNESSEN Kurt_(NO) Oslo, 16.11.2014							+		+			+					
K	KANKI Shinji_(FI_JP) Helsinki, 17.10.2014									+	+							
L	LERVIKS Marcus_(FI) Helsinki, 14.10.2014									+	+							
	LÉTORNEAU S. OSHAUGHNESSY F_(CA) Valencia, 30.05.2013											+		+				+
	LÉTORNEAU Sara_(CA) Valencia, 31.05.2013													+				+
LINE Beate_(HUN_GER) Helsinki, 14.10.2014							+	+					+					

Detalle proyecto Variación Gráfica I... ↑ Fig. 148; 149.

■ Conclusiones

→ 1. **Respecto a la terminología de la *performance*:**

La palabra *performance* es un *americanismo* catalogado en el diccionario español como “voz inglesa”. Cuando se habla de *performance* se engloban aquellas prácticas escénicas y de la cultura del espectáculo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el verbo *perform* también se emplea en ciencias económicas, deportivas o actividades militares.

La palabra *performance* no tiene equivalente en español, y este es uno de los motivos estudiados en esta investigación. Se considera *la performance* como un proceso artístico complejo en cuya proporción, entendida como el estadio de mayor o menor dimensión de ese mismo proceso, acontece la acción artística. Con la aproximación lexicográfica y terminológica se ha demostrado que *la performance* es una voz inglesa y, además, un *americanismo*, un término anglo-americano que se asienta en Europa durante la década de los años 60. La categoría y posición social que el término adquiere por medio de su uso es un fenómeno progresivo, simultáneo y con múltiples orígenes.

→ 2. **Respecto a la coexistencia entre la planificación previa a la acción y el factor de la improvisación durante la *performance*:**

A partir del análisis y el estudio de casos y, sobre todo, desde la experiencia de la propia práctica del arte de acción, cabe insistir en que la improvisación es la respuesta inmediata a un elemento no previsto en escena que puede dialogar con la idea general de la obra, pese a la inmediatez de su creación y ejecución.

En este caso, el hecho de valorar las propuestas y tener una planificación de las acciones que se desarrollan durante *la performance* no limita al artista a responder mediante el recurso de la improvisación a la contingencia durante la acción. Dentro del proceso creativo que es *la performance* se tiene en alta consideración la respuesta a los accidentes como una respuesta que quiebra un momento que el público percibe como ajeno a la obra. Estos accidentes no previstos pueden provenir de circunstancias tan diversas como las características ambientales, como el estado de ánimo del público; de factores

espaciales como la topografía y arquitectura del lugar; emocionales como el estado de ánimo del performer...

En respuesta a todos los elementos no previstos el artista recurre a la improvisación. Si la acción se ha planeado de forma gráfica, la improvisación será una herramienta de uso a favor de la obra. Se minimizará la finalidad comunicativa de la idea que articula la acción y que supone el concepto de la *performance*. En la obra propia que se presenta se ha utilizado la improvisación como recurso partiendo siempre de la planificación o esquematización de la *performance*.

De este modo, a partir de la planificación puede centrarse la atención hacia la idea que se expresa durante la *performance*. Además de los accidentes, el factor de improvisación forma parte del artista de acción, pero su uso viene dado por el diálogo con el público, el espacio y por las variaciones que voluntariamente quiera hacer el artista, definitivamente, de forma consciente.

→ 3. **Respecto al análisis de la planificación gráfica aplicado a la obra propia:**

En primer lugar, se ha concluido de forma satisfactoria la apertura de un campo propio de investigación sobre la práctica de la planificación y la experimentación en la *performance* contemporánea. En segundo lugar, la documentación generada y los conocimientos adquiridos se han proyectado sobre la futura producción artística. En las *performances* presentadas puede observarse que la aplicación de la planificación gráfica durante el proceso de creación de las acciones favorece las posibilidades para la resolución de las ideas para *performances* inéditas.

Generalmente, en muchas *performances* la seguridad se adquiere mediante la repetición de la *performance* en diferentes contextos. En este caso, esa repetición se generaría durante su planificación, permitiendo idear una *performance* inédita para cada contexto diferente. Las *performances* presentadas en este proyecto se basan en la valoración del proceso creativo (también en la producción artística desarrollada hasta el momento).

Estas acciones no están exentas de todo un sistema metodológico, en el cual, se recurre a toda una multiplicidad de disciplinas para su resolución. Precisamente la acumulación de habilidades durante el proceso hace que las acciones artísticas se liberen de esa carga multidisciplinar y respiren con relativa sencillez buscando la simplicidad en su resolución escénica y

considerando la reducción de medios como un factor que señale a la idea como el elemento de mayor protagonismo y relevancia focalizando la atención sobre la idea que sugiere diversas posibilidades para su interpretación.

La consideración metodológica respecto al proceso creativo desarrollado ha señalado su longitud, y a partir de su estudio se han identificado los factores que deben ampliarse o contraerse para su correcta resolución. Se han identificado también cómo pueden interrelacionarse las distintas disciplinas durante el desarrollo del proceso. Tal conocimiento permitirá aplicar las técnicas artísticas oportunas en la *performance*, a fin de que aumenten sus posibilidades comunicativas. En definitiva, a partir del análisis del proceso creativo se ha podido conocer el porqué y el cómo del propio proceso, generando así una pauta fundamentada que caracteriza la futura producción artística.

A partir de dichas pautas puede establecerse una consciencia en cuanto a la responsabilidad y el mantenimiento del proceso, donde los recursos de creación se predisponen como útiles en caso de proyectar una *performance*.

→ 4. **Respecto al uso de los referentes del teatro experimental:**

El uso de los referentes provenientes tanto del teatro experimental como del ámbito de la *performance* artística ha generado en concreto una extensa documentación respecto a las técnicas de experimentación y planificación gráfica. Esta información se ha empleado en el proceso creativo, aportando beneficios cualitativos a las *performances* presentadas para este proyecto y a la propia obra. Este uso ambivalente de referentes se adecua a la corriente contemporánea, que considera el campo de las artes escénicas como una “unidad plural”, es decir, el arte (en su faceta corporal) y el teatro se manifiestan en el mismo contexto, se documenta en los mismos archivos y se estudian en los mismos laboratorios de investigación.

Fomentar esta falta de distinción es una alternativa desde donde pueden proliferar cualitativa y cuantitativamente los estudios analíticos sobre *performance*, sin permanecer relegados a un endogámico contexto artístico con espacios no demasiado aptos para su investigación.

Las similitudes entre el *happening* y el teatro experimental ofrecen un referente histórico apropiado al objetivo de hibridación con las artes escénicas. Las llamadas Artes Escénicas, con sus particularidades, podrían

ser una vía para fomentar la experimentación de las relegadas técnicas teatrales (y no representativas) de la *performance* artística.

En el uso de estas técnicas, la *performance* seguirá manteniendo su identidad y autenticidad dentro del ámbito de las artes plásticas contemporáneas.

■ Conclusions

→ 1. **Regarding the terminology of the performance:**

The word performance is an Americanism catalogued in the Spanish dictionary as "English voice". When we talk about performance, we include those scenic practices and the culture of the show. However, we must bear in mind that the verb perform is also used in economic, sports or military activities.

→ 2. **Regarding the terminology of the performance:**

The word performance has no equivalent in Spanish, and this is one of the reasons why I will refer to this research is considered performance as a complex artistic process in whose proportion, understood as the stage of greater or lesser dimension of the same process, the artistic action happens.

→ 3. **Regarding the coexistence between pre-action planning and the improvisation factor during the performance:**

From the analysis and study of cases and, above all, from the experience of the practice of action art itself, improvisation is the immediate response to an element not foreseen on stage that can dialogue with the general idea of the work, despite the immediacy of its creation and execution.

In this case, the fact of evaluating the proposals and having a planning of the actions that take place during the performance does not limit the artist to respond by resorting to improvisation to the contingency during the action. Within the creative process that is the performance, the response to accidents is highly regarded as a response that breaks a moment that the public perceives as alien to the work. These unforeseen accidents can come from circumstances as diverse as environmental characteristics, such as the mood of the public; of spatial factors such as the topography and architecture of the place; emotional as the mood of the performer...

In response to all unforeseen elements, the artist resorts to improvisation. If the action has been planned in graphic form, the improvisation will be a tool of use in favour of the work. The communicative purpose of the idea that

articulates the action and that supposes the concept of performance will be minimized. In the own work that is presented, improvisation has been used as a resource, always starting from the planning or schematization of the performance.

In this way, the planning can focus attention on the idea that is expressed during the performance. In addition to accidents, the improvisation factor is part of the action artist, but its use is given by the dialogue with the audience, space and by the variations that the artist voluntarily wants to make, definitely, consciously.

→ 4. **Respecto al análisis de la planificación gráfica aplicado a la obra propia:**

In the first place, the opening of a proper field of research on the practice of planning and experimentation in contemporary performance has been successfully concluded. Secondly, the documentation generated and the knowledge acquired has been projected on the future of artistic production. In the presented performances it can be observed that the application of the graphic planning during the process of creation of the actions favours the possibilities for the resolution of the ideas for unpublished performances.

Generally, in many performances, security is acquired through the repetition of performance in different contexts. In this case, that repetition would be generated during its planning, allowing to devise an unprecedented performance for each different context. The performances presented in this project are based on the evaluation of the creative process (also in the artistic production developed so far).

These actions are not exempt from a whole methodological system, in which a multiplicity of disciplines are used for their resolution. Precisely the accumulation of skills during the process makes artistic actions free of this multidisciplinary load and breathe relatively simply looking for simplicity in their scenic resolution and considering the reduction of media as a factor that points to the idea as the element of greatest protagonism and relevance focusing attention on the idea that suggests various possibilities for its interpretation.

The methodological consideration regarding the creative process developed has indicated its length, and from its study have been identified the factors that must be expanded or contracted for its correct resolution. They have also

identified how different disciplines can interrelate during the development of the process. Such knowledge will allow applying the opportune artistic techniques in the performance, in order to increase their communicative possibilities. In short, from the analysis of the creative process has been able to know the why and how of the process itself, thus generating a grounded pattern that characterizes the future artistic production. Based on these guidelines, awareness can be established regarding the responsibility and maintenance of the process, where the resources of creation are predisposed as useful in case of projecting a performance.

→ 5. **Regarding the use of the referents of experimental theatre:**

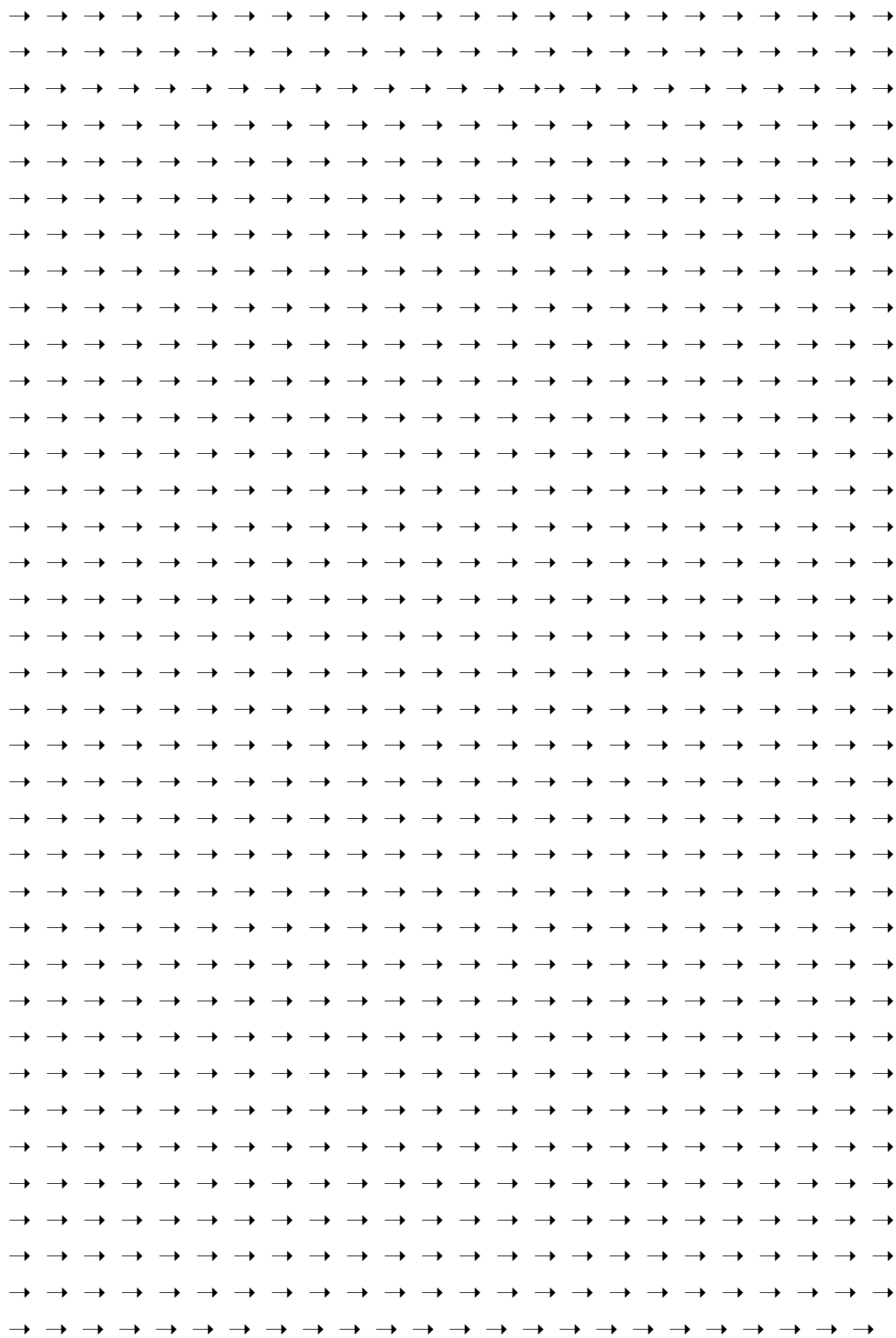
The use of references from both experimental theatre and the field of artistic performance has generated in particular extensive documentation regarding the techniques of experimentation and graphic planning. This information has been used in the creative process, providing qualitative benefits to the performances presented for this project and the work itself. This ambivalent use of referents is adapted to the contemporary current that considers the field of performing arts as a "plural unity", that is, art (in its corporal aspect) and theatre are manifested in the same context, documented in the same files and they are studied in the same research laboratories.

Promoting this lack of distinction is an alternative from which analytical studies on performance can proliferate qualitatively and quantitatively, without remaining relegated to an inbreeding artistic context with spaces that are not too apt for research.

The similarities between the happening and the experimental theatre offer a historical reference appropriate to the objective of hybridization with the performing arts. The so-called Performing Arts, with its particularities, could be a way to encourage the experimentation of the relegated theatrical (and not representative) techniques of artistic performance.

The use of these techniques, the performance will continue to maintain its identity and authenticity within the field of contemporary fine and visual arts.

■ ANEXO I. Cartografía del diagrama Performance Art *Context*



• **Método de edición y lectura: diagrama *Performance Art Context***

➔ El diagrama *Performance Art Context* es una base de datos modelada de forma gráfica. Contiene una gran cantidad de información que, obviamente, afecta a sus medidas físicas: si se ve, no se lee. Es decir, si se visualiza el diagrama en su totalidad no es posible leer la información que contiene. Este mismo caso puede darse con un mapa geográfico que topografía una gran superficie: la tipografía está adaptada a la escala del plano y está al mínimo de su tamaño legible, pero más allá de este tamaño, este trabajo resulta ilegible. Por este motivo y ante la necesidad de analizar el diagrama *Performance Art Context*, para esta investigación se ha desarrollado un método de edición para la lectura de datos.

*
* *

➔ **metodología técnica:** con el diagrama *Performance Art Context* solo hay dos medios posibles para leer la información que contiene: el primero es digital y el segundo analógico. Respecto al primer formato, hoy el diagrama se presenta en un archivo digital con extensión pdf. Aparentemente esto no supone ningún problema para la legibilidad del texto ya que es posible ampliar y reducir la vista a voluntad. Aún así, en este formato digital el diagrama se presenta fragmentado en 4 secciones. Respecto al segundo soporte analógico, este es en papel y puede obtenerse mediante la impresión del archivo digital pdf. Sin embargo, el test de reducción máximo del diagrama en formato impreso revela que, para ser legible, “cada sección” no puede ser menor a un formato de papel tamaño A2- 420x594 mm.

Esto quiere decir que, en caso de imprimirlo en un formato como un A4-210x297 mm. y para que el contenido del diagrama sea legible debe fragmentarse en 16 partes. En el caso de imprimirlo en un formato A3-297 x 420 mm. el diagrama debe fragmentarse en 8 partes. Otra alternativa es imprimirlo mediante una máquina para formatos de grandes dimensiones, como por ejemplo un *plotter*. Sin embargo, en todos los casos las inconveniencias vienen dadas por el espacio, necesitando una gran superficie para la instalación del diagrama.

El diagrama original está dividido en 4 secciones. Cada sección mide 210 x 297 mm. y cuenta con una resolución de 300 pp. En primer lugar, es necesario hacer

una operación de edición de imágenes a fin de poder manipularlas en la siguiente fase sin que estas pierdan calidad ni se desintegre su legibilidad. Para ello, he renombrado cada sección del diagrama original, de manera que, cada una, tiene asignada una letra. De este modo tengo las secciones –a,b,c,d–. Después, he aumentado la resolución original de forma exponencial. Con un múltiplo de 3, he triplicado la resolución de 300 pp. a 1.200 pp.

En segundo lugar, es necesario hacer una operación de edición y manipulación de las imágenes. Como resultado de la operación anterior, ahora tengo cuatro secciones –a,b,c,d– a 21,9 x 29,7 cm a una resolución de 1.200 pp. La resolución con la que voy a imprimir el diagrama para esta Tesis es de 300 pp. Por tanto, he reducido de forma proporcional los 1.200 pp a 300 pp. Esta acción se llama *remuestreo de imagen*. Como el tamaño en centímetros es proporcional a la resolución, al reducir 3 veces su tamaño los centímetros aumentan. Ahora tengo 4 secciones que miden cada una 118,6 x 83,6 cm a 300 pp. A continuación, he dividido la sección en 8 partes. Cada una de estas partes mide 21,9 x 29,7 a 300 pp.

Si se repite esta operación y se divide cada sección –a,b,c,d–, salen un total de 32 partes, el mismo número de vistas (entidades temáticas) del diagrama general.

*
* *

➔ transcripción del contenido del diagrama en una tabla de relación de datos:

a continuación se presenta una tabla con el contenido del diagrama. El idioma original del diagrama es el alemán. En este caso, se ha procedido a una traducción propia al inglés con el objetivo de igualar datos, ya que muchos términos se mantienen en el diagrama original en este idioma. La visualización gráfica del diagrama en su forma original se ha estructurado en una tabla de datos relacionados. Se han creado cuatro columnas:

La primera columna corresponde a la vista del diagrama. El tono gris indica que la vista del diagrama y su contenido se ve parcialmente. La segunda columna corresponde a la codificación cartográfica propuesta, o numeración asignada a cada segmento según la solución editorial propuesta en esta tesis. Se proponen un total

de 32 segmentos, como por ejemplo A1, B11, C19... La tercera columna es la relación teórica, que corresponde al campo al que pertenecen los datos recopilados. La cuarta columna corresponde a la tipología de *performance*, como por ejemplo *performance* como práctica social, *behaviour performance*, *performance teatral*, *happening*, etc. El uso se ha creado de acuerdo a las prestaciones de búsqueda de información de una cartografía compleja: la información que interesa al usuario aparece junta a la codificación que indica en que segmento se encuentra.

· **Tabla de relación de datos del diagrama *Performance Art Context***

DIAGRAMA (VISTA)	CORRESPONDENCIA CARTOGRAFÍA	RELACIÓN TEÓRICA	PERFORMANCE (TIPOLOGÍA)
Créditos: Performance Art Context Performative Approaches in Art and Science Using the Example of "Performance Art"	A1		<ul style="list-style-type: none"> · Performance as a LIMES-IDEA of art · Performative Procedures in Art, Science and Education · Bibliography
28 performativity as view · discourse view	A2	<ul style="list-style-type: none"> · Performative theories · Speech act · Feminist theories (J. Butler) 	28 Performance as act of positing meaning + Performance as interpretation
29 sociological-view social view · social performance · economical and social plots · community performance art · social sculpture	A2	<ul style="list-style-type: none"> · Anthropology · Ethnology · Theology · Theatrical anthropology · Ethnography · Cultural Anthropology · Rules of the game of art 	29 Performance as social practice + Performance as socially marked role play + Performance as ritual + Performance as mimesis
30 magical view · view of transformation · Ritual (2)	A2	<ul style="list-style-type: none"> · Theatretheorie 	30 Performance as ritual + Performance as catharsis + Performance as drive analysis + Performance as form of action in therapeutic praxis
27 filmic view · film performance · (2) video performance · TV performance	A3	<ul style="list-style-type: none"> · Pragmatismus 	27 Performance as process
27 process-view · view of the act	A3		

<ul style="list-style-type: none"> ·process demonstration · live performance · live art 	A3		
<p>28 pragmatistic view</p> <ul style="list-style-type: none"> · role view · live art <p>28 performativity as view</p> <ul style="list-style-type: none"> · discourse view 	A3	<ul style="list-style-type: none"> · Performative theories · Speech act · Feminist theories (J. Butler) 	<p>28 Performance as act of positing meaning</p> <p>+ Performance as interpretation</p>
<p>25 acoustic “view”</p> <ul style="list-style-type: none"> · sound performance · audio performance · sound Performance · music performance · Fluxus (2) 	A4	<ul style="list-style-type: none"> · Music theory · Perception Theories on · Architecture (B. Leitner) 	<p>25 Performance as place-less art</p> <p>+ Performance as agreement</p>
<p>29 movement view</p> <ul style="list-style-type: none"> · dance view · dance performance · (2) Kinetic sculpture · moving Sculpture · moment art · time based art 	A4	<ul style="list-style-type: none"> · Anthropology · Ethnology · Theology · Theatrical anthropology · Ethnography · Cultural Anthropology · Rules of the game of art 	<p>29 Performance as social practice</p> <p>+ Performance as socially marked role play</p> <p>+ Performance as ritual</p> <p>+ Performance as mimesis</p>
<p>26 temporal view</p> <ul style="list-style-type: none"> · view of the musical score · performance clips 	A4	<ul style="list-style-type: none"> · Dance theory · Film theory · Dromology 	<p>26 Performance as staging</p>
<p>31mythological view</p> <ul style="list-style-type: none"> · mythic view 	A5	<ul style="list-style-type: none"> · Alchemie 	<p>31 Performance as memory theatre</p>
<p>32philosophical view</p> <ul style="list-style-type: none"> · art studies view · lectures · seminars (2) 	A5	<ul style="list-style-type: none"> · Cultural Anthropology 	<p>32 Performance as representation of circumstances</p> <p>+ Performance as theater</p>

<p>01 culture theory view</p>		<ul style="list-style-type: none"> · Cultural theory · Cultural studies · Context-aware theories 	<p>01 Performance as situative production + Performance as situative experiment + Performance as culture-forming presentation(BN) + Performance as a border, a margin (M.Carlson) + Performance as situative production + Performance as situative experiment</p>
<p>30 therapeutic view · disability view · mudman's seminars · seance</p>	<p>A6</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Theatertheorie 	<p>30 Performance as a presentation of facts · Performance as a theatre</p>
<p>31 content view · art studies view · story telling (2)</p>	<p>A6</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Alchemie 	<p>31 Performance as memory theater</p>
<p>32 Theatre studies view · theater view · theater performance · performance theater · poetic theatre · performing arts</p>	<p>A6</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Cultural Anthropology 	<p>32 Performance as a representation of circumstances + Performance as theater</p>
<p>01 contextual view · art studies view · cultural performances</p>	<p>A6</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Cultural theory · Cultural studies · Context-aware theories 	<p>01 Performance as situative production + Performance as situative experiment + Performance as culture-forming presentation (BN) + Performance as a border, a margin (M.Carlson) + Performance as situative production</p>

	A6		+ Performance as situative experiment
28 pragmatistic view · role view · mimicry of life	A7	· Performative theories · Speech act · Feminist theories (J. Butler)	28 Performance as act of positing meaning + Performance as interpretation
29 anthropological view · ethnological view · theological view · prediction (2) · ritual sculpture · ceremony art · rituals · rite	A7	· Anthropology · Ethnology · Theology · Theatrical anthropology · Ethnography · Cultural Anthropology · Rules of the game of art	29 Performance as social practice + Performance as socially marked role play + Performance as ritual + Performance as mimesis
30 therapeutic view · disability view · Orgies-Mysteries Theater	A7	· Theatertheorie	30 Performance as a presentation of facts · Performance as a theatre
32 theater studies view · theater view · theater performance · performance theater · poetic theater · action theater · gestures (3)	A7	· Cultural Anthropology	32 Performance as a representation of circumstances + Performance as theater
26 temporal view · view of the musical score · performance art (2) · staging (2) · staged events (2)	A8	· Dance theory · Film theory · Dromology	26 Performance as staging
27 process view · view of the act · primary demonstrations · moment art (2)	A8	· Theatertheorie	27 Performance as a process

<p>28 pragmatic view · role view · mudmans seminars (2)</p>	<p>A8</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Performative theories · Speech act · Feminist theories (J. Butler) 	<p>28 Performance as act of positing meaning + Performance as interpretation</p>
<p>24 structural/ structuring view 24 view of the field · view of the in-between (space)</p>	<p>B9</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Structuralism · Semiotics · System theory 	<p>24 Performance as sign system + Performance as breaking through structures + Performance as configuration of presence + Performance as space of tension</p>
<p>25 spatial view · View of Locations · outdoor performance · street art (2) · street happening</p> <p>25 architectonic view · bulding as performance · bulding performance</p>	<p>B9</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Music theory · Perception Theories on Architecture (B. Leitner) 	<p>25 Performance as place-less art + Performance as agreement</p>
<p>22 view of popular culture sporting aspects · view of public appearances · (2) community performance art · performance clips (2) · attitudes (2)</p> <p>22 entertainment view</p>	<p>B10</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Theories of power · Game Rules of Art · Art History · Culture-History 	<p>22 Performance as event + Performance as staged event + Performance as staging</p>
<p>23 power theory view · battle view</p> <p>23 view of the organizin ginstitution</p>	<p>B10</p>		<p>23 Performance as a total artwork (gesamtkunstwerk)</p>

20 (art) historical view · Gutai	B11	· Media Theory	20 Performance as relict + Performance as billboard newspaper + Performance as installative collection + Performance as curiosity cabinet + Performance as "total" installation + Performance as installation
21 economic view / production view · funding view / cost view / sponsor view	B11	· Game Rules of Art	21 Performance as demonstration of accomplishment + Performance as (repeatable) show
22 view of popular culture · sporting aspects · view of public appearances · pop entertainment	B11	· Theories of power · Game Rules of Art	22 Performance as event + Performance as staged event + Performance as staging
Bibliography	B12		Bibliography
21 view of the emarket · view of the stage · fluxus (2)	B13	· Game Rules of Art	21 Performance as demonstration of accomplishment + Performance as (repeatable) show
22 entertainment view · live art · art events · staged events	B13	· Theories of power · Game Rules of Art	22 Performance as event + Performance as staged event + Performance as staging
17 machine view · computer performances	B14	· Picture theories	17 Performance as machine theater + Performance as play
18 view of the picture	B14	· Destruction Art (book)	18 Performance as work

<ul style="list-style-type: none"> · (2) Photo performances 	B14		<ul style="list-style-type: none"> + Performance as sculpture + Performance as image-generating action
<p>20 view of collecting</p> <ul style="list-style-type: none"> · InstalAction · celebration art · ceremony art (2) · happening (3) 	B14	<ul style="list-style-type: none"> · Media Theory 	<p>20 Performance as relict</p> <ul style="list-style-type: none"> + Performance as billboard newspaper + Performance as installative collection + Performance as curiosity cabinet + Performance as "total" installation + Performance as installation
<p>21 view of the emarket</p> <ul style="list-style-type: none"> · view of the stage · soap performance · performing art · cabaret · street art · rent an artist 	B14	<ul style="list-style-type: none"> · Game Rules of Art 	<p>21 Performance as demonstration of accomplishment</p> <ul style="list-style-type: none"> + Performance as (repeatable) show
<p>22 entertainment view</p> <ul style="list-style-type: none"> · practical joke (2) · events service · events 	B14	<ul style="list-style-type: none"> · Theories of power · Game Rules of Art 	<p>22 Performance as event</p> <ul style="list-style-type: none"> + Performance as staged event + Performance as staging
<p>17 machine view</p> <ul style="list-style-type: none"> · machine sculptures · (2) robot performances · kinetic sculpture (2) 	B15	<ul style="list-style-type: none"> · Picture theories 	<p>17 Performance as machine theater</p> <ul style="list-style-type: none"> + Performance as play
<p>18 view of the picture</p> <ul style="list-style-type: none"> · (2) Photo performances · body statue · still life performance · moving sculpture 	B15	<ul style="list-style-type: none"> · Destruction Art (book) 	<p>18 Performance as work</p> <ul style="list-style-type: none"> + Performance as sculpture + Performance as image-generating action

<p>(2)</p> <ul style="list-style-type: none"> · sculpture in motion · living sculptures · human sculptures · FormAnce (2) 	B15		
<p>19 material view/ olfactory view (smell)</p>	B15	<ul style="list-style-type: none"> · Art Theory 	<p>19 Performance as sediment + Performance as material collection + Performance as counter-concept to "representation"</p>
<p>20 view of collecting</p> <ul style="list-style-type: none"> · Service (2) 	B15	<ul style="list-style-type: none"> · Media Theory 	<p>20 Performance as relict + Performance as billboard newspaper + Performance as installative collection + Performance as curiosity cabinet + Performance as "total" installation + Performance as installation</p>
<p>17 body extensions archivement view</p> <ul style="list-style-type: none"> · extended performances 	B16	<ul style="list-style-type: none"> · Picture theories 	<p>17 Performance as machine theater + Performance as play</p>
<p>18 view of the artwork product view</p> <ul style="list-style-type: none"> · (2) primary demonstrations · public sculpture · action painting 	B16	<ul style="list-style-type: none"> · Destruction Art (book) 	<p>18 Performance as work + Performance as sculpture + Performance as image-generating action</p>
<p>19 view of representation</p> <ul style="list-style-type: none"> · view of the exhibition 	B16	<ul style="list-style-type: none"> · Art Theory 	<p>19 Performance as sediment + Performance as material collection + Performance as counter-concept to "representation"</p>

<p>01 culture theory view 01 atmosphere view 02 view of eros 02 unbounded view · Fluxus</p>	<p>C17</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Cultural theory · Cultural studies · Context-aware theories · The open artwork · Game Rules of Art 	<p>01 Performance as situative production + Performance as situative experiment + Performance as culture-forming presentation (BN) + Performance as a border, a margin (M.Carlson) + Performance as situative production + Performance as situative experiment</p> <p>02 Performance as open system + Performance as breaking through structures + Performance as a transitional form of art + Performance as agreement</p>
<p>03 uservice view/ project view · Service</p>	<p>C17</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Performance theory · Epistemology 	<p>03 Performance as personal field of experimentation + Performance as link between sections + Performance as gift</p>
<p>01 contextual view view of the framework</p>	<p>C18</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Cultural theory · Cultural studies · Context-aware theories 	<p>01 Performance as situative production + Performance as situative experiment + Performance as culture-forming presentation(BN) + Performance as a border, a margin (M.Carlson) + Performance as situative production + Performance as situative experiment</p>

<p>02 conceptual view</p> <ul style="list-style-type: none"> · Intervention · staging · (3) expanded performance <p>03 interdisciplinary view</p> <ul style="list-style-type: none"> · rent an artista (3) · interdisciplinary actions 	C18	<ul style="list-style-type: none"> · The open artwork · Game Rules of Art · Performance theory · Epistemology 	<p>02 Performance as open system + Performance as breaking through structures + Performance as a transitional form of art + Performance as agreement</p> <p>03 Performance as personal field of experimentation + Performance as link between sections + Performance as gift</p>
<p>04 influential thinkers</p> <ul style="list-style-type: none"> · instant intervention 	C19	<ul style="list-style-type: none"> · Dialogical approaches 	<p>04 Performance as reference</p>
<p>01 contextual view</p> <ul style="list-style-type: none"> · view of the framework · situation art 	C19	<ul style="list-style-type: none"> · Cultural theory · Cultural studies · Context-aware theories 	<p>01 Performance as situative production + Performance as situative experiment + Performance as culture-forming presentation (BN) + Performance as a border, a margin (M. Carlson) + Performance as situative production + Performance as situative experiment</p>
<p>03 interdisciplinary view</p> <ul style="list-style-type: none"> · rent an artist (2) · (2) social performance 	C19	<ul style="list-style-type: none"> · Performance theory · Epistemology 	<p>03 Performance as personal field of experimentation + Performance as link between sections + Performance as gift</p>
<p>04 influential thinkers</p>	C19	<ul style="list-style-type: none"> · Dialogical approaches 	<p>04 Performance as reference</p>

<p>05 tool view · method view</p> <p>06 education view view of educators (teaching) · lectures · agit-lecture (2) · traveling as performance</p>	<p>C19</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Performance theory · Communication theory · Game Rules of Art 	<p>05 Performance as tool + Performance as profiling facility</p> <p>06 Performance as medium for communicating art + Performance as mediated reality + Performance as value-setting achievement + Performance as gestural situative event</p>
<p>07 view of media · view of communication · view of electronic media · games (2) · interventions (2) · maneuver (2)</p>	<p>C20</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Media theory · Media Studies · Communication theory · Information theory 	<p>07 Performance as communication guerilla + Performance as communication</p>
<p>08 body view / gustative view · queer performance</p>	<p>C20</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Psychoanalysis · Queer theory · Gender studies · body theory · body philosophy · body sociology · dance theory · disgust theory · phenomenology of perception 	<p>08 Performance as achievement + Performance as dilemma</p>
<p>09 everiday · LKW life art</p>	<p>C20</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Sociology (Bourdieu) · Cultural studies · Philosophy of life · Game Rules of Art 	<p>09 Performance as whereabouts + Performance as life + Performance as life-art-work + Performance as celebration + Performance as "translation"</p>
<p>Bibliography</p>	<p>C21</p>		<p>Bibliography</p>
<p>04 view of artistic production</p>	<p>C22</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Dialogical approaches 	<p>04 Performance as reference</p>

<p>05 view of innovation view of ideas view of art criticism</p> <ul style="list-style-type: none"> · expanded performance 	C22	<ul style="list-style-type: none"> · Performance theory 	<p>05 Performance as tool + Performance as profiling facility</p>
<p>06 gestic view · habitual view</p>	C22	<ul style="list-style-type: none"> · Communication theory · Game Rules of Art 	<p>06 Performance as medium for communicating art + Performance as mediated reality + Performance as value-setting achievement + Performance as gestural situative event</p>
<p>06 gestic view · habitual view</p> <ul style="list-style-type: none"> · Gestures · attitudes · Behavior art · poesie d'action · audience performance <p>06 education view · view of educators (teaching) · transport view / view of the journey · seminars</p>	C23	<ul style="list-style-type: none"> · Communication theory · Game Rules of Art 	<p>06 Performance as medium for communicating art + Performance as mediated reality + Performance as value-setting achievement + Performance as gestural situative event</p>
<p>07 view of media · view of communication · view of electronic media</p> <ul style="list-style-type: none"> · (1) photo performance · media performance · video performances · multimedia performance · (2) TV performance 	C23	<ul style="list-style-type: none"> · Communication theory · Game Rules of Art 	<p>07 Performance as communication guerilla + Performance as communication</p>

<ul style="list-style-type: none"> · (2) soap performance · computer performances · robot performances <p>07 subversion view/ media-critical view</p> <ul style="list-style-type: none"> · trash performances · trash art · decollage happening 	<p>C23</p>		
<p>07 view of media</p> <ul style="list-style-type: none"> · view of communication · view of electronic media 	<p>C24</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Media theory · Media Studies · Communication theory · Information theory 	<p>08 Performance as achievement + Performance as dilemma</p>
<p>08 body view / gustative view</p> <ul style="list-style-type: none"> · body work · art corporel · art corporal · body art · body sculpture (1) 	<p>C24</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Psychoanalysis · Queer theory · Gender studies · body theory · body philosophy · body sociology · dance theory · disgust theory · phenomenology of perception 	<p>08 Performance as achievement + Performance as dilemma</p>
<p>07 view of media</p> <ul style="list-style-type: none"> · view of communication · view of electronic media <ul style="list-style-type: none"> · (1) photo perf. · media performance · video performances · multimedia performance · (2) TV performance · (2) soap performance · computer performances · robot performances 	<p>C24</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Media theory · Media Studies · Communication theory · Information theory 	<p>07 Performance as communication guerilla + Performance as communication</p>

<p>08 physical body view</p> <ul style="list-style-type: none"> · Actionism · Viennese Actionism 	C24	<ul style="list-style-type: none"> · Psychoanalysis · Queer theory · Gender studies · body theory · body philosophy · body sociology · dance theory · disgust theory · phenomenology of perception 	<p>08 Performance as achievement + Performance as dilemma</p>
<p>09 everyday view</p> <ul style="list-style-type: none"> · plots · daily life koans · living Environments · real performance 	C24		<p>09 Performance as whereabouts + Performance as life + Performance as life-art-work + Performance as celebration + Performance as "translation"</p>
<p>09 everyday view</p> <ul style="list-style-type: none"> · story telling (1) 	D25	<ul style="list-style-type: none"> · Sociology (Bourdieu) · Cultural studies · Philosophy of life · Game Rules of Art 	<p>09 Performance as whereabouts + Performance as life + Performance as life-art-work + Performance as celebration + Performance as "translation"</p>
<p>10 recipient view</p> <ul style="list-style-type: none"> · tactile haptic view · view of behavior · Happening (1) · acting performatively · the art of the act · art action 	D25	<ul style="list-style-type: none"> · Manifesto of tactilism · Existentialism (primacy of action) 	<p>10 Performance as act + Performance as analytical postulate</p>
<p>13 identity view</p> <ul style="list-style-type: none"> · gender-tainment (2) · tableau vivants (2) · drag performances 	D26	<ul style="list-style-type: none"> · Psychoanalysis · Queer theory · Gender studies · body theory · body philosophy · body sociology 	<p>13 Performance as a praxis of articulating identity + Performance as memory work</p>
<p>14 view of the artist</p> <ul style="list-style-type: none"> · performing artist view · autor view · ultimate performance 	D26	<ul style="list-style-type: none"> · Gestalt therapy · Psychodrama · Psychotechniques · Primal Scream · System theory · Dance theory 	<p>14 Performance as formational field of experiment + Performance as life-art-work</p>

<ul style="list-style-type: none"> · (2) expanded performance · PreFormance · Form ance 			
<ul style="list-style-type: none"> · 17 machine view · 17 carnival view · view of laughter culture · practical joke (2) · celebration art (2) 	D26	<ul style="list-style-type: none"> · Picture theories 	<ul style="list-style-type: none"> · 17 Performance as machine theater + Performance as play
<ul style="list-style-type: none"> · 14 view of the artist · performing artist view · autor view · 14 existential view · LKW (2) art of life 	D27	<ul style="list-style-type: none"> · Gestalt therapy · Psychodrama · Psychotechniques · Primal Scream · System theory · Dance theory 	<ul style="list-style-type: none"> · 14 Performance as formational field of experiment + Performance as life-art-work
<ul style="list-style-type: none"> · 15 view of orality · view of performance · sound poetry/phoneme · poesie d'action · poetry in action · 15 lingüistic view · performance with language(s) · speech performance · spoken words performance · literary performance · literate performance · 16 effect (consequence) view · interdisciplinarity actions 	D27	<ul style="list-style-type: none"> · Analytical philosophy · Rhetoric · Linguistics · Structuralism · Speech act theory · Epistemology · Performative theories · Rhetoric · Speech act · Ethnology 	<ul style="list-style-type: none"> · 15 Performance as originary human language + Performance as language + Performance as narrative · 16 Performance as observation + Performance as spiritual exercise
<ul style="list-style-type: none"> · 17 machine view · carnival view · view of laughter culture · DADA (2) 	D27	<ul style="list-style-type: none"> · Picture theories 	<ul style="list-style-type: none"> · 17 Performance as machine theater + Performance as play

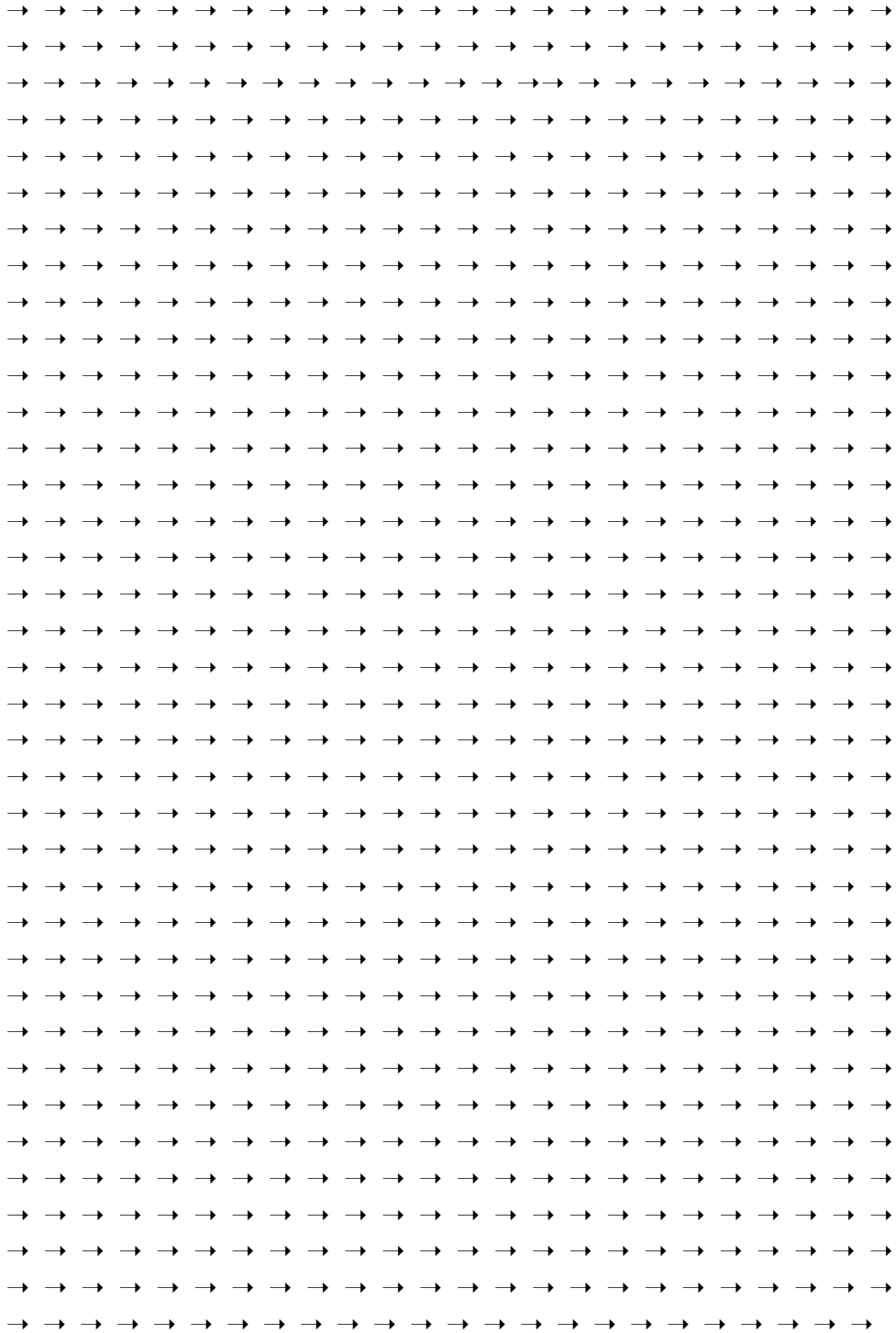
<p>15 view of orality · view of performance · story telling (2) · poesie sonore · sonore lectures · lectures (3) · DADA</p>	D28	<ul style="list-style-type: none"> · Analytical philosophy · Rhetoric · Linguistics · Structuralism · Speech act theory · Epistemology 	<p>15 Performance as originary human language + Performance as language + Performance as narrative</p>
<p>16 epistemological view</p>	D28	<ul style="list-style-type: none"> · Performative theories · Rhetoric · Speech act · Ethnology 	<p>16 Performance as observation + Performance as spiritual exercise</p>
<p>17 body extensions 17 playful view · view of playing · archivement view · games</p>	D28	<ul style="list-style-type: none"> · Picture theories 	<p>17 Performance as machine theater + Performance as play</p>
<p>09 everyday view · ceremony art (1) · celebration art (1) · prediction · Tableux Vivants · games · agitations · life art</p>	D29	<ul style="list-style-type: none"> · Sociology (Bourdieu) · Cultural studies · Philosophy of life · Game Rules of Art 	<p>09 Performance as whereabouts + Performance as life + Performance as life-art-work + Performance as celebration + Performance as "translation"</p>
<p>10 emotional view · psychoanalytical view / psycho-physical view · view of destruction · direct art</p> <p>10 view of behavior · recipient view / tactile haptic view · Gestures (2) · action</p> <p>11 feminist view · agit-lecture</p>	D29	<ul style="list-style-type: none"> · Manifesto of tactilism · Existentialism (primacy of action) · Cultural theory · Feminist studies · Gender studies · Anthropology of gender · Kulturhistorik · Game Rules of Art 	<p>10 Performance as act + Performance as analytical postulate</p> <p>11 Performance as demonstration + Performance as political phenomenon + Performance as political strategy + Performance as praxis of destabilization + Performance as subversion + Performance as communication guerrilla see above</p>

<p>11 feminist view · feminist performances · gender-tainment (1) · guerrilla art · action · Happening (2) · agit pop · agit prop · manoeuvre · manifestation · art propaganda</p> <p>11 political view · intercultural view · view of world view</p>	<p>D30</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Cultural theory · Feminist studies · Gender studies · Anthropology of gender · Kulturhistorik · Game Rules of Art 	<p>11 Performance as demonstration + Performance as political phenomenon + Performance as political strategy + Performance as praxis of destabilization + Performance as subversion + Performance as communication guerrilla see above</p>
<p>12 aesthetic view/ visual view/ light view</p>	<p>D30</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Aesthetics · Art theory · Morphology · Repulsion theory · Communication aesthetics 	<p>12 Performance as attention + Performance as aesthetic category + Performance as aesthetics of existence</p>
<p>12 ethical view</p> <p>13 intensity view · energetic view of world view</p>	<p>D31</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Aesthetics · Art theory · Morphology · Repulsion theory · Communication aesthetics · Psychoanalysis · Queer theory · Gender studies · body theory · body philosophy · body sociology 	<p>12 Performance as attention + Performance as aesthetic category + Performance as aesthetics of existence</p> <p>13 Performance as a praxis of articulating identity + Performance as memory work</p>
<p>14 existential view</p>	<p>D31</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Gestalt therapy · Psychodrama · Psychotechniques · Primal Scream · System theory · Dance theory 	<p>14 Performance as formational field of experiment + Performance as life-art-work</p>
<p>nn view · direction</p>	<p>D32</p>		

Diseño de tabla y datos *Performance Art Context* variación editorial: Á. Terrones.

Fuente: B. Nieslony, *Schwarze Lade*, Köln, 2018.

■ ANEXO II. Diagrama Performance Art Context



PERFORMANCE ART CONTEXT

Performative Approaches in Art and Science Using the Example of "Performance Art"

Version 02 - Mainz

PERFORMANCE ARRANGEMENTS

Performance as a LIMES-IDEA of art

(Border Machine Performance)

History of performance as the history of transgressing borders (M.-L. Lange)

Art as border crossing (P. Bianchi)

Off limits (hors limites) (Maribel Königer)

Counter to abbreviating and excluding discourses (with M. Foucault)

32/64 Views of the "Performative Turn"

Article in Kunstforum vol. 152 Kunst ohne Werk (Dirmoser, Nieslony)

A cluster model revealing performance (and theater) to us as a system of possibilities, in which relations in the in-between result as though by themselves... (P. Bianchi)

Performative Procedures in Art, Science and Education (*1)

Performative procedures (for a transitional period)

Performance is not so much a new art form as a new paradigm,

it stands less for a new phenomenon than for a new observation of familiar phenomena. (David E.R. George 1996)

Performance here becomes not only a subject for study but also an interpretive grid laid upon the process of study itself, and indeed upon almost any sort of human activity, collective or individual (M. Carlson)

The great popularity of "performance" as a metaphor or analytical tool for current practitioners of so wide a range of cultural studies. (M. Carlson)

Recent studies have demonstrated the usefulness of the concept of "performance" in the analysis and understanding of all these ... human operations. (M. Carlson)

The ideal performance /vs/ revolutionary performance approaches

The perfect performance (James Lee Byars)

How can performances be analyzed?

an open-ended medium with endless variables

art performance / dance performance / theater performance / etc.

Daring to face uncertainty and temporariness (from network to interstice - the clustering)

On representation:

A "net" without edges (in other words a cluster) – contents are placed in spatial proximity.

Semantic routes are to be set by the readers (in reading) themselves.

A Poster Group by Gerhard Dirmoser and Boris Nieslony

Version 01u.02 / 08/1999 – 04.03/2001 Linz/Cologne / A-4020 Linz Waltherstr. 2/2/5 G. Dirmoser

gerhard.dirmoser@energiseag.at / asabank@asa.de

Translated from German by Aileen Derieg 11/2002, a.derieg@site38.ping.at

All rights are retained by the authors (print-outs for private use are desired)

Thanks to: Paolo Bianchi (PB), Wolfgang Preisinger, Attila Kosa, Eva Kosa,

Gerhard Fröhlich, Gottfried Hattinger, Udo Wid, Peter Arit, Georg Ritter,

Gabi Kepplinger, Eva Sturm, Herbert Wimberger, Josef Nemeth +, Hakan Gürses,

Just Merrit +, Rainer Zendron, Black Market, Astrit Schmidt-Burkhardt, Alexander Sigel

Special thanks to the theorists Marvin Carlson, Hubert Sowa, H.-T. Lehmann

1.12.1993 Sedimente 4.3.1995 – 4.3.2001

Note: *1 (subtitle of the book "Schreiben auf Wasser")

Literature:
E. Jappe / Perf
On Ritual (Perf
Richard Schech
Kunstforum Bd.
Handlungsfo
Victor Turner /
Victor Turner /
Performance
Richard Schech
and Anthropol
Marvin Carlson
introduction (h
and the socia
Conquergood D
Process and I
turn in anthro
Janelle G. Rein
and Performa
A. David Napier
Performance
Anthropology
A. Artaud (ethn
W. Pfaff u.a. / D
Sylvia Sasse /
Körper in der
Theatre for Soc

Literature:

Kunstforum Bd. 25 / Schamanen

J. Raap / Kunst u. Schamanismus (article)

Hartmut Kraft / Über innere Grenzen -

Initiation in Schamanismus, Kunst,

Religion und Psychoanalyse (book)

Performance of Healing (book)

Carol Laderman (Ed.)

J.L. Moreno / Psychodrama (book)

Joachim Hersinger Waldegg /

Der Künstler als Märtyrer – Skt.

Sebastian in der Kunst des 20. Jahrh.

Mary Ann Doane / Film and the

Masquerade (masquerade theory)

Marianne Kesting / Das Happening als

pseudo-religiöse Opferhandlung (article)

Christa Lichtenstern / Metamorphose.

Vom Mythos zum Prozeßdenken (book)

Aristoteles / Katharsis-Begriff

Theresa Smalec / (PSi7) Healing Shattered

Subjects: Ron Vawter's "Roy Cohn/

Jack Smith" as a Performative Means of

Translating and Transforming Cultural Traumas

Elizabeth Köpping / (PSi7) Charismatic

Translating and Transforming Cultural Traumas

Translating and Transforming Cultural Traumas

Translating and Transforming Cultural Traumas

Translating and Transforming Cultural Traumas

Translating and Transforming Cultural Traumas

Translating and Transforming Cultural Traumas

Translating and Transforming Cultural Traumas

Literature: (... continued)

Audrey Colby / (PSi7) Acts Apart

Carol Fischer-Sorgenfrei / (PSi7) / Animal-

Human Transformation in Japanese Perf.

Ulrike Krasberg / (PSi7) Ekstasetanz und

Performance ... (Sufi-Ritual)

Silke Wolf / (PSi7) Transformation ritueller

Performenzen

Petra Koppers / (PSi7) Mapping Physicality:

Translating Difference

Callie Sandahl / (PSi7) Speaking Communities

into Existence: One Person at a time

Richard W. Mitchell / (PSi7) Laughing like

Crazy: Performing Comedy with/for

the "Insane"

Kanta Kochhar-Lindgren / (PSi7) Earth Arts:

Performance, Landscape and the Voices

of Difference

Ivy I-Chu Chang / (PSi7) Theatre as Therapy,

Therapy as Theatre

AO1

therapeutic discourse
gestalt therapy
psychodrama / psycho-techniques
primal scream therapy
system theory
dance theory
alchemy, hermetics
esoteric debates / New Age discourse
psychology

Performance Ritual Prozesse (Performance Research)
 Bühner / Future of Ritual (J. 34 / Plastik als Form)
 The ritual process (book)
 The Anthropology of (book)
 Bühner / Between Theatre and Anthropology (book)
 Performance – a critical (book) !! chap. Performance and the social sciences
 Dwight / Poetics Play, Power – The performative anthropology
 Thelst, et al. / Critical Theory and Performance (book)
 Bühner / Foreign Bodies – Art and Symbolic Anthropology (studies)
 Der sprechende Körper / Zur Anatomie kollektiver / russischen Performance / Social Change (PS17)

Literature: (... continued)
 Walking through society (yearbook) !
 Eugenio Barber (anthropological view)
 Camille Camillieri (anthropolog. view; important for Patrice Pavis)
 James Clifford (ethno-historian)
 Roger Caillois (anthropological theorist)
 Erving Goffman
 P. Bourdieu (Hexis- u. Habitus-Konzept)
 Victoria Best & Peter Collier (Ed.) / Powerful Bodies – Performance in French Cultural Studies
 Milton Singer (ethnologist) / cultural performance (developed as concept)
 A. Nebeuling / Zwischenräume (Methode u. Ästhetik einer ökologischen Soziologie)
 Herbert Mead => J. Butler
 Prof. Christoph Wulf <= P. Bourdieu
 C. Wulf (article) / Die Familie als performative Gemeinschaft
 C. Wulf (projects): Die Hervorbringung des Sozialen in Ritualen ... / Familien-Rituale / Rituale in der Schule / Geschlecht und Rituale
 U. Wuggenig -> Pierangelo Maset
 David Frankel / Workshop in Performance Studies Ethnography (PS17 Mainz)
 Magic Maori, Artificial Savages and Martians: (De)constructing Indigenous Identity

Literature:
 Judith Butler !! / Bodies That Matter
 Performative Acts and Gender Constitution (article 1988) / Judith Butler
 Performativity and Performance (book) !
 Andrew Parker & Eve Kosofsky Sedgwick
 Symposium: Cross Gender/Cross Genre Performance and Performativity Graz 99
 Geraldine Harris / Staging Femininities. Performance and Performativity (article)
 David E.R. George !! / Performance Epistemology (in: Performance Research)
 Dwight Conquergood / article:
 The Performative Turn in Anthropology
 Victor Turner / The Anthropology of Performance
 Elisabeth List / article: Leiblichkeit, performatives Selbst u. Geschlecht
 article: Kultur als Handlung
 Gertrude Koch (C.S. Peirce)
 Homi Bhabha / article: Of Mimicry and Man
 Marvin Carlson / Performance – a critical introduction (book) !!
 Michael Issacharoff & Robin F. Jones / Discourse as Performance (book)

Literature: (... continued)
 Victoria Best & Peter Collier (Ed.) / Powerful Bodies – Performance in French Cultural Studies !!
 Geoffrey Leech / Principles of Pragmatics
 K. Marcia Moen / Peirce's Pragmatism as a Resource for Feminism (article)
 Jean-Francois Lyotard / The postmodern Condition: A Report on Knowledge (book)
 T. Sarbin & V. Allen / Role Theory (book)
 Michel de Certeau / The Practice of Everyday Life
 Kate Ince / Between the Acts: Oran, Performance and Performativity (in: Powerful Bodies) !!
 J.-F. Lyotard / Das postmoderne Wissen
 Nietzsche
 Performance Research Vol.1 No.1 1996
 D.George / Performance Epistemology
 Pierangelo Maset, Hubert Sowa (Ed.) / Ästhetisches Dasein. Perspektiven einer performativen und pragmatischen Kultur im öffentlichen Raum
 D. Bühler et al.(Ed.) Die pragmatische Wende
 Rorthy, de Certeau, ...
 Liturgie und Ästhetik (event Münster)

Literature:
 R. Shusterman / Die Postmoderne
 M. Foucault / Diskurs
 W. Hempflinger / anders
 M. Foucault / Fake / T
 Gestures: with words
 Jackie Smeets in Physics
 Stephen O. Perceval / as Visual

(historical) anthropology
 ethnology
 theology / New Age discourse
 theater anthropology
 ethnography
 performance studies ethnography
 cultural anthropology
 sociology and performance
 sociological discourse
 exotism discourse
 tribalism debate (tribal culture)
 structuralism discourse
 (game rules of art)

performative theories from cultural science
 performativity discourse
 performance studies
 speech act theory
 language game theory / Praxeology
 feminist theories (J. Butler)
 pragmatism
 symbolic pragmatism
 pragmatic-hermeneutical turn
 role theory (T. Sarbin)
 discourse analysis

29 socio-logical view
social view

social performance **social performance**

economical and social plots

28 performativity discourse view

view of transformation

A02 Ritual (2)

Ritual and shamanist performances
 (Holger G. Hermann)

Shamanism
 (mobilizing spiritual forces)
 (Rolf Hinteracker) (Geert Duijnjer)
 (Anna Homler) (Raphaël Montañez Ortiz)
 (Nam June Paik) (J. Beuys) (Brian D. Tripp)
 (Kim Suck-Hwan) (Yong-Gu Shin)

community performance art

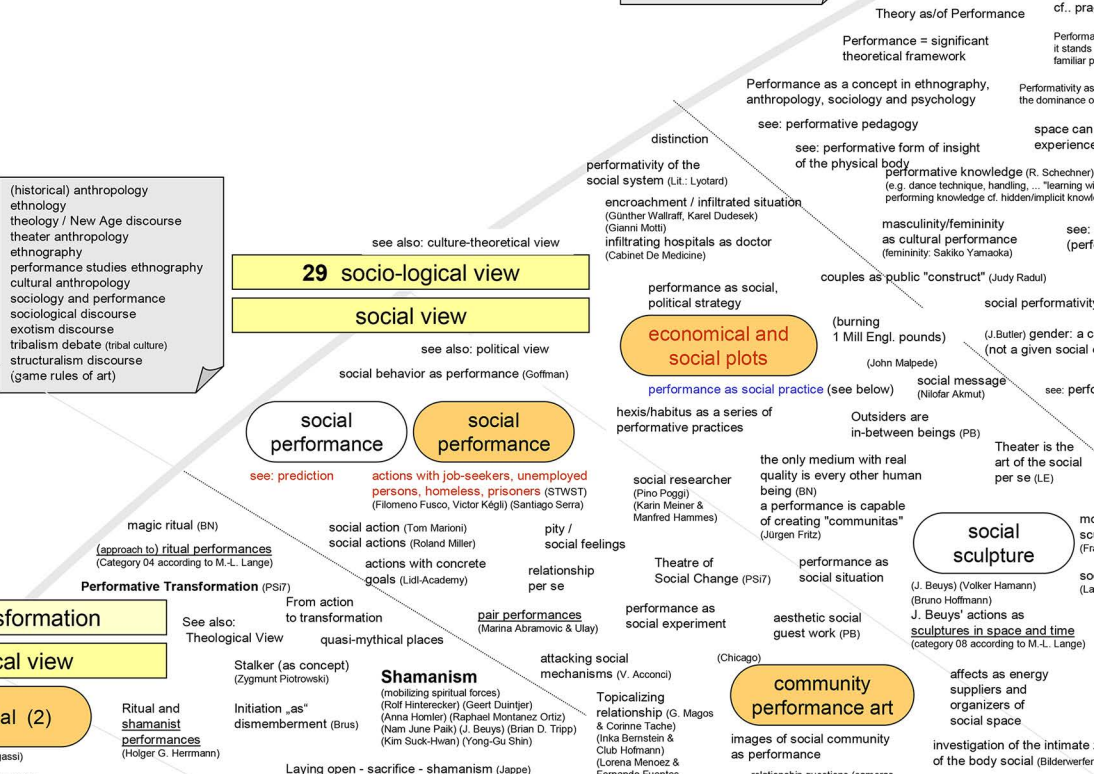
social sculpture
 (J. Beuys) (Volker Hamann)
 (Bruno Hoffmann)
 J. Beuys' actions as sculptures in space and time
 (category 08 according to M.-L. Lange)

Mask / maskina (cf. identity)

Laying open - sacrifice - shamanism (Jappe)

relationship questions (cameras, performativity operation of)

investigation of the intimate of the body social (Bilderwechsel)



e: (... continued)
 erman / Kunst leben – Die Ästhetik
 ermatismus
 i (lectures) / Performance and
 ativity
 ult: Wissensarchäologische
 analyse
 fer / Performativität u. episteme
 Denken – M. Foucaults
 mative< Diskurs (article)
 ult / Archäologie des Wissens
 ult / Die Ordnung des Diskurses
 ult / ... Reader Diskurs u. Medien
 eters / (PSi7) Towards a Theory of
 Towards a Fake of Theory
 g the Performative (PSi7)
 iat, Dorita Hannah / (PSi7) Writing
 : Performing Words, or, "How to dance
 ds"
 smart / (PSi7) Processing Language
 cal Theatre
 nsson / (PSi7) From Stage to Page
 di Benedetto / (PSi7) Mutable Modes
 eption: Approaching Performance
 al Art

Literature:
 article: Kultur als Handlung
 Gertrude Koch
 Mary Ann Doane / Film and the
 Masquerade: Theorizing the Female
 Spectator (article)
 Valie Export
 Peter Weibel
 Philip Auslander / Liveness (book)
 Ihab Hassan / process/performance/
 happening (Essay)
 Victoria Best & Peter Collier (Ed.) /
 Powerful Bodies (book)
 Claudia Liebrand / Kinematographische
 Gender-Performanzen (lecture)
 P. Dubois / Der fotografische Akt (book)
 Thomas Dreher / Aktionstheater und
 Intermedia (article)
 Paolo Bianchi (Video lounge at O.K.) /
 Die Transformation der Kunst zum
 "Performative Turn"
 Max Schumacher / (PSi7) Grotesque Food -
 From Film to Stage

Literature:
 Kunstf. Bd. 137 / At
 Kunstf. Bd. 138 / Äs
 Zeit – die vierte Di
 bildenden Kunst
 Kunstf. Bd. 150 / Ze
 Kunstf. Bd. 151 / Da
 Matthias Schäfer /
 Zeilfaktor in der A
 Daniel Charles / Z
 Performance, Mu
 John Cage / Für die
 mit Daniel Charle
 U. Krasberg / (PSi7
 Performance ... (S
 Kinotographien (p
 Goller, Susanne S

dance theo
 body resea
 film theo
 cromology
 time theo

(Yvonne Rainer, Trisha Brown
 (Judson Dance Theater),
 Merce Cunningham, Monica K
 Rose Garrard, Luinda Childs)

A performe exist
 and ever as a flux
 ecstastic dance

film semiotics
 psychoanalysis (Lacan school)
 process theories

27 filmic view

film performance

cinematic theater (LE):
 (John Jesurun) impression of collage
 and montage – videographic, filmic,
 narrative – intrudes before every perception.
 dramatic logic
 (John Greyson)

Performance is closely linked to montage;
 its flaw is that it is a much younger
 step-brother to film (BN)

montage of attractions
 (Sergei Eisenstein's concept)

collages of events
 The tempo of the film cut is brought
 into theater (LE)

camera replaces audience
 (restrictive presentation conditions)

Private Performances
 (Video Documents)

(2) video performance

TV performance

Video eliminates the
 necessity of appearing
 before an audience

Autoportrait
 (Carlo E. Lischetti)

Architecture-Performance & Film
 (Gordon Matta-Clark 17 Films)
 (Walter Pammeringer)

multiple film projections
 (Stan Vanderbeek)

gestic research
 using film (Valentina
 Baradonne, Gelatin)

expanded cinema (as method: USA => A)
 (Jack Smith, John Latham, Valie Export, Peter Weibel)
 Smith combined film and cinema slide

influenced by experimental films
 (Madonna Hamel)

B&W films as material demarcating
 reality (Helmut Schober)

film time and event
 (GANG ART)
 time units for the event

machine-controlled
 film projection (torture)
 (Istvan Kantor)

Film, Music & Performance
 (Michael Murin & Peter Kalimus)

Performance in front of
 video projection
 (Oscar MacLennan &
 Anne Seagrave)

process demonstration

27 process view

view of the act

process-oriented art / process-oriented procedure

cf. strong boom of process view
 in business administration and informatics
 since about 1996

liveness

live performance

live art

These aspects used to be
 treated under the theme of
 communication concepts
 (see below) criticism: communication
 and information theory have forgotten
 performance

Conquergood: involving a shift
 from viewing "the world as text" to
 "the world as performance"

performative turn (Bonnie Marranca, Conquergood Dwight,
 ...)
 pragmatic-hermeneutic turn

performance as mental
 model
 (Lit.: Georg F. Schwarzbauer)

see:
 performativity of language
 view of orality

performative speech act

Performative turn in theoretical discourse
 (analysis model for the specific performativity of the
 genre "dialogue")

performativity understanding (Sowa)

centrality of performance in the construction
 and maintenance of social relationships

the performative is a
 cultural act (J.W. Kronik)

Orlan's "Reincarnation" project:
 A case study for the overlap between
 performativity and performance

B.M. is performative
 dynamization of
 categories and models

A performative moment has been important to
 many art works since the 70s

see: performative levels in pop music
 the exhibited discourse
 (series "dis-positiv" Vienna 05.2000)

The discourse is that, for which and
 with which one fights (Foucault)

dis-curs (running back & forth)

Performance art often moves
 in a discursive gap
 (Ray Langenbach)

Foucault: ... the mechanisms of
 discursive formations could be
 picked up specifically in the
 in-between space of scientific
 discourses.

film projection combined with
 performance (Sol Lyford)
 (Jack Goldstein – film maker)
 (Doris Balmer) (Stephen Laub)
 (Harald Busch & Erhard Hirt)
 (Anet van de Elzen)
 projecting "home movies"
 (Anna Biring)

using the quality of illusion
 private filmic actions
 (Andy Warhol)

film-specific performance styles
 (works by Jack Smith)
 (Sam Taylor-Wood)

playing in video generates
 the interference of differing
 time rhythms

playing with the Film Noir genre (Paul Couillard)

filming performers (Black Market)
 (Jack Smith – Retrospective Graz 1999
 Smith repeatedly treats his films
 for performances)

filmed performances (Matthew Barney)

filming actions
 (Kurt Kren (on Otto Muehl, G. Brus))

filming partner
 (Carolee Schneemann's friend)
 Anthony Cox: husband of Yoko Ono)

body as projection surface
 for films (Carolee Schneemann)

stories run in the monitor cap
 (Kyung Ja-na)

expanded cinema (as method: USA => A)
 (Jack Smith, John Latham, Valie Export, Peter Weibel)
 Smith combined film and cinema slide

influenced by experimental films
 (Madonna Hamel)

B&W films as material demarcating
 reality (Helmut Schober)

film time and event
 (GANG ART)
 time units for the event

machine-controlled
 film projection (torture)
 (Istvan Kantor)

Film, Music & Performance
 (Michael Murin & Peter Kalimus)

Performance in front of
 video projection
 (Oscar MacLennan &
 Anne Seagrave)

pragma-art
 (action and process
 instead of contemplation)
 (Ev Michael Lingner,
 Eva Stürmer)

Pragmatism as culture studies
 paradigm (cf. Gertud Koch)
 Performativity as the "more pleasing variation"

film projection combined with
 performance (Sol Lyford)
 (Jack Goldstein – film maker)
 (Doris Balmer) (Stephen Laub)
 (Harald Busch & Erhard Hirt)
 (Anet van de Elzen)
 projecting "home movies"
 (Anna Biring)

using the quality of illusion
 private filmic actions
 (Andy Warhol)

film-specific performance styles
 (works by Jack Smith)
 (Sam Taylor-Wood)

playing in video generates
 the interference of differing
 time rhythms

playing with the Film Noir genre (Paul Couillard)

filming performers (Black Market)
 (Jack Smith – Retrospective Graz 1999
 Smith repeatedly treats his films
 for performances)

filmed performances (Matthew Barney)

filming actions
 (Kurt Kren (on Otto Muehl, G. Brus))

filming partner
 (Carolee Schneemann's friend)
 Anthony Cox: husband of Yoko Ono)

body as projection surface
 for films (Carolee Schneemann)

stories run in the monitor cap
 (Kyung Ja-na)

expanded cinema (as method: USA => A)
 (Jack Smith, John Latham, Valie Export, Peter Weibel)
 Smith combined film and cinema slide

influenced by experimental films
 (Madonna Hamel)

B&W films as material demarcating
 reality (Helmut Schober)

film time and event
 (GANG ART)
 time units for the event

machine-controlled
 film projection (torture)
 (Istvan Kantor)

Film, Music & Performance
 (Michael Murin & Peter Kalimus)

Performance in front of
 video projection
 (Oscar MacLennan &
 Anne Seagrave)

pragma-art
 (action and process
 instead of contemplation)
 (Ev Michael Lingner,
 Eva Stürmer)

Pragmatism as culture studies
 paradigm (cf. Gertud Koch)
 Performativity as the "more pleasing variation"

28 pragmatistic view

role view

A03

symbolic actions
 (as precursor of

discourses are
 practices themselves

religious themes
 (Ulrike Rosenbach)

Discursive practices differ from non-discursive
 (technical, institutional, economic, social,
 political) practices

Pragmatism as culture studies
 paradigm (cf. Gertud Koch)
 Performativity as the "more pleasing variation"

cf. pragmatic
 hermeneutic turn

mimicry
 It is how it is – the illusion

Primacy of the process

live acting

Literature:
 Kunstforum Bd. 87 / Kunstgeschichte
 des Feuers
 Erika Biller / Mythos und Ritual in der
 Kunst der 70er Jahre
 Transition to Modernity (PSi7)
 Bonnie Eckhard, Frederick Corey / (PSi7)
 Missed Callings: Myth, Middle Age, and
 Memory
 M. Serres
 Udo Wid

cultural anthropology
 structuralism (discourse)
 myth discourse
 literature discourse
 deconstructivism
 memory theories

mythic view
31 mythological view

Literature:
 Performance und Performance Art /
 Kunstf. Bd. 96 G.J. Lischka
 Beitrag: Schneiden im Heuhaufen –
 Formen von Performance-Art
 Marie-Luise Lange
 Critical theory and performance (book)
 Patrice Pavis
 Jürgen Schilling / Aktionskunst (book)
 Marvin Carlson / Performance – a critical
 introduction (book) !!
 B. Stanton Garner / Bodied Spaces:
 Phenomenology and Performance
 Nick Kaye / Postmodernism and
 Performance (book) !
 David George / On Ambiguity: Towards a
 Post-Modern Performance Theory (article)
 Laurence Senelick / Cabaret Performance
 Stan Godovitch / Musical Performance:
 a philosophical study
 Philip Auslander / From Acting to
 Performance (essay)
 Vadim Lipunov, Michael Holquist /
 Towards a Philosophy of the Act
 (book) (on Bakhtin et al.)
 Richard Schechner / Performance
 Theory (book)
 Patrice Pavis (Ed.) / The Intercultural
 Performance Reader (book)
 Michel Benamou / Presence and Play,
 Performance in Postmodern Culture
 Mise en Scène (catalogue)
 Markus Weßendorfer (theater theoretician also
 writes on performance)
 Elisabeth Schweeger
 Hans-Thiess Lehmann (lecture) /
 Theater als Möglichkeitsraum
 Performance Theory and Practice (PSi7)

Literature: (... continued)
 J.-F. Lyotard (event, performativity,
 language games, ...)
 J.-F. Lyotard / The Unconscious as Mise-
 en-scène (in: Performance in
 Postmodern Culture – 1977)
 Hassan
 Hannah Arendt / Vita Activa (book)
 Johanna Malt / Performative Constructions
 of Meaning (article)
 Dorothea von Hantelmann / Der andere
 Schauplatz: Theatralität u. Performanz
 in der zeitgenössischen Kunst
 Bonnie Marranca & Gautam Dasgupta Ed.
 Conversations on Art and Performance
 Philosophie in Aktion / P. Bourdieu, Hakan
 Gürses, O. Marchart, Chantal Mouffe,
 W. Pircher, R. Pfaller, G. Raunig,
 Slavoj Žižek (book)
 Hans-T. Lehmann (LE) / Postdramatisches
 Theater (book) !
 Kathy Rosalyn / Toward a Theory of
 Performance Art (book)
 Transition to Modernity (PSi7)
 Hans-Friedrich Bormann (PSi7)
 Dieter Mersch (PSi7)
 Sophia Totzeva (PSi7)

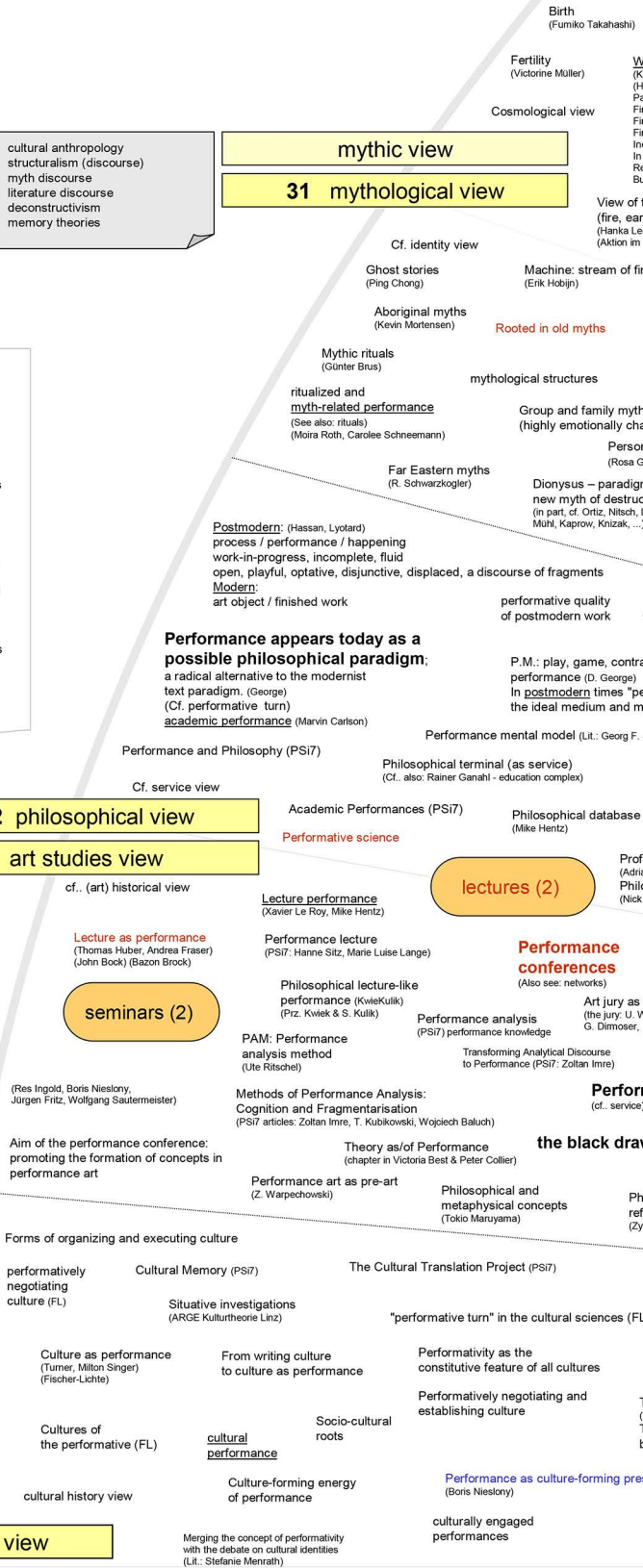
32 philosophical view
art studies view

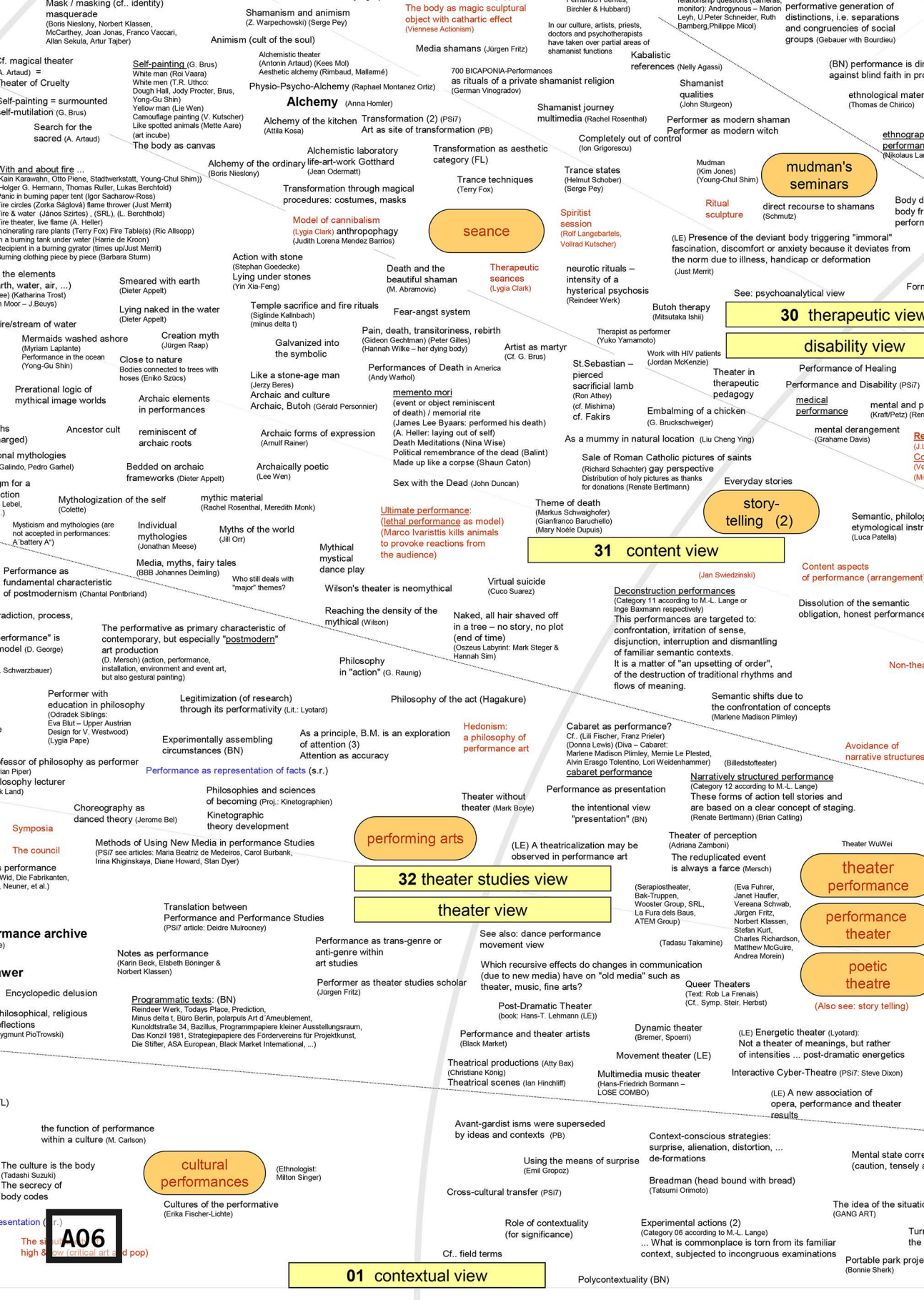
performativity discourse
 theater theory
 theater studies
 dramatic discourse
 art theory
 philosophy
 postmodern discourse
 nomadology discourse
 deconstructivism discourse
 performance studies
 performance theory

Literature:
 Die Grube und das Pendel (article in:
 Relikte & Sedimente / Rob La Fraeais
 Kontextbewußte Ansätze in Kunst und
 Wissenschaft / G. Dimoser (DG)
 Gotthard Günther (on polycontextuality)
 Marvin Carlson / Performance – a critical
 introduction (book) !!
 Victoria Best & Peter Collier (Ed.) /
 Powerful Bodies – Performance in
 French Cultural Studies !!
 Guy Debord / Rapport zur Konstruktion
 von Situationen
 Kenneth Burke
 Dwight Conquergood
 Victor Turner
 Erika Fischer-Lichte / 01.99 Kulturen des
 Performativen (Sonderforschung BRD)
 Erika Fischer-Lichte / Vom Text zur
 Performance – Der „performative turn“
 in den Kulturwissenschaften (FL)

A05
 Cultural Sciences
 Black Culture Theory
 Cultural Studies (discourse)
 Cultural History
 Context-conscious Theories
 Neo-situationism Discourse
 Postmodern Discourse

01 culture theory view





Mask / masking (cf. identity)
masquerade
(Boris Nieslony, Norbert Klassen,
McCarthy, Joan Jonas, Franco Vaccari,
Allan Sekula, Artur Taber)

Shamanism and animism
(Z. Warpechowski) (Serge Pey)
Animism (cult of the soul)

The body as magic sculptural
object with cathartic effect
(Viennese Actionism)
Media shamans (Jürgen Fritz)

BICAPONIA-Performances
as rituals of a private shamanist religion
(German Vinogradov)

In our culture, artists, priests,
doctors and psychotherapists
have taken over partial areas of
shamanist functions
Kabbalistic
references (Nelly Agassi)

performative generation of
distinctions, i.e. separations
and congruencies of social
groups (Gebauer with Bourdieu)

magical theater
A. Artaud =
Theater of Cruelty

Self-painting (G. Brus)
White man (Roi Vaara)
White men (T. R. Ullhco
Dough Hill, Jody Procter, Brus,
Young-Gu Shin)
Yellow man (Lie Wen)
Camouflage painting (V. Kutscher)
Like spotted animals (Mette Aare)
(art incube)

Alchemistic theater
(Antonin Artaud) (Kees Mol)
Aesthetic alchemy (Rimbaud, Mallarmé)

700 BICAPONIA-Performances
as rituals of a private shamanist religion
(German Vinogradov)

Shamanist journey
multimedia (Rachel Rosenthal)

ethnographic
performance
(Nikolaus La...
(Thomas de Chirico)

Self-painting = surmounted
Self-mutilation (G. Brus)
Search for the
sacred (A. Artaud)

The body as canvas

Alchemy (Anna Homler)
Transformation (2) (PS17)
Art as site of transformation (PB)

Transformation as aesthetic
category (FL)

Completely out of control
(Ion Grigorescu)

ethnographic
performance
(Nikolaus La...
(Thomas de Chirico)

With and about fire ...
Kain Karawah, Otto Pienze, Stadtwerkstatt, Young-Chul Shim)
-olger G. Hermann, Thomas Ruller, Lukas Berchtold)
anic in burning paper tent (Igor Sacharov-Ross)
ire circles (Zoska Štaglová) flame thrower (Just Meritt)
ire & water (János Szirtes), (SRL), (L. Berchtold)
ire theater, live flame (A. Heller)
ncertaining rare plants (Terry Fox) Fire Table(s) (Ric Allsopp)
urning tank under water (Hannie de Koonen)
ecipient in a burning gyrotar (Imes up/Just Meritt)
urning clothing piece by piece (Barbara Sturm)

Alchemy of the ordinary
life-art-work Gothard
(Jean Odematt)

Alchemistic laboratory
(Antonin Artaud) (Kees Mol)
Transformation through magical
procedures: costumes, masks

Trance states
(Helmuth Schöber)
(Serge Pey)

Trance states
(Helmuth Schöber)
(Serge Pey)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

elements
rth, water, air, ...)
e (Katharina Trost)
e Moor - J-Beuys)

Smearred with earth
(Dieter Appelt)

Transformation through magical
procedures: costumes, masks

Trance techniques
(Terry Fox)

Trance states
(Helmuth Schöber)
(Serge Pey)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

Mermaids washed ashore
(Myriam Laplante)
Performance in the ocean
(Yong-Gu Shin)

Creation myth
(Jürgen Raap)

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

Prerational logic of
mythical image worlds

Close to nature
Bodies connected to trees with
hoses (Eniko Szűcs)

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

ancestral mythologies
Galindo, Pedro Garthel)

Archaic elements
in performances

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

Mythologization of the self
(Codelte)

Archaic forms of expression
(Arnulf Rainer)

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

Performance as
fundamental characteristic
of postmodernism (Chantal Pontbriand)

Archaic forms of expression
(Arnulf Rainer)

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

Performer with
education in philosophy
(Odradek Siblings:
Eva Blut - Upper Austrian
Design for V. Westwood)
(Lygia Pape)

Archaic forms of expression
(Arnulf Rainer)

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

Choreography as
danced theater (Jerome Bel)

Archaic forms of expression
(Arnulf Rainer)

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

Methods of Using New Media in performance Studies
(PS17 see articles: Maria Beatriz de Medeiros, Carol Burbank,
Irina Khiginskaya, Diane Howard, Stan Dyer)

Archaic forms of expression
(Arnulf Rainer)

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

Notes as performance
(Karin Beck, Elisabeth Boninger &
Norbert Klassen)

Archaic forms of expression
(Arnulf Rainer)

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

Programmatic texts: (BN)
Reindeer Werk, Todays Place, Prediction,
Minus delta T, Büro Berlin, polarpuls Art d'Ameublement,
Kunstraumstrasse 34, Basilis, Programm-papiere kleiner Ausstellungenraum,
Das Konzil 1981, Strategiepapiere des Fördervereins für ProjektKunst,
Die Stifter, ASA European, Black Market International, ...)

Archaic forms of expression
(Arnulf Rainer)

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

Translation between
Performance and Performance Studies
(PS17 article: Deidre Mulrooney)

Archaic forms of expression
(Arnulf Rainer)

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

Performance as trans-genre or
anti-genre within
art studies

Archaic forms of expression
(Arnulf Rainer)

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

Performer as theater studies scholar
(Jürgen Fritz)

Archaic forms of expression
(Arnulf Rainer)

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

Avant-gardist isms were superseded
by ideas and contexts (PB)

Archaic forms of expression
(Arnulf Rainer)

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

Using the means of surprise
(Emil Gropez)

Archaic forms of expression
(Arnulf Rainer)

Model of cannibalism
(Lygia Clark) anthropography
(Judith Lorena Mendez Barrios)

Trance techniques
(Terry Fox)

Spiritist
session
(Rolf Langebartels,
Volrad Kutscher)

mudman's
seminars
direct recourse to shamans
(Schmitz)

01 contextual view

02 theater studies view

03 theater view

04 content view

05 disability view

06 30 therapeutic view

07 story-telling (2)

08 theater performance

09 performance theater

10 poetic theatre

11 cultural performances

A06

29 anthropological view / ethnological view
theological view

mimicry of life

role view

prediction (2)

ritual sculpture

rituals

ceremony art

Orgies-Mysteries Theater

rite

Performance = consciously dreaming

action theater

gestures (3)

religious view / art (performance) as substitute for religion?
artist as skeptical anthropologist (PB) (Bieffer/Zraggen)

living prediction (Reindeer Werk)

artist as (participating) behavior researcher (U. Wid, A. Fraser)

performers do not play a "role"

role (in)security with transgender persons (failure in daily "glance traffic")

performance "like anthropological studies" (Kurt Fulton) Ethnolog. research into social conditions (Kurt Fulton & Richard Schachter)

the gift exchange projects (Clegg & Guttman)

the essence of the ritual is the tie, the plea

performance as ritual (see below) ritual actions (Thomas de Chirico) ritual performance art (René Ynez)

ritual as means for coping with crises ritualized performance (Rebecca Belmore)

forms of culture (forms of expression) "holy" reality of the body

purification ritual (Hansjörg Marti) external and internal purification (Emil Gropoz)

ritual presentation of objects

poetry of rites

cultural pattern ritual

performance ritual (Karin Bille, Jürgen Fritz, Thilo Hain, Walter Renner)

church service as performance (USA)

Performance as catharsis (cf. below) cultic purification self-purification

rites of initiation

ceremony / processions

ritual consecration performances (Ralf Vombusch)

ritual and ex using the ex mourning (Ines Teasgas)

Therapeutic action (intention of body art)

purification (Verena Schwab) pain & catharsis

blissings

artistic mass (Jerzy Berés)

rituals on Hawaii (Charlemagne Palestine)

Cath. rituals (De Chirico & Angelika Thomas)

Group therapy as installation ("Lovepangs" congress /4 phases of pain)

Performance as drive analysis (and art analysis) (Via Lewandowsky)

Sacrificial rituals (Max Dean) crucifixion scenes fertility rituals

ritual performance (M. Abramovici): "The lips of St. Thomas" carving, whipped, naked on cross of ice blocks (she stages herself as sacrifice)

ceremony (Kim Ron)

ritual and ex using the ex mourning (Ines Teasgas)

Wheelchair performances (Krüppelschlag/Just Merrit) Sex in a wheelchair (Bilderwerfer: Conny Scheuer, Elisabeth Löffler)

Performance as form of action in therapeutic praxis

Artist as "sacrifice" (Hermann Nitsch)

Christian liturgy (Wolfgang Duck) aesthetic way of praying (Nitsch)

objects from the Catholic liturgy (H. Nitsch) (cult of the new eve)

Performance of TV-preshers (cf. Schlingensief)

art-therapy (Paisan Pienbangchang)

Easter piece (crucifixion situations) (Cheri Gauke) religious attitudes

Standing on hammered in nails (P. Kochsromong)

religious ecstasy (Unio mystica)

Catholic mass as model of the theater

religious rituals as material procession as performance (Giuseppe Desiato) (Nitsch OM Theater)

Main dancer (Krüppel) (Nonko Ono)

Performance as consciously dreaming

Role of the clown (BN) Performer as clown (cf. Black Market) (Bruce Nauman)

Revealing evil and exorcising it. Total possession (in the performance) (Karen Finley)

Against religious symbols (Ulrike Rosenbach)

Cruel healing through theater (A. Artaud)

Mourning depression system fear of abandonment system

Montage performance montage techniques

Exorcism - liberation from personal grief/suffering (Linda Montano "Mitchell's Death")

Rituals as a means for dealing with crises

Performance as Exorcism

Performance as theater of memory (see below)

Performing Trauma (PSI7)

Giving what may be found in madness (Artaud)

Exorcism - liberation from personal grief/suffering (Linda Montano "Mitchell's Death")

Performance as Exorcism

Performance as theater of memory (see below)

Performance as theater of memory (see below)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Scope of action in between terms (BN)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

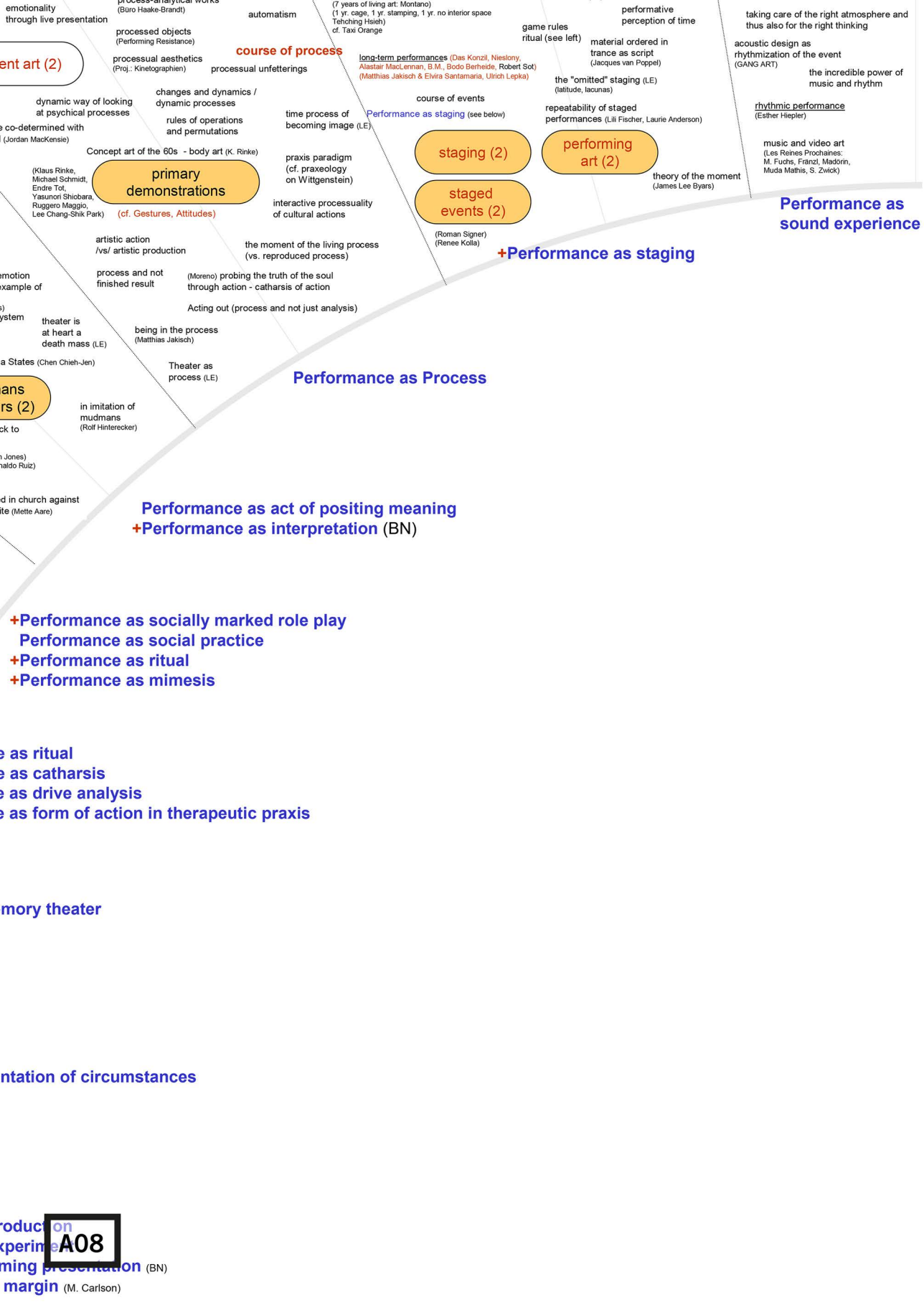
Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning is acting/doing (Sowa)

Practical character of carrying out acts of meaning: meaning



ent art (2)

primary demonstrations
(cf. Gestures, Attitudes)

staging (2)

staged events (2)

performing art (2)

Performance as Process

+Performance as staging

Performance as act of positing meaning
+Performance as interpretation (BN)

- +Performance as socially marked role play**
- Performance as social practice**
- +Performance as ritual**
- +Performance as mimesis**

- Performance as ritual**
- Performance as catharsis**
- Performance as drive analysis**
- Performance as form of action in therapeutic praxis**

Memory theater

Representation of circumstances

production on experiential presenting presentation (BN)
margin (M. Carlson)

A08

Literature:
Phänomenologie der Wahrnehmung
Poetik des Raumes (G. Bachleard)
William Worthen / Disciplines of the Text,
Sites of Performance (article)
Marvin Carlson / Places of Performance –
The Semiotics of Theater Architecture
Flatz / Demontagen 87-91
Time/space performance/installation
Goffman
Dan Graham
Robert Smithson / Gesammelte Schriften

Literature: (... continued)
Nicholas Whybrow / (PSI7) Schauplatz Berlin
The performing city

Literature:
Victor Turner / Das Ritual –
Struktur und Antistruktur
W. Nöth / Strukturen des Happenings!
semiotic view: Patrice Pavis
Umberto Eco / Semiotics of Theatrical
Performance (article)
Kurt Lewin / The Principles of Topological
Psychology (book)
Marvin Carlson / Places of Performance –
The Semiotics of Theater Architecture
Jean Alter (semiotic on performance)
Michael Quinn / Celebrity and the
Semiotics of Acting
Burke / Grammar of Motives
L. Wittgenstein

Literature: (... continued)
Andreas Nebelung / Zwischenräume –
sechs ästhetische Erfahrungen (essay
Kunstf. Bd. 152)
A. Nebelung / Zwischenräume (book)
Ivo Osolobe
Charles Morris
Keir Elam
Josette Feral
Erika Fischer-Lichte (FL) / Semiotik
des Theaters
Perspectives of Uncertainty: Locating the
Imperceptible (PSI7)

25 spatial view

View of Locations

Danny Devos
minus delta 1
Mike Hentz
Werkzeug-Gruppe
des Konzils /
Black Market International
Zygmunt Pío Trowski
Matthias Jaksch
Ulrich Lepka

Nature locations / natural locations
(Cf. Land-Art as Action Art)
(Jill Orr) (Yin Xiao-Feng)

Places and Spaces

"founded" places/spaces

location, place, site, area, room, space

Performance location

The right place

performative perception
of space
(Cf. Skip Arnold)

reception of spatial arrangement:
participating action/embodiment
and translated performance (H. Sowa)

Performance = exercise in occupying thresholds
(neither stage nor audience space) (George)
(cf. P. Handke)

transit space airport
(Cooperation Project X)

performative sound locations (s.l.)

a place is a voice

Arranging the "mood" through the
selection of certain places

Different places/spaces convey their
own specific affective messages

Performance –
a game of locations

A bright friendly
room relaxes the mood

Art without exhibition spaces –
where the audience already is

no fixed
"locale"

Landscape Play:
... thinking of stage and
text more like a
landscape
(Gertrude Stein)

Environment

environment art
(James Melchert)
(Insa Wenkler)

spaces with
wind machines
(Raif Filges)

doing away with the stage
(Stadtwerkstatt)
theater of "divided" space

Performance as place-less art (s.u.)

spatial aspects of the
performance design

Urban Performances – Performing The City (PSI7)

25 architectonic view

threshold situations
passage, transition, gate, door,
transition (B. Nieslony) (cf. PSI7)
gates transitions, virtual airport
(Mo Diener, Sergei Nikokochev)

(Christoph Rütlimann, Franklin Aalders,
Christian Möller)

building as
performance

(Buckminster Fuller,
100 meter kitchen – P.Arit fünf ingönere,
Stadtwerkstatt: time spiral tower)

See also: Performance
as total installation

Renovation as
performance
(George Siemens)
Reconstruction as
performance
(David Ireland)

Architecture-related
performances
(A. Bircher & T. Hubbard:
Impermeable space –
after Kafka)

fünf ingönere: P. Arit,
Eike Knob, Wolfgang Grillitsch,
Martin Kalkwasser, Benjamin
Foerster-Baldenius

architect as performer
(Buckminster Fuller)

Performers trained in
architecture or stage design
(Andrea Saemann, G. Ritter)

architecturally determined
performances

Architectural
chance for
factory
zones of
transition (LE)

Desolate spaces – factory halls,
derelict buildings, contaminated areas

dismantling
(Wolfgang Flatz)

Perception theory on
architecture (B. Leitner)
Phenomenology of
perception
Location research (Peter Arit, Marc Auge)
Theory of urban locations
Architectural theory / Arch. discourses

outdoor
performance

(Joan Jonas,
Matthias Jaksch)
(Raif Hinterecker)

street art (2)

Every form of street action,
street theater, street music,
cabaret (Word Play Group)

street
happening

no fixed
"locale"

Landscape Play:
... thinking of stage and
text more like a
landscape
(Gertrude Stein)

24 view of the field

view of the in-between (space)

(Peter Brook, Jürgen Fritz, Fischer-Lichte)

category of the "between" as guiding category
for an aesthetic of the performative

power fields energetic field

(Kurt Lewin)

probability field

the poetic network (BN)
mental existence between
persons

On the in-between as
a mental dimension (PB)

a battery of the
in-between

the in-between

B.M.: ... The immaterial center of
performance, of every encounter,
the shared knowledge is:
what is between the persons,
what is between the things

between (Buber/Rosenzweig)

24 structural/structuring view

Performative Codes
(Cf. Habitus)

system view view of signs

Description of a performance
(... as performance: Judith Barry)

Performance as sign system
(Cf. Noth)

Performance as semiotic text
(cf. Noth)

poetic structures

See: avoiding narrative structures

stylistic structures
(comedy as a stylistic structure)

What was done (act)
When or where it was done (scene)
Who did it (agent)
How he/she did it (agency)
And why (purpose) (Burke)

see also: clichés of representation

What must be questioned are: "models" as statically conceived
and spatially structured explanations (e.g.: semiotic
sign models, psychoanalytical topographies of
un/conscious, spatial text terms) (Proj.: Kinotopographien)

senses excluded
(in the field of art)

structures of action

score as
flow structure
(see: view of the score)
(see: performance as staging)

performance as a configuration
of presence (the action) (BN)

game rules
ritual (s.l.)

semiotic
action experiments
(Helmut Hempel)

spatial structuring
(see also: spatial view)

loss of gestural
language in
modernism (LE)

semiotics of the body (LE)

network of lines of force
(light direction with Wilson)

minus delta 1:
Karel Dudesek, Mike Hentz,
Chrislo Haas, Wolfgang
Georgsdorf, ...
("Performance Departures")
"everything is performance"

Cf.: contextual view
Cf.: energetic view

theory of gravitation

organizations in
action

performance society

performance artist
as curator/artist
(Jean Dupuy, B. Nieslony, Roi Vaara, Seiji Shimoda & Kazuhiro Nishijima
Le Lieu (Jean Claude Saint-Hilaire), Nigel Rolfe, Ray Langenbach,
Chumpon Apisak, Amanda Heng, Christel Bumsteier, Anet van de Elst,
Norbert Klassen, Heinrich Lüber & Karin Roth, Danny McCarthy, Miloš
Vollrad Kutscher, Performance Parties) (Masaki Iwana)
(BBB Johannes Demling – builds own networks
(Gabriele Olwald & Wolfgang Sadlermeister) (Michel Giroud)
(catalyst arts) (Das Archiv, Sabine Kaeser) (Eloy Tarcisio)
(R. József Juhász – studio etre) (Rafael Montañez Ortiz) (Sue Broadhurst
(Magnus Palsson) (Ryszard Pogorzały) (Chuck Stake) (Jordan McKenzie
(Gusztáv Ütő & Konya Rosta) (Marissa Carr) (Dzigaev Kallias)
(Wladislaw Kozmierzak & EWA Rybska) (Louise Lilliefeldt)

attitude toward the
field of events (GANG ART)

working with and in the field (Marietheres Finkelde)

Gravitation:
B.M.'s performance is a field

The attractor: the force of attraction

ASA installs: the field (BN)

tension /
gradient of potential

force theory view
(Cf. Foucault)

charged spaces constructed
by (switzerland)

permanent event locations:
Moltkerei Werkstatt Cologne (E. Jappe)
(...)

contact persons from various
M. Vanci Stimmeman (Switzerland),
Seiji Shimoda & Shozo Shimamoto
John Held (USA), Clemente Padin (O
Luis Sáez (in Korea), Infrés, Jofre, Jofre

other organizers:
(Gesine Weisse, Jürgen Wolfstädter) (Zap Art)
(Sylvie Ferre, Emily Tabassi, Lukasz Guzek)

networking
(the physics)

structural
semiotics
symbolic
system (it
field the
topologic
formal so
self-organi

(LE) Telegram
broken synta
(in Expressio

Investigating event structures
(INFuG)

structurelessness
(Do happenings have structures?)

immediacy
(Institute for Direct Art:
Munt, Brus, Nitsch, Weibel, Kren)

minimally structured events

Performance as negative
demarcation from other structures

structural characteristics of singularity,
unrepeatable (uniqueness), indeterminacy
and finiteness of the performative event

ephemerality (James Lee Byars)
"never show them again"

aesthet
(cf. gfr)

against vis
(Suzanne Le

anarchist actio
(ArtPirates)

ASA
s.u.

Die Fabrikanten
B. Br
Zy
Ni
No
Ja
Zu
To
Al
He

Büro Berlin:
Fritz Rahmann
Hermann Pitz
Raimund Kummer
(...)

Stadtv
Georg F
Gabi Ke
Wagner
R. Zent
Markus

23 v

alism (discourse)
s / semiotics of theater
theories of knowledge
theory / system discourse
origines
social psychology
sciences
ization theory

Literature: (... continued)
Büro Berlin (catalogue book)
Zwei Monate experimentelles Arbeiten (catalogue)
Susanne De Ponte / Ereignis und Wahrnehmung: eine interdisziplinäre Untersuchung zu den Events der Künstlergruppe „GANG ART“ (book)
Victor Turner
Michel Foucault !! / Mikrophysik der Macht
M. Foucault / Botschaften der Macht (Reader)
Pierre Bourdieu / Die verborgenen Mechanismen der Macht (book) !!
Elias Canetti / Masse und Macht (book)
Cillie Rentmeister / Frauen, Körper, Kunst
Mikrophysik der patriarchalischen Macht (article)
Marianne Wex / „Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Folge der patriarchalischen Machtverhältnisse (extensive picture study !!)

Literature: (... continued)
Johanna Pfaff-Czarnecka / Macht und rituelle Reinheit
Judith Butler / Hate Speech
Hakan Gürses (lecture) / Identität / F. Nietzsche
Arthur J. Sabbatini / Terrorism, Perform
Bateson, Goffman, Turner (analysing processes of crisis)
Dan Graham (article) / Theater, Kino, Macht (in: mise en scène)

23 power theory view

battle view

power theories
power discourse (with Foucault)
(game rules of art)
organization theory
critique of institutions discourse
culture manager debate

power of words
power of acts
locations of power

power of themes

concept of performance oriented to power theory in the works of M. Foucault and Judith Butler

the power of attribution (exercises something performative)

effectivity

preemptory speech (initiation)

Dirty conditions as power conditions (A. Kosa)
Who is allowed to besmirch whom ... (Paul McCarthy) (Jason Lim - Bierreggen)
Cleanliness mania in Singapore (Amanda Heng)

See: experiments with the audience
See: (Artaud) Attack of power instances: state, university, family, religious, ...

See also: view of destruction
See also: energetic view

Performativity of the commander (his power) increases with every execution of a command (Lit.: Lyotard)

See also: fighting machines
See also: violence

power scenarios (from: La Fura dels Baus)

consenting disempowerment in imitation (BN)

institutionalized space

power of circumstances / dilemma (Julia Scher)
(Jamie McMurry)

"Transformance" (commentary on power & money; (Biefler/Zraggen) (Martha Wilson and Jackie Apple)

See also: violence

1979: the move of performance towards popular culture "the media generation"

power position of the viewer: the artist as exhibition piece in the box (Skip Arnold, Roi Vaara, K. Dudesek)

male dominated society – performance as inform-ance (Karin Anarchia)

social power conditions (Paul McCarty)
Power wants to tame, cut back, control and organize the discourse (discourse control through taboo)

surveillant exercise of power (Julia Scher)
seen in terms of the theory of acts of power (Foucault)

Confrontation with police and border patrol authorities (Marcos Kurtyz)
Pursued by the police as a foreigner (Helena Villalobos)

See also: violence

'coming out' of performance into the mass culture (Eric Bogosian, Michael Smith)

linked avengers (Milla Giris)

discourse as site of the unfolding of power (Lit.: M. Foucault)

fear-anxiety system
anger-annoyance system

movement/body techniques from eastern martial arts traditions (see also: dance performance)

(2) community art

emotions at large s events

violent hands (threatening gestures)
role of emotions in power struggles

fighters and lovers (Abramovic/Jlay)

playing suspends domination

bondage situations (B. Niesiony)

dance as combat sport / stuntman (Alexandre Périgot)

football club (association culture) (Biefler/Zraggen)
Artist-in-Residence in a ball club (Doug Hall)

power bodies (in new theater)

view

anarchic situations (Hank Hyena) (Gillian Waering)

Performance = capabilities and self-assertiveness in a competitive situation

list of networks:
Todays Place
The Prediction
Reindeer Werk
Das Konzil
Werkzeuggruppe des Konzils
Minus delta 1
East-West-Study-Project
Aufmerksamkeitschule
Verein für ProjektKunst e.V.
ASA-European
The Current Affairs
Bazillus
The Noctis's
MATERIAL and WIRKUNG
Werkstatt Odem
Club Moral
Molkerei Werkstatt
Throbbing Christie
(Genesis P. Oridge & Casey Fanni Tutti & u.a.)
Augenladen Mannheim
Le Lieu Quebec/Can
Büro Berlin
Artist Village (Singapore)

terrorism and performance (Kunsth. Bd. 117) (Muda Mathis)

Stunts as performance?
In action with all one's senses, thoughts and powers (beside oneself)

Pure Performance (ski boot advertisement: skiing through deep snow)
In action with all one's senses, thoughts and powers (beside oneself)

acrobatics (new modern acrobatics – F.Lugossy) (Prof. Bonnie Marranca)
political "appearances" seen as performance

flowing transition between art and popular culture (Die (Kat) Niko) iron con

Black market International:
Zorzi Niesiony
Ygnunt Piotrowski (former)
Jacques van Poppel, Roi Vaara
digniew Warpechowski
omas Ruller (former)
Nastar Mackay MacLennan (part-time.)
Helge Meyer u. Marco Teubner (2000)

Festival of the Regions (A)

Icelandic Love Corporation:
Sigrun Hrólfssdóttir, Doris Hrólfssdóttir, Joni Jónsdóttir, Eirun Sigurðardóttir

High Red Center
(Jiro Takamatsu, Genpen Akagawa, Natsuyuki Nakanishi)

ArtPirates
X-Ray-PSY = Michael Miese, Georgy Bretschneider, Wolfgang Freund, Marcus Krips, Parzival, Enno Stahl, Jo Zimmermann

Artist Village:
Tang Da Wu (founder), Jason Lim, Koh Ngyang How, Lee Wen, ...)

combat situations (Carlos Amoraes)

see "pure dance"

Being absorbed in the movement
Forgetting technique (W. Pfaf)

gymnast & dancer (Melissa Fenley)
extreme situations

combat sport & pop (Regula Knopp)

Werkstatt Linz (STWST)
Ritter, T. Lehner, Götthard
W. Georgsdorf,
Fron, Flati, Biasas,
S. Binder, Elfi Sonnberger, et al.

ECART Group
(John Armleder, Luchini, Rychner, Raoul Marroquin)

The Ladies
One B. Evelyn Egerer, Birgit Jürgenssen, Ingeborg Strahl, Lawrence Weiner

Fashion show as performance
(Wolfgang Flatz)
fashion show (Rainer Aring) (Andrej Bartenev)

shopping exhibition – the show must go on (Vanessa Becroft)

Re-inviting the Diva (Lori Blondeau) (Aiyana Maracé)
Re-inviting the Diva (Sheila James & Yasmin) (Carol Sawyer) (Alvin Escago Tolentino)
Cyber Space – Psychic Diva (Kira Wu)

cynic Pop-Diva (Pipiotti Rist)
Shooting Diva (Pipiotti Rist)

Life as public appearance (scater, boarder, dancer, driver, poses, ...)

contacts with rock/p (Yoko Ono – J. Lennon) (Cornelius Cardew, Strat (Throbbing Gristle (Christ (Cabaret Voltaire (ars ele (Robert Longo) (Urban Sa

view of the organizing institution
including exhibition institutions

B10
(Theo di Ricoo)
Das Konzil
Kunoldstr. 34
Büro Berlin
Bodo Berhardt
(Galerie-Kollektiv Wuppertal)
Werkstatt Odem
KI Ausstellungsraum des Künstlerhauses Hamburg
Servicebüro Hamburg
Himante Akademie

ventriquist doll (Gebrüder Kunst)

the body as mannequin (Text: Bettina Rehberg)

The Theatrics of Performance Art (T.R. Utthoo)

performance clips (2)
Bodytainment (Stahl Stenslie)

shop window performance
(Colette) (Luciano Castell) (Festival der Regionen) (Roi Vaara – valling in) (Gerd Belz & Raoul Marek) (Marie Teresa Hincapie)

sexual presentations in party life

practical joke (2)

22 entertainment view
(Jonathan Meese)

Department Store Performance (Anne Hoy) (seals in the department store: W. Georgsdorf)

Performance in advertising
The perfect pose (The worlds first Pose Band" Paul Richards, Ron Calla)

sexuality as decay in adv (erotic entice

Art-Entertainment (Mariola Brilowska)

Party Performers (ICELANDIC LOVE CORPORATION)

Performance confronting (Muntean/Rose)

Entertainment
(Kipper Kids, Susanne Helmes, Marie Kawazu, Jürgen Raap, Wather Stehling, Rainer Aring, Hona O-Bong, Andrej Bartenev,

Entertainment as advertising and sales

art as com (Gretchen F

circus artistry (Osamu Kuroda)
circus animal performance

Situation comedy

Postmodern emotion culture (J. Gehards): hedonist goal of avoiding negative emotions

Performance as fashionable and fun 'avant-garde entertainment'

performat of naked

Literature:

RoseLee Goldberg / performance – live art since the 60s (book)
GAG Art (Catalogue) Michel Giroud
Heidegger / Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)
Susanne de Ponte / Ereignis und Wahrnehmung (Eine interdisziplinäre Untersuchung zu den Events der Künstlergruppe GANG ART) + Hubert Sowa
H. Szeemann / When Attitudes become Form (exhibition)
Kunstf. Bd. 134 / art & pop & crossover
Ed. Paolo Bianchi
Richard Shusterman / Kunst Leben
INFuG / Bemerkungen zur Ereigniskunst
Let's Entertain – Life's guilty pleasures
Stefanie Menrath / Performativität von Identitäten im Hip Hop

Literature:

Georg Franck / Ökonomie der Aufmerksamkeit (book)
J.-F. Lyotard / Das postmoderne Wissen (book)
Performance contra Globalisation (PSi7)
Jill Lane / (PSi7) Reverend Billy: mimesis an the dialectics of (not) shopping

view of popular culture

sporting aspects

view of public appearances

media theory
pop theory / Pop-theoret. discourse
high&low discourse
techno-culture discourse
cultural studies discourse
fashion discourse / Retro discourses
hedonism debate
new subjectivism debate
fun debate
ontology of the event

What is an appearance? (Alex Silber)

pop entertainment

...todtliche Doris:
...the Kruse, Wolfgang Müller,
...plaus Utermöhlen, Tabea Blumenschein)
...nizing the rituals of
...emporary music groups
...ver training
Party-Culture as Performance
Club Culture: a form of living room theater
punk performances (Theobald Gristle) (Genesis P-Orridge) punk (Pyromania)
...ch Orchestra) (cf.) (ax)
...we)
...can people be portrayed as commodities (Santiago Sierra)
...personal performance training (= applied performance) (Robert Reschkowski)
...performative marketing and attention techniques
...consumers with wounds/mourning (entium)
...staging (Becro)
...song (adver) (el perform) (B11)
...commodity item (aut)

"Performance" in the new economy
consume critique (Monti Teonsombat)

consume critique through exaggeration
Pink-Man (Manit Srwanichpoom)

Duo as trademark (Brigitte Gérard & Milvea Josipovic)

artist as trademark – making sales calls (F.E.M. Frauke Ellen Müller)

consume realism (Lisa Cieslik)

A.P.A.-Party: life and product consulting (Elfi Sonnberger, Martina Kornfehl, et al.)

The Performance Show (1975) up to 30 artists in each program (Rose English, Sally Potter, Clara Weston, ...)

Manager training as performance (Robert Reschkowski) (cf. analysis of body language (Pantomime)

admission fees (GANG ART)

marketing strategies (Com & Com)

reflections on advertising (UlunMichael Steinke)

performer as advertising medium (ERGO)

Performer as advertising medium (Venad Bogdanovic)

Performance contra Globalisation (PSi7)

A further understanding of performativity: Efficiency = (calculable) performativity (Lyotard)

Performer = "better" information: It is a matter of knowing which game the opponent is playing (Lyotard)

Performance = accomplishment and self-assertion in a competitive situation
stockmarket speculation with art money (Fabrikanten)

J&W Management Consulting (Patricia Jacometta & Maria Walther) profiting from artists of the 3rd world

Performance as: Business management style

Integrative history of performance art (Bonnie Marranca)

21 economic view / production view

funding view / cost view / sponsor view

globalization discourse
liberalism discourse
economy as discourse (Foucault) (game rules of art)

political ironic defication of capitalism (Iwan Wijono)

self-organization

relinquishing, not selling (BN)

company/product instead of artist/work (Protoplast; Philippe Cuny, Kate Isler, Alex Silber)

Gutai

gesticulating like brokers with the train station time tables (Sisley Xhafa)

(Atsuko Tanaka, Kazuo Shiraga, Jiro Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Saburo Mirakami, Akira Kanayama, Shuso (Shusu) Mukai, Shozo Shimamoto, Naoki Kanayama)

Precursors of performance art
-Futurist performance
-DADA
-Theater der Grausamkeit
-Fluxus (see detail)
-Situationalists
-Letttrists
-Gutai (Japan)

1948: last appearance by Artaud and Cage enters Black Mountain College

(LE) Surrealism includes the call for a "Performance Art"

surrealistic performance

20 (art) historical view

art history marginalized performative art for a long time
1995 an awakening

Bauhaus (Oskar Schlemmer): the first school to undertake a serious study

mechanical Bauhaus stage

Still to be researched on the Internet:

Milan Adamciak
Arahmani Rahmayani / Julie Bacon
Olimpiu Bandalac / Jozsef Bob / Maris Bustamante
C. Ondine Chavoya / Chen Shi Sen
Rosalyon Constantino / Raquel Mendieta Costa
Angel Delgado / Ricardo Dominguez
Amanda Dunsmore / Felipe Ehrenberg
Károly Elekés / Maria Elena Escalona
Stano Filko / Michael Fortune / Eri Furukawa
Toshinasa Furukawa / Maria Elena Galtan
Mizuho Handa & Tomoko Takahashi
Birgit & Wilhelm Hein / David Hull
Noor Effendy Ibrahim / Patrick Jambon
May Joseph / Elzbieta Kalinowska
Padungsak Kochsomrong / Julius Koller
Marleen Kos / John Kovach / Pawel Kwásniewski
Aileen Lambert / Mi-Jeong Lee / Won-Hyung Lee
Jessica Lerner / Pia Lindman / Roshan Linsi
Jerzej Lipcynski / Hoang Ly / Janos Markus
Cesar Martinez / Radislav Matustik / Mauntin Shue
Dan McKereghan / Peter Meluzin / Aldo Menendez
Charles Merewether / Wathiqu al a Meri
Ottó Meszaros / Marta Minujin / Jose Munoz
Aung Myint / Nagisa Nakasone / Yumiko Okada
Simone Ostroff / Pagac-Oravec (Duo)
Cosmin Paulescu / Silvia Pellarolo
Dan Perjovschi (cf. Amalia)
Phanyawatchira Khaissavac & Surapol
Cosmin Pop / Vladimir Popovic
Marilena Preda Sank / Antonio Prieto-Stambaugh
Maria Elena Ramos / Mohammed Rezda
Jae Rhee / Robin Rhode / Nelly Richard
Peter Ronai / Tracey Rose / Lotty Rosenfeld
Masano Sano / Santiphap Inkongam
Zoltán Sebestyén / Rudolf Sikora / Lukasz Skapski
Ewa Smigielska / Leandro Soto / Merian Soto
Wojciech Stefanik / Neung-Kyung Sung
Takeo Suzuki / Sompong Tawee / Rie Tanaka
Sean Taylor / Harumi Terao / Atilia Toró
Felix Gonzalez Torres / Carmelita Tropicana
Teresa Vascancellos / Evelyn Velez-Aguayo
Szabolcs Veres / Piya Visuttiapanont
Maya Wagatsuma / Susanne Walders
Wang Mo-Lin / Piotr Wyrzkowski / Yasmin
Jana Zelbiska / Aida Zurinna / Vladimir Kordos
Jamie Hutchison

Not yet categorized:

Bruce Adir (Adair) / Jim Allen /
Thérèse Ampe-Jones / Georges Azzaria
Artur Babiartz / Isabelle Bedou
Nayland Blake / Waldemar Bochniarz
Letitia Bolognesi
Colin Campbell / Carmichael Catherine
Costes Carsette / Tim Clark / Paul Cotten
Sue Dakin / Mona Desgagné / Herbert Distel / DLR
Paul Dorn / Leopold Duszka-Kolcz / Sophie Fabien
Gabriele Forster / Vidya Gastaldon
Joel Glassman / Daniel Grenier / Matthias Groeber
Ryszard Grzyb / Klaus-Peter Haase
Plassun Harel / Alexander Harvey / Helhard Haug
Matt Hawthorn / Saiki Hiromu
Peter Horobin / Joelle Keandre/ Birgit Kilp
Marleen Kos/ Barbara Kozłowska / Jill Kroesen
Uli Krüss / Marcin Krzywowski / Claudia Leder
Sung-Yon Lee / Li Qiang / Qiang Li
Isaia Mabellini (Sarenco) / Victor Meertens
Gruppe Meier / Christian Messier
Ronald J. Meyers / Antoni Mikołajczyk
Kati Molnar / Melinda Moran / Helmut Martin-Myren
Frank Na / Michael Nothe / Erik Odijk
Catherine Parisot / Jittima Pholsawake / Micky Plüsch
Apinan Polgananda / Wolfgang Rahe / Tim Richter
Andrea Ritter / Antoinette de Robien (Robin)
Valentin Rottemaler / Michael Sagorny
Hiromu Saiki / Seppo Salminen
Sarenco (Isaia Mabellini) / Ingrid Scher
Marcus Shira-Tilles / Mayumi Yayoi Shozo
Emil Siemeister / Suras KV Solwolk
Christian Späte / Rüdiger Steiner / Tobias Stengel
Wally Stevens / Wolfgang Storch / Elke Suhr
Eva Szanto / Ryo Takahashi / Christoph Tarnow
Christophe Terpent / Frank-Udo Tielmann
Jarry Vis / Jonas Wille
Yit Mun Kwahn (artists village) / Silvia Ziranek
Zyklus - Grac de la Luna / Myrna Renaud
Richard Harding / Shannon Rose Riley
Oeykue Potuglu-Cook / Thomas Defranzt
Heather Crow / Michael Mayhew / Latifa Fakkir
Barry Edwards

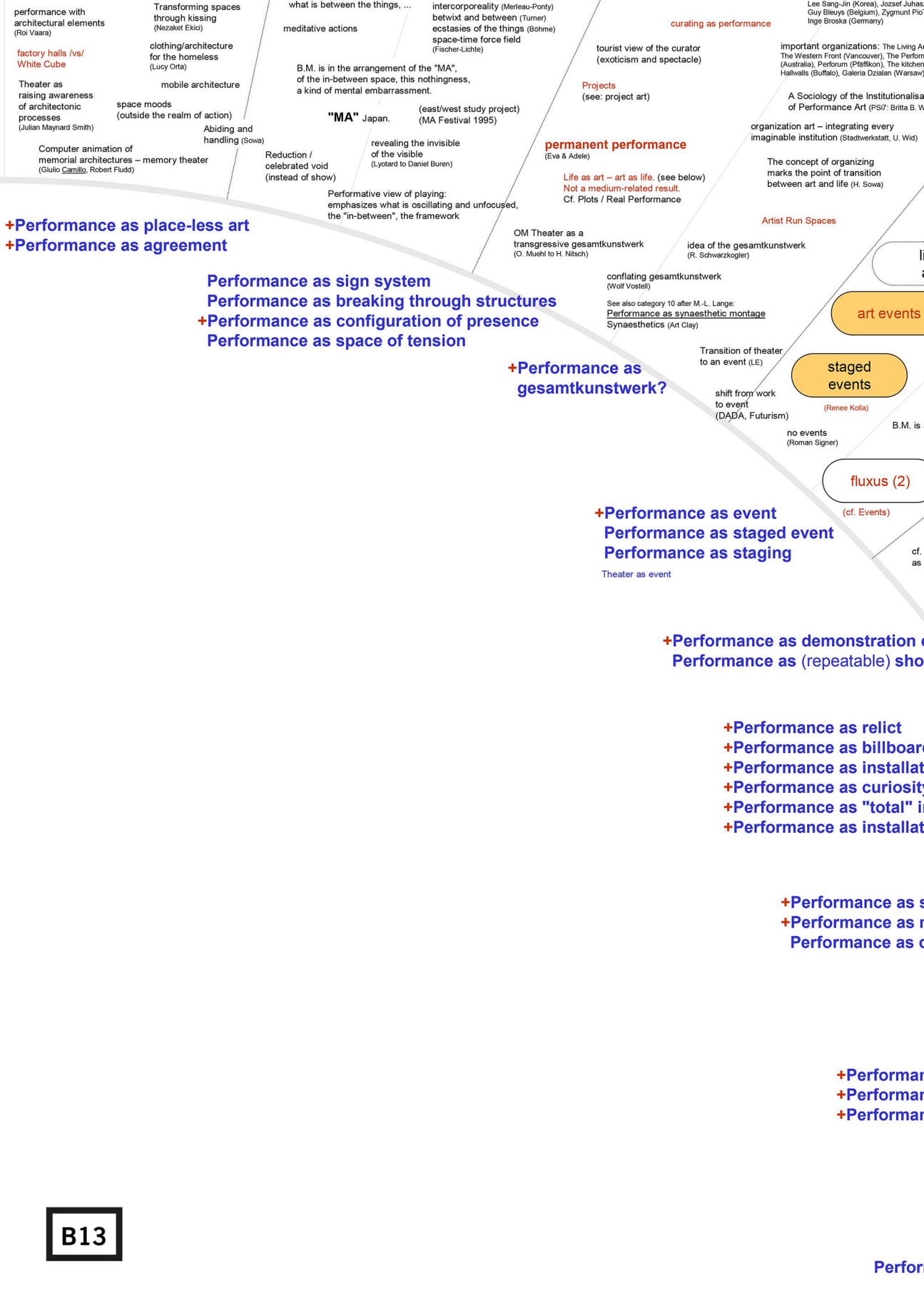
Literature: (... continued)

Jean Dupuy (Ed.) / Collective consciousness. Art performances in the seventies
Arnaud Labelle-Rojoux (artist) /
L'Acte pour L'Art (book) !
Carl E. Loeffler & Darlene Tong /
Performance Anthology (book) !
Henry M. Sayre / The Object of Perform.
The American Avant-Garde since 1970 !
Paul Schimmel / Out of Actions (catalogue)
M. Carlson / Performance. -chap. P. in
its historical context
Out of Actions (catalogue) - Between
Performance and the Object 1949-1979
Prof. Dr. Bonnie Marranca /
Performance Arts Journal
Performance Research (A Journal of
Performing Arts) Vol.1 No.1 Spring 96
Performance Anthology - Source Book of
California Performance Art !
Thomas Dreher (Diss.) / Performance Art
nach 1945 - Aktionstheater u. Intermedia
Joan Borsa / Performin interconnectedness:
the cathartic installations of Aganetha Dyck,

Literature:

Performance Ritual Prozeß - Handbuch
der Aktionskunst in Europa / E. Jappe
Gregory Battcock & Robert Nickas /
The Art of Performance - A critical
Anthology (book) !
Annabelle Melzer / Dada and Surrealist
Performance (book) !
Mel Gordon (Ed.) / DADA-Performance
Kunstforum Bd. 146 / Das Gartenarchiv
(Paolo Bianchi)
Kunstforum Bd. 32 / Künstler und andere
Sanmler
RoseLee Goldberg / Performance Art:
From Futurism to the Present (book) !!
RoseLee Goldberg / Performance :
Live Art since the 60s (book)
Joachim Dietrichs / Zum Begriff
Performance (book)
Kathy Rosalyn / Toward a Theory of
Performance Art (book)
Coco Fusco / Corpus Delect:
Performance Art of the Americas
Timothy O. Benson / Conventions and

performance history
art history
cultural history
philosophy/theory of collecting
B12
theory of history/culture course



+Performance as place-less art
 +Performance as agreement

Performance as sign system
 Performance as breaking through structures
 +Performance as configuration of presence
 Performance as space of tension

+Performance as gesamtkunstwerk?

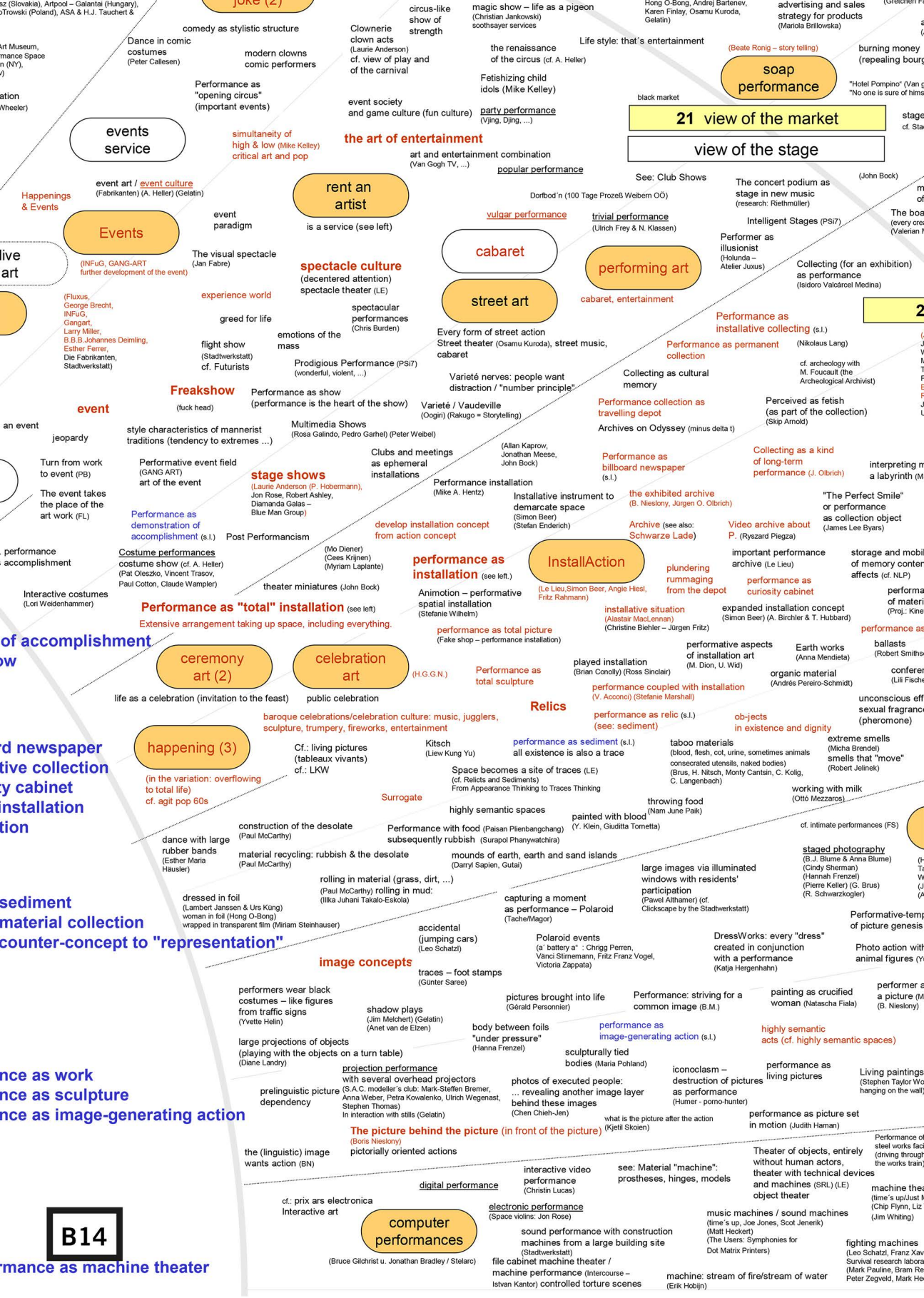
+Performance as event
 Performance as staged event
 Performance as staging

+Performance as demonstration
 Performance as (repeatable) show

+Performance as relict
 +Performance as billboard
 +Performance as installation
 +Performance as curiosity
 +Performance as "total" in
 +Performance as installation

+Performance as s
 +Performance as n
 Performance as c

+Performan
 +Performan
 +Performan



events service

the art of entertainment

soap performance

21 view of the market

view of the stage

Events

rent an artist

cabaret

street art

performing art

event

stage shows

performance as installation

InstallAction

Performance as "total" installation

ceremony art (2)

celebration art

happening (3)

Relics

of accomplishment

newspaper collection

sediment material collection

performance as work

performance as sculpture

performance as machine theater

B14

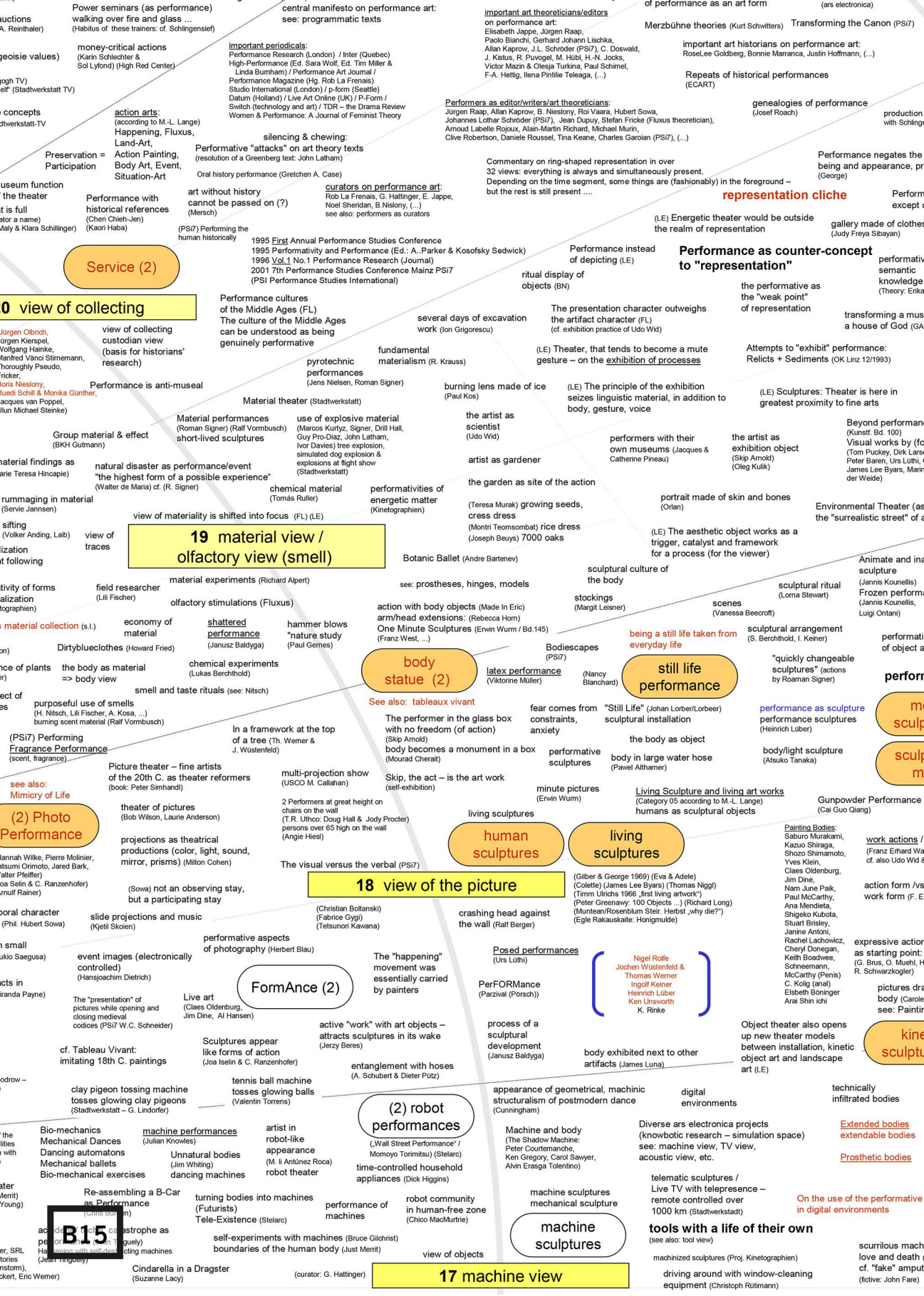
computer performances

music machines / sound machines

(Bruce Gilchrist u. Jonathan Bradley / Steilar)

machine: stream of fire/stream of water

fighting machines



Service (2)

19 material view / olfactory view (smell)

body statue (2)

still life performance

human sculptures

living sculptures

18 view of the picture

FormAnce (2)

(2) robot performances

B15

machine sculptures

17 machine view

Power seminars (as performance) walking over fire and glass ... (Habitus of these trainers: cf. Schlingensiefel)

money-critical actions (Karin Schöcker & Sol Lyond) (High Red Center)

central manifesto on performance: art: programmatic texts
important periodicals:
Performance Research (London) / Inter (Quebec)
High-Performance (Ed. Sara Wolf, Ed. Tim Miller & Linda Burnham) / Performance Art Journal / Performance Magazine (Hg. Rob La Frenais)
Studio International (London) / p-form (Seattle)
Datum (Holland) / Live Art Online (UK) / P-Form / Switch (technology and art) / TDR – the Drama Review Women & Performance: A Journal of Feminist Theory

important art theoreticians/art theorists:
on performance art:
Elisabeth Jappe, Jürgen Raap, Paolo Bianchi, Gerhard Janisch, Allan Kaprow, J.L. Schröder (PSi7), C. Doswald, J. Kusur, R. Fuvogel, M. Hill, H.-N. Jocks, Victor Mazon & Olesja Turkina, Paul Schmel, F.-A. Hettig, Ilena Pintilie Telega, (...)

of performance as an art form
Merzburger theories (Kurt Schwitters) Transforming the Canon (PSi7)
important art historians on performance art:
Rose-Lee Goldberg, Bonnie Marranca, Justin Hoffman, (...)
Repeats of historical performances (ECART)

concepts
dwkstatt-TV
Preservation = Participation

action arts: (according to M.-L. Lange)
Happening, Fluxus, Land-Art, Action Painting, Body Art, Event, Situation-Art
Performance with historical references (Chen Chieh-Jen) (Kaori Haba)
(PSi7) Performing the human historically

silencing & chewing:
Performative "attacks" on art theory texts (resolution of a Greenberg text: John Latham)
Oral history performance (Gretchen A. Case)
curators on performance art:
Rob La Frenais, G. Hattinger, E. Jappe, Noel Sheridan, S. Nialony, (...)
see also: performers as curators

Performers as editor/writers/art theoreticians:
Jürgen Raap, Allan Kaprow, B. Nieslony, Rolf Vaara, Hubert Sowa, Johannes Lothar Schröder (PSi7), Jean Dupuy, Stefan Frick (Fluxus theoretician), Amoud Labelle Roujou, Alain-Martin Richard, Michael Müller, Clive Robertson, Danielle Rousset, Tina Keane, Charles Garcia (PSi7), (...)
Commentary on ring-shaped representation in over 32 views: everything is always and simultaneously present. Depending on the time segment, some things are (fashionably) in the foreground – but the rest is still present ...

genealogies of performance (Josef Roach) production with Schlingensiefel
Performance negates the being and appearance, presence (George)
representation cliché
(LE) Energetic theater would be outside the realm of representation
gallery made of clothes (Judy Freya Sibayan)
Performance except

useum function
the theater
it is full
ator a name)
yaly & Klara Schillinger)

view of collecting
custodian view
(basis for historians' research)
Performance is anti-museum
Group material & effect (BKH Gutmann)
Material performances (Roman Signer) (Ralf Vormbusch)
short-lived sculptures
natural disaster as performance/event "the highest form of a possible experience" (Walter de Maria) (cf. R. Signer)

art without history cannot be passed on (?) (Mersch)
1995 First Annual Performance Studies Conference
1998 Vol.1 No.1 Performance Research (Journal)
2001 7th Performance Studies Conference Mainz PSi7 (PSI Performance Studies International)
Performance cultures of the Middle Ages (FL)
The culture of the Middle Ages can be understood as being genuinely performative
pyrotechnic performances (Jens Nielsen, Roman Signer)
Material theater (Stadtwerkstatt)
use of explosive material (Marcos Kurtzy, Signer, Drill Hill, Guy Pro-Diaz, John Latham, Ivor Davies) tree explosion, simulated dog explosion & explosions at flight show (Stadtwerkstatt)
chemical material (Tomasz Ruller)
performativities of energetic matter (Kinetographien)

several days of excavation work (Ion Gigorescu)
fundamentalism (R. Krauss)
burning lens made of ice (Paul Kos)
the artist as scientist (Udo Widi)
the garden as site of the action (Teresa Murak) growing seeds, cress dress (Montri Teomsombat) rice dress (Joseph Beuys) 7000 oaks
ritual display of objects (BN)
The presentation character outweighs the artifact practice (FL) (cf. exhibition practice of Udo Widi)
(LE) Theater, that tends to become a mute gesture – on the exhibition of processes
(LE) The principle of the exhibition seizes linguistic material, in addition to body, gesture, voice
performers with their own museums (Jacques & Catherine Pineau)
the artist as gardener
the garden as site of the action

Performance instead of depicting (LE)
ritual display of objects (BN)
The presentation character outweighs the artifact practice (FL) (cf. exhibition practice of Udo Widi)
(LE) Theater, that tends to become a mute gesture – on the exhibition of processes
(LE) The principle of the exhibition seizes linguistic material, in addition to body, gesture, voice
performers with their own museums (Jacques & Catherine Pineau)
the artist as gardener
the garden as site of the action
portrait made of skin and bones (Orlan)
(LE) The aesthetic object works as a trigger, catalyst and framework for a process (for the viewer)
(LE) Sculptures: Theater is here in greatest proximity to fine arts
Beyond performance (Kunstl. Bd. 100)
Visual works by (for) (Tom Fuckey, Dirk Larsen, Peter Baren, Urs Lüthi, James Lee Byars, Marina Der Weide)

rummaging in material (Servé Janssen)
sifting (Volker Anding, Lab)
view of traces
material collection (s.l.)
the body as material
body view
purposeful use of smells (H. Nitsch, Lili Fischer, A. Kosa, ...) burning scent material (Ralf Vormbusch)
(PSi7) Performing Fragrance Performance (scent, fragrance)
see also: Mimicry of Life
(2) Photo Performance
Lannah Wilke, Pierre Molinier, Itsumi Orimoto, Jared Bark, Hans Peter Pfeiffer, Joa Seelin & C. Ranzenhofer (Arnulf Rainer)

view of materiality is shifted into focus (FL) (LE)
material experiments (Richard Alpert)
olfactory stimulations (Fluxus)
shattered performance (Janusz Baldyga)
hammer blows "nature study" (Paul Gernes)
chemical experiments (Lukas Berchthold)
smell and taste rituals (see: Nitsch)
In a framework at the top of a tree (Th. Werner & J. Wustenfeld)
multi-projection show (USCO M. Callahan)
2 Performers at great height on chairs on the wall (T.R. Ullrich, Doug Hall & Jody Procter) persons over 65 high on the wall (Angie Hiest)

action with body objects (Made In Eric) arm/head extensions: (Rebecca Horn) One Minute Sculptures (Erwin Wurm / Bd 145) (Franz West, ...)
See also: tableaux vivants
The performer in the glass box with no freedom (of action) (Skip Armid)
body becomes a monument in a box (Mourad Cherat)
Skip, the act – is the art work (self-exhibition)
living sculptures
The visual versus the verbal (PSi7)

Botanic Ballet (Andre Barthelev)
see: prostheses, hinges, models
action with body objects (Made In Eric) arm/head extensions: (Rebecca Horn) One Minute Sculptures (Erwin Wurm / Bd 145) (Franz West, ...)
See also: tableaux vivants
The performer in the glass box with no freedom (of action) (Skip Armid)
body becomes a monument in a box (Mourad Cherat)
Skip, the act – is the art work (self-exhibition)
living sculptures
The visual versus the verbal (PSi7)

Environmental Theater (as the "surrealistic street" of ...)
Animate and inanimate sculpture (Jannis Kouellis)
Frozen performance (Jannis Kouellis, Luigi Ontani)
performative object
"quickly changeable sculptures" (actions by Roman Signer)
performance as sculpture
performance sculptures (Heinrich Lüber)
body/light sculpture (Atsuko Tanaka)
Gunpowder Performance (Cai Guo Qiang)
Painting Bodies: Saburo Murakami, Kazuo Shiraga, Shozo Shimamoto, Yves Klein, Claes Oldenburg, Jim Dine, Nam June Paik, Paul McCarthy, Ana Menditea, Shigeo Kubota, Stuart Brisley, Janine Antoni, Rachel Lachowicz, Cheryl Donegan, Keith Boadwee, Schneemann, McCarthy (Penis) C. Kolig (anal) Elisabeth Boninger Arai Shin ichi
expressive action as starting point: (G. Brus, O. Muehl, H. Schwärzler, McCarthy (Penis) C. Kolig (anal) Elisabeth Boninger Arai Shin ichi
pictures draw body (Carolee See: Painter
Object theater also opens up new theater models between installation, kinetic object art and landscape art (LE)

slide projections and music (Kjetil Skoien)
event images (electronically controlled) (Hansjoachim Dietrich)
Live art (Claes Oldenburg, Jim Dine, Al Hansen)
Sculptures appear like forms of action (Joa Seelin & C. Ranzenhofer)
clay pigeon tossing machine tosses glowing clay pigeons (Stadtwerkstatt – G. Lindorfer)

performative aspects of photography (Herbert Blau)
The "happening" movement was essentially carried by painters
active "work" with art objects – attracts sculptures in its wake (Jerzy Beres)
entanglement with hoses (A. Schubert & Dieter Putz)
appearance of geometrical, machinic structuring of postmodern dance (Cunningham)
digital environments
Diverse as electronics projects (knowbitch research – simulation space) see: machine view, TV view, acoustic view, etc.
telematic sculptures / Live TV with telepresence – remote controlled over 1000 km (Stadtwerkstatt)

performative aspects of photography (Herbert Blau)
The "happening" movement was essentially carried by painters
active "work" with art objects – attracts sculptures in its wake (Jerzy Beres)
entanglement with hoses (A. Schubert & Dieter Putz)
appearance of geometrical, machinic structuring of postmodern dance (Cunningham)
digital environments
Diverse as electronics projects (knowbitch research – simulation space) see: machine view, TV view, acoustic view, etc.
telematic sculptures / Live TV with telepresence – remote controlled over 1000 km (Stadtwerkstatt)

crashing head against the wall (Ralf Berger)
Posed performances (Urs Lüthi)
PerFORMANCE (Parzival (Porsh))
process of a sculptural development (Janusz Baldyga)
body exhibited next to other artifacts (James Luna)

crashing head against the wall (Ralf Berger)
Posed performances (Urs Lüthi)
PerFORMANCE (Parzival (Porsh))
process of a sculptural development (Janusz Baldyga)
body exhibited next to other artifacts (James Luna)

mechanical dances
Mechanical Dances
Dancing automaton
Mechanical ballets
Bio-mechanical exercises
Re-assembling a B-Car as Performance (Chris Burden)
astrophysics as performance (Guely)

machine performances (Julian Knowles)
Unnatural bodies (Jim Whiting)
dancing machines
turning bodies into machines (Futurists)
Tele-Existence (Stelarc)
self-experiments with machines (Bruce Gilchrist)
boundaries of the human body (Just Merrit)

robot community in human-free zone (Chico MacMurtrie)
robot community in human-free zone (Chico MacMurtrie)
machine sculptures
mechanical sculpture
view of objects
driving around with wind-cleaning equipment (Christoph Röllmann)

robot community in human-free zone (Chico MacMurtrie)
robot community in human-free zone (Chico MacMurtrie)
machine sculptures
mechanical sculpture
view of objects
driving around with wind-cleaning equipment (Christoph Röllmann)

robot community in human-free zone (Chico MacMurtrie)
robot community in human-free zone (Chico MacMurtrie)
machine sculptures
mechanical sculpture
view of objects
driving around with wind-cleaning equipment (Christoph Röllmann)

Re-assembling a B-Car as Performance (Chris Burden)
astrophysics as performance (Guely)

turning bodies into machines (Futurists)
Tele-Existence (Stelarc)
self-experiments with machines (Bruce Gilchrist)
boundaries of the human body (Just Merrit)

robot community in human-free zone (Chico MacMurtrie)
robot community in human-free zone (Chico MacMurtrie)
machine sculptures
mechanical sculpture
view of objects
driving around with wind-cleaning equipment (Christoph Röllmann)

robot community in human-free zone (Chico MacMurtrie)
robot community in human-free zone (Chico MacMurtrie)
machine sculptures
mechanical sculpture
view of objects
driving around with wind-cleaning equipment (Christoph Röllmann)

robot community in human-free zone (Chico MacMurtrie)
robot community in human-free zone (Chico MacMurtrie)
machine sculptures
mechanical sculpture
view of objects
driving around with wind-cleaning equipment (Christoph Röllmann)

Ann Hamilton and Susan Shantz
Performance in 18. Century (PSI7)
Avantgarde (PSI7)

constructions: the performative
text in DADA

assistant
ensief (Elisabeth Steger)

difference between
presentation and re-presentation

ance is never a re-presentation,
of itself (George)

ities of

structures
(a Linz)

useum into
(AAG)

Museum and exhibition productions –
a phenomenon of performative cultural presentation
(study by: Prof. Gaethgens) (comp. studies by Eva Sturm)
(cf. starting schema for this poster group: On the Art of the Exhibition)

self-exhibition (Timm Ulrichs)

former) performers
sen, Floor van Keulen,
Gina Pane, Sef Peeters,
na Abramovic, Albert van

Schnecher called
an exhibition (LE)

animate
social static
(Spencer Turick)

imitating
antique sculptures
(Franticek Klossner)

ive aspects
art
action as moving sculpture
(Tan Chen)

ative sculptures
moving sculpture (2)
sculpture in
motion

anned turn: person integrated in wooden
frame: human as component of the sculpture
(Koppf / Zacek)

/ work demonstrations
alter) work emerges through use
& E. Wurm

actionist painting
(Gutai => George Mathieu) (Yasuo Sumi)
(Shanna Noyes) (Sadama Montanaga)

(Shigeko Kubota,
Carolee Schneemann)

n painting
(Group: Hejtes Szomlyazok)
painting battle

awn/ painted with the
(see Schneemann)
ng Bodies

etic
ure (2)
Techno-hybrid
Performances
(Monika Fleischmann)

extended
performances
(Stelarc = Stelios Arcadiou)

Performing Internet (PSI7)
media and
Cybersex
Performa
ines of
(Kantor)
tation robot
(C. Kolg)

B16
action and
vices
(C. Kolg)

ritual machines
(Rebecca Horn)

view of re-presentation
19 view of representation

view of the exhibition

view of presentation
view of depicting
view of reproduction
(more important for the theater field)
cf. communication view

self-exhibition (Timm Ulrichs)

topicalizing exhibition
openings
(Eva & Adele)

work aesthetic as outmoded
concept is superseded by
the aesthetic of the performative (FL)

Behavior Tableaux - body language
(80 static poses: Scott Burton)

Theater is also an
art of sculpture (SE)

communication
sculpture (Hilmar
Fredriksen)

action as work (s.u.)
trans-formation /vs/
formation

(FL) The performance
character outweighs
the artifact character

Body Shape (PSI7)
The Shapes of Sensation

actionist painting
(Gutai => George Mathieu) (Yasuo Sumi)
(Shanna Noyes) (Sadama Montanaga)

(Shigeko Kubota,
Carolee Schneemann)

(Group: Hejtes Szomlyazok)
painting battle

Surrealistic a.p. (écriture)
(Pollock, COBRA, Situationists, Lettrists,
Manzoni, Klein, Spur, Egon Schrick, Barbara Heinsch)

dolls as forgotten
people, family machine,
execution machine (Kantor)

extending the self
in the machine
unleashing identity
in the machine

unleashing the body through
unmediated connection to the machine

implications for performance of the
emerging world of cybertechnology
EEG-Experiments
(Bruce Gilchrist,
Udo Wid, Horst Prehn)

ritual machines
(Rebecca Horn)

art theory
morphology
criticism of the institution discourse
curators' debate
material debate
difference philosophy
rhizomatics

(2) primary
demonstrations

Performance art =
art without object
(Seamus Malone)

Non-object
(Neide Dias de Sa)

work concept
productive art
comparisons: absent bodies

A performance is supplied like a commodity.
The Black Market actions are still very close to this commodity
character (BN) ASA should be more free and floating.

dancing graphics (Calligraphies)
(Proj.: Kinetographier)

Calligraphy / writing art as performance
(Nja Madaouda)

Painting and Performance
(Bauhaus) (Emilio Morandi)

painting actions
(Barbara Heinsch:
danced pictures)
(Joel Hubaut)

painter as actor
see also: gestures
gestural painting (Michael Burges)
see: gesturing bodies

artist as engineer and behavior scientist
(time's up, Tim Boykett, Udo Wid)
Mechanics of stimulation - stimulation dispenser (C. Kolg)

"Performance" of
software and processors
causality machine
(Sandor Doro - Sandor Doro)

bio feedback mechanisms
(spin sphere - time's up
Just Merril)

finger-fan performance
(Linda Christianell)

image theories
morphology
pictural turn (discourse)

18 view of the artwork

product view

A performance is supplied like a commodity.
The Black Market actions are still very close to this commodity
character (BN) ASA should be more free and floating.

dancing graphics (Calligraphies)
(Proj.: Kinetographier)

Calligraphy / writing art as performance
(Nja Madaouda)

Painting and Performance
(Bauhaus) (Emilio Morandi)

painting actions
(Barbara Heinsch:
danced pictures)
(Joel Hubaut)

painter as actor
see also: gestures
gestural painting (Michael Burges)
see: gesturing bodies

artist as engineer and behavior scientist
(time's up, Tim Boykett, Udo Wid)
Mechanics of stimulation - stimulation dispenser (C. Kolg)

"Performance" of
software and processors
causality machine
(Sandor Doro - Sandor Doro)

bio feedback mechanisms
(spin sphere - time's up
Just Merril)

finger-fan performance
(Linda Christianell)

achievement view

17 body extensions

Literature:
Relikte + Sedimente (catalogue OK Linz)
Kunstforum Bd. 145 Künstler als Gärtner
(Paolo Bianchi)
Kunstforum Bd. 146 Das Gartenarchiv
(Paolo Bianchi)
Dorothea von Hantelmann
Raum fort und fort (catalogue OK Linz)
Erika Linz / The warehouse theory of
memory is wrong – Zur Performativität
semantischer Wissensstrukturen (lecture)
Clemente Padin u. a. /
From Representation to Action
Dinah Jung / (PSI7) / Performing Fragrance
Performance
Between Identity and Representation (PSI7)

Literature:
Philippe Dubois / Der fotografische Akt !!
Herbert Blau / performative aspects
of photography
M. Köhler / Das konstruierte Bild –
zur Fotografie und Performance (book)
Nigel Rolfe / Sculptures in Motion (cat.)
Johannes Lothar Schröder / Identität,
Überschreitung, Verwandlung:
Happenings, Aktionen und Performances
von bildenden Künstlern
Kunstforum Bd. 152 Kunst ohne Werk –
Die Transformation der Kunst vom
Werkhaften zum Performativen
Paolo Bianchi (Ed.)
T. Warr, A. Jones / The artist's body !
D. Ronthe, H. Schober / Von der
Performance zur Malerei
Out of actions (catalogue) – Zwischen
Performance und Objekt 1949-1979
Philippe Dubois / Der fotografische Akt
Peter Simhandl / Bildertheater (book)
Clemente Padin / Non-Object Poetry:
Action Art
Robin Deacon / (PSI7) Hard Water and
other Objects
Visual Representation (PSI7) / Nic Leonhardt,
B. Brandl-Risi, P.W. Marx, Vera Apfelthaler

Literature:
Pia Müller-Tamm & Katharina Sykora (Ed.)
Puppen Körper Automaten –
Phantasmen der Moderne (book)
Ric Allsopp & Scott deLahunta /
The Connected Body ? (book) !
RESEARCH – Industrial culture handbook
Olaf Arndt & Johannes Kockel (Ed.) /
RRM Dieser Wahnsinn muß ein Ende
haben - Maschinenperformances 91-92
ars electronica catalogues
prix ars electronica catalogue books
Martina Leeker (on extended perform.)
Martina Leeker (article) / zur Zwiespältig-
keit von performativen Künsten und
digitaler Technik
Kerstin Evert (on Stelarc)
Archeology of the Future (PSI7): J. Birringer,
Helen Paris, Leslie Hill, Tomie Hahn, Marina
Grznic, Scott deLahunta, Jörg Sonntag,
Yaacov Sharir
Yvonne Gaudelius & Charles Garoian / (PSI7)
Machine/Meat: Abjection, Romanticism
and Identity
M. Beatriz de Medeiros / (PSI7) Telepresence
and Performance Art

robotics
AI research / AI discourse
connectionism
cyberdiscourse / cybertheory
net discourse
technoscience and cybertechnology

cf. also body view –
physical view (of achievement)

context-aware theories
contextualism discourse
theories of meta-communication

01 atmosphere view

see also: aesthetics of atmosphere
(atmosphere as term of aesthetics)

atmosphere – mood – disposition

inflection, habitus, manner (see: orality)

atmosphere/mood emotionally conceived

temperament, constitution

different locations/spaces and lighting each convey their own affective message

disposition (with Heidegger)

construction in the atmosphere (NFuG, Stadtwerkstatt)
presentation of an atmosphere and a state of mind (LE)
climate chambers (biospheres) visitors are exposed to elementary sensations (heat, cold, steam, storm, ...) (Bigert & Bergstrom) (cf. Wettergebäude by the Stadtwerkstatt) generating clouds (Lone Twin – Gregg & Garry)
breaking through the atmosphere – What is art and what is "reality"? (Harrie de Kroon)
arranging "Situation"

Literature:
Kontextbewusste Ansätze in Kunst und Wissenschaft / G. Dirnmoser (DG)
Erving Goffman / Frame Analysis (book)
Gregory Bateson
J. Derrida
Performance: Texts and Contexts (1993)
Victor Turner / Frame, Flow, and Reflection (1977) in: Performance in Postmodern Culture
Gernot Bohme / Atmosphäre - Essays zur neuen Ästhetik
Thomas Dreher, Peter Weibel, ...

The Open Art Work (U. Eco)
(Game Rules of Art)
Intertextuality (Tina Keane)

02 view of eros

02 unbounded view

Fluxus

Literature:
Postmodernism and performance (book)
Nick Kaye
Marvin Carlson / Performance Intertextuality (article)
Marvin Carlson / Performance – a critical introduction (book) !!
Interventions / Ed. Opus International Editions
Friederike Hassauer / Die Kunst der Entgrenzung (article)
R. Barthes / Fragmente einer Sprache der Liebe
Meditations on Tenderness of/in Performance (PSI7) / Peggy Phelan, Della Pollock, Rachel Hill, Judith Hamera

(George Maciunas (namer), George Brecht, Bob Watts, Yoko Ono, T. Schmitz, Joe Jones, Yoshimasa Wada, B. Vautier, G. Chiari, J. Haldigo, W. Marchetti, Ayo (Ay-C), A. Köpcke, T. Kosugi, Christiansen, Eric Andersen, W. de Ridder, G. Hendricks, Milan Knizak, Dick Higgins, Phil Corner, Robert Watts, Alison Knowles, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Ken Friedman, Takako Saito, Emmett Williams, Robert Filliou, Al Hansen, Ben Patterson, Larry Miller, Raphael Montanez Ortiz, Tomas Schmidt, G. Baruchello, Beuys, J. Dupuy, R. Morris, C. Oldenburg, C. Schneemann, D. Spoto, W. Vostell, Zaj, R. Summers, Piki Soul, Mary Bauermeister, ...)

Literature:
Die Kunst des Öffentlichen / article by Stella Röllig: Projektorientierte Kunst in den 90er Jahren
Lesezimmer / Ute Meta Bauer
Charon – Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung / G. Raunig
Bonnie Marranca (interdisciplinary performance theory)
Alan D. Schrift / The Logic of the Gift
Christel Weiler / Performance als Gabe (article)
Get together – Kunst als Teamwork (cat.)
Walking through society (yearbook)
Peter Frank / Nachkriegs-Performance: Das Vermischen von Kunstformen und Kunstsparten (article / ars electr.)
Marion Strunk / Vom Subjekt zum Projekt (article Kunstf. Bd. 152)

performance theory
epistemology
dialogical approaches
postmodern views
crossover debate

performance as a field of action and experience – an all-encompassing atmosphere (Prof. Mike Pearson)

musical/acoustic atmosphere

Disco atmos (Frank Lusing & ...)

"alea" or chance (John Cage) aleatoric

without boundaries: see various forms of ecstasy

displacement confusion asking passers-by for a moment (Franz Müller)

open end (Happening)

openness

role of chance (resistances with the help of chance)

abandonment: surrendering to openness (Alex Silber)

open practice relaxed

performance with open progression

Indeterminacy (Cage) indetermination (allowing the quality of sums) (BN)

performative actions of love (Pierpaolo Calzolari)

Meditations on Tenderness of/in Performance (PSI7)

conceptual openness

connection with the whole (Religio)

free play knowledge as passion

Improvisation (2) (c. Hommelshelm, W. Hofinger)

undeliberated

see also: revolutionary performance approaches

boundless play

Neo-dadaism

experimental, sketch-like

sculptural-aleatoric process (Andreas Tschler)

love relation (unfamiliar)

demonstration of an idea (without audience participation)

dialectics of behavior (Stuart Brisley) (John Sturgeon & Aysa Quinn)

decent one's own

unpredictability in the course of communication (Die Fabrikanten) cf. Happening

Ritual and improvisation (Pauline Oliveros)

Fluxus Adaption (Bob Lens)

exposed drawings (Senoner)

New type of fluxus (Sara Seagull, Neal Taylor)

Performance breaking through

Proto-Fluxus (Toshi Ichiyanagi, Jackson MacLow, David Tudor, Henry Flynt)

Performance of transition

networks

creating the in-between (see: list of networks)

Post-Fluxus (Montagne Froide - Valentine Verhaege)

project-oriented art (Simon Beer)

cf.: support association for project art

network idea (Jürgen O...

Früher machten wir Pläne, heute sprechen wir von Projekten (PB)

international commun...

ASA Projekte: Die Gabe Gabe als Gesellschaftssinn

Networker / electronic network work (Cesar Figueiredo, Nieslony, Padellun, Bernd von den Brincker)

the gift is the greatest, the oldest, the swiftest network that exists (Rirkrit Tiravanija) cf. exchange projects

ASA = co... ASA = int...

A performance is supplied like a commodity. The Black Market actions are very close to this commodity character (BN) ASA should be much more free and floating.

continuous performance

ASA: The Art of Service
ASA = art service association
ASA should be a pure service / Service makes ASA visible

03 service view / project view

Service

cf. archive
cf. view of collecting
cf. view of the organizing ins...
cf. political view: activism

urb...
pre...
urb...
me...
the...
fest...

(2) human sculptures

invention of grotesque moments (Jaques van Poppel)
performance as situation (Terry Fox)
situative approaches (Udo Ideberger, Pier van Dijk)
situation art (source: Marie-Luise Lange)
situation art
Performance = action, framed by a defined space (Matthew Maguire)
responding to the context (Roi Vaara, Peter Weibel, V. Export)
situative abidement and lingering associations (Sowa)
truly situative action
connection between New Music and Conceptual Art (Esther Ferrer - Gruppe Zaj (W. Marchetti, J. Hidalgo, R. Barce))

Concept Theatre (LE)
Post-dramatic theater can also be understood (in reference to Concept Art) as an attempt to conceptualize art in the sense that it offers an experience of the real rather than representation.
Ideas conveyed verbally (by telephone) over several days: "spoken house" (Otiose: Alith Roberts & John Dummett)
conceptual models of attention (Gen Murai)
attention hanging in the balance (cf. Trance)
Conceptual art: performance as demonstration or an execution of those ideas
(LE) Concrete theater - abstract theater without action

Minimal Performances (Mummet im Mund: Harrie de Kroon (James Lee Byars) (Ralf Berger) (Peter Kalmus & M. Murin) Minimal Actions (Michael Blatter) (Esther Ferrer)
scenic montage: synchronously played "fields" (cf. BM) parallel action (Wilson) (cf. BM)
Polyphony instead of dialogue (LE) The dialogical structure gives way to the monological and choric (LE) cf. chorus theater
Collaborative Performances (with 15 participants) (Jörg Lenzeniger, Patrick Sidler)
parallel plot strands (LE) (otherwise boring)

Apollonian actions
Academic Performances (PS17)
incompatibility as sovereign gesture (the precise monologue) (BN)
Group performance
collective doing
gift pieces
actions with job-seekers, unemployed persons, homeless, prisoners (Christoph Schlingensiefel) (Santiago Serra)
environmental problems and urban problems (T.X. Harsono)
Warburg => Nieslony, DG W. Benjamin => Nieslony
Georges Bataille Roger Caillois

confrontations
polyscenic, simultaneous, fragmented theater (Artaud)
All genuine life is encounter... Space and time are found in the encounter. (M. Buber)
encounter (1)
ASA: the art of the encounter
joint anxiousness
interactive processuality
Gertrude Stein => Performance (acc. to Bonnie Marranca)
Carmelo Bene => Gilles Deleuze
S. Freud => Viennese Actionists / Surrealists => Michel Journiac
R.D. Laing => Stuart Brisley J. Berke (MA v. Laing) => DIAS
De Sade => John Duncan
Yoga exercises: lead to (too) introverted concentration - all feelings extinguished (Crotowski) cf. Tao (Schlemmer's) theory of performance

dialogical approaches
artist dialogue (Raoul Marek)
interactivity
Kurt Levin => V. Acconci
Marcel Mauss => Sowa (habitus as form of practice)
W. Reich => Viennese Actionists
W. Reich => Atelier van Lieshout
W. Reich => John Duncon convulsivist (Reichian) breathing exercises
Artaud => Kristeva
Julia Kristeva => Orian (operation readings)
Artaud => Orian (operation readings)
Methods of infamy, vivisection, implosion (BN)

interdisciplinary works (Jiri Kovanda)
interdisciplinary projects (Marcelo Expósito)
interdisciplinary theater (LE)
Circumscription of otherwise disintegrating theater languages (acting, music, installation, light poetry, singing, dancing)
A. Artaud => Derrida ! => Foucault !
Paul de Man
W. James Austin ! => Sowa
Judith Butler ! => Ray Langenbach
G. Bateson
Ralph Ortiz => Arthur Janov (impulse for primal scream therapy)
S. Zizek
Luce Irigaray
fundamental change in the approach to and way of dealing with the objects
technique = traditionally effective action (Marcel Mauss / Körperstechnik)

tools/instruments (in actu) in use (Pepi Meier - furniture deconstruction)
joint practice - gesture of showing
"Werk-Zeuge" - tools testifying work
lecture performance (Xavier LeRoy) Lecture-De (Abramovic, W. Pfaff)
art teaching as art (INFuG)
scenic lecture (Georgsdorf, Lehner, Ritter, Bieder)

enactive aspects in fine art (Udo Wid)
Presentation as performance (Udo Wid)
question and answer sessions (J. Beuys)
participation approaches (Christel Burmeister) (cf. also theater)
performance as pedagogic
action lecture (P. Weibel) (W. Hofmann minus delta t)
specific practice of speaking and showing (INFuG)

Pragmatists: Charles Peirce, Rorty, Mead, Quine, Dewey, Dilthey, Fellmann, Shusterman
material "machine": prostheses, hinges, models
action as tool
method = tool
Postdramatic theater praxis: different kinds of genres are conjoined in a presentation (dancing, performance, narrative theater, ...)
All means are equally valuable
On the gradual development of thoughts while speaking
value transfer (CH 2 ART AS SERVICE)

Reflections on historical tools (Verena Kraft & Kurt Petz)
Performance as (new) "procedure" (see insight view)
B.M.: objects as performers of equal worth
Werkzeuggruppe des Konzils / minus delta t Black Market International)
resources view of instruments
means (media) of performance (see: media view)
Performer as teacher: Nieslony, Abramovic, Hubbard, Zeca Ligiero,
education is not to "be had", it must occur processually (Pazini)
"teaching" as gestural-situative event (cf. NLP)

transport (radical social changes due to new transport techniques durch neue Transporttechniken) (BN)
leaving traces as performance (Gunter Deming) Ariadne Thread
artists transported in boxes (Dudsek, Roi Vaara)
cultural transport enterprise (minus delta t) (Tonga-Expedition: G. Ritter, G. Wagner)
trans-latio (Matthias Jackisch & Eivara Santanama)
Reisetour / Audiotour (W. Pilar)
Performance Art as critical pedagogy (Charles R. Gaudio)
"dialogical" performance
conversation as performance

traveling as performance
crossing the Atlantic in a sailboat
prerogative image dependence (also with new media)

Performance art = free art - The art of freedom (Z. Warpechowski)
C19
Performance / definition of performance (Saula Palla)
freedom
the rites of art
Crossover & Bricolage
Telephone performance (Markus Henler) (STWST) (Thorsten Kellermann)

+Performance as situative pro
+Performance as situative exp

+Performance as open system
Performance as breaking th
+Performance as a transition
Performance as agreement

+Performance as perso
Performance as link be
Performance as gift

Performance

lecture performance

lecture performance

lecture performance

lectures

passing on

action lecture

agit-lecture (2)

transport

traveling as performance

05 tool view

method view

C19

roduction
periment

m
through structures
nal form of art

onal field of experimentation
between sections

ce as reference

Performance as tool
Performance as profiling facility

+Performance as medium for communicating art
+Performance as mediated reality
+Performance as value-setting achievement (BN)
Performance as gestural situative event

performative
lectures (INFuG)

action work with
adolescents (M.-L. Lange)
future suitcase (Hannimari Jokinen)

teaching as performance
process-oriented forms of teaching

education as performative
method (Eva Sturm)

performative pedagogy
habiti: Martina Koch)

performance art as
social pedagogy

learning
education
T junction)

king

ction of
nities)

erformance (Hinrich Sachs)

Tele-Perfor
ances
Stadtwerksta
Tele-Perfor
Participation
Nam June Paik

ncy

intermedia approaches
in performance art

Flow – most unmediated
communication

performative
lectures (INFuG)

action work with
adolescents (M.-L. Lange)
future suitcase (Hannimari Jokinen)

teaching as performance
process-oriented forms of teaching

education as performative
method (Eva Sturm)

performative pedagogy
habiti: Martina Koch)

performance art as
social pedagogy

learning
education
T junction)

king

ction of
nities)

erformance (Hinrich Sachs)

Tele-Perfor
ances
Stadtwerksta
Tele-Perfor
Participation
Nam June Paik

ncy

intermedia approaches
in performance art

Flow – most unmediated
communication

communicative
action (nach Habermas)

Performance as
communication laboratory (Nenad Bogdanovic)

communication concepts
of performance

communication performance
(Wulle Konsumkunst)

communicative
framework conditions

communication as art
(Robert Reschkovski)

art as communication ritual

games (2)

interventions
(2)

maneuver
(2)

art projects as
communicative practice

communicating with people
on the street
(Tatsumi Orimoto)

art as
translation (GANG ART) (PS17)

Performance as a special
kind of interaction

interaction

Flow – most unmediated
communication

intermedia approaches
in performance art

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

+Performance as communication guerilla
Performance as communication

communication performance
(Wulle Konsumkunst)

communication projects
(Chuke Stake) (Pomodoro Bolzano –
(Max de Well) (Hinrich Sachs)

art as communication
creating communication spaces
(cf. Rirkrit Tiravanija, Die Fabrikanten)
(Constanza Camelot)

the power of communication

Performance as symposium, round tables,
staged encounter (Adi Hoeste, Fabrikanten)

question & conversation performance (forced entertainment)

(Canada) Performance as social political
strategy

art projects as
communicative practice

communicating with people
on the street
(Tatsumi Orimoto)

art as
translation (GANG ART) (PS17)

Performance as a special
kind of interaction

interaction

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

Flow – most unmediated
communication

communication projects
(Chuke Stake) (Pomodoro Bolzano –
(Max de Well) (Hinrich Sachs)

avoiding
communication
(VLIES)

telephone sex
(Odette Le Blanc Practitioner)

queer
performances

gay & lesbian, transsex.
auto-aggression
auto-destruction (G. Metzger)

skin cuts:
V. Export
Gina Pane
Rauli Zurita
Diamela Eltit

reaching a high degree of
being-in-the-body through
self-injury

self-injury/pain

self-jeopardizing
body work
(Tibor Hajas) (Chris Burden)
the self at stake(FS)
(Brus, Ben Vautier)

self-experiments: (Denis Oppenheim –

(pleasurable)
Sexuality

(Carolee Schneemann, J. Klauke,
Ulay Abramvic, G. Brus, V. Export,
COUM: Genesis P. Orridge & Cosey Fanni Tutti,
McCarthy, Frank Wedekind, Johanna Went,
Marissa Carr, Brian D. Tripp, Gelatin)

Performing Sex
(Annie Sprinkle)

breast performance /
Sex worker
(Mamiko Kawabata)

homosexual performance:
gay perf., lesbian perf.
(David Drake, Tim Miller,
Holly Hughes, Karen Finley,
John Fleck, Isaac Julien)

self-jeopardizing
body work
(Tibor Hajas) (Chris Burden)
the self at stake(FS)
(Brus, Ben Vautier)

self-experiments: (Denis Oppenheim –

self-experiments: (Denis Oppenheim –

self-experiments: (Denis Oppenheim –

self-experiments: (Denis Oppenheim –

+Performance as achievement
+Performance as dilemma

Sexuality
(Carolee Schneemann, J. Klauke,
Ulay Abramvic, G. Brus, V. Export,
COUM: Genesis P. Orridge & Cosey Fanni Tutti,
McCarthy, Frank Wedekind, Johanna Went,
Marissa Carr, Brian D. Tripp, Gelatin)

Performing Sex
(Annie Sprinkle)

breast performance /
Sex worker
(Mamiko Kawabata)

homosexual performance:
gay perf., lesbian perf.
(David Drake, Tim Miller,
Holly Hughes, Karen Finley,
John Fleck, Isaac Julien)

self-jeopardizing
body work
(Tibor Hajas) (Chris Burden)
the self at stake(FS)
(Brus, Ben Vautier)

self-experiments: (Denis Oppenheim –

self-experiments: (Denis Oppenheim –

self-experiments: (Denis Oppenheim –

self-experiments: (Denis Oppenheim –

Masturbation as performance

autoerotic performances
(Elke Krystufek, Vito Acconci,
Annie Sprinkle, G. Brus)

Sex oral (Harri Schoemml)

palm of the hand (Alloquière
Rosanne Stone)

Porno-Formance
(Carol Queen)

knife's
edge
(Carola Riess)

Lust

life art instead of lifestyle (PB)
Kunst als Lebensform

life and work as unit/
every public act = performance
(James Lee Byrdes)

life and work as unit/
every public act = performance
(James Lee Byrdes)

life and work as unit/
every public act = performance
(James Lee Byrdes)

life and work as unit/
every public act = performance
(James Lee Byrdes)

life and work as unit/
every public act = performance
(James Lee Byrdes)

life and work as unit/
every public act = performance
(James Lee Byrdes)

Life ist art enough
(Jurgen Olbrich)
life situations

LKW
life art

(Andrej Dudek-Dimer)
(Eva & Adèle) (KUSCH)

(Laura Kikauka) (Geert Duintjer)
(Klat und pao)

life art instead of lifestyle (PB)
Kunst als Lebensform

life and work as unit/
every public act = performance
(James Lee Byrdes)

life and work as unit/
every public act = performance
(James Lee Byrdes)

life and work as unit/
every public act = performance
(James Lee Byrdes)

life and work as unit/
every public act = performance
(James Lee Byrdes)

life and work as unit/
every public act = performance
(James Lee Byrdes)

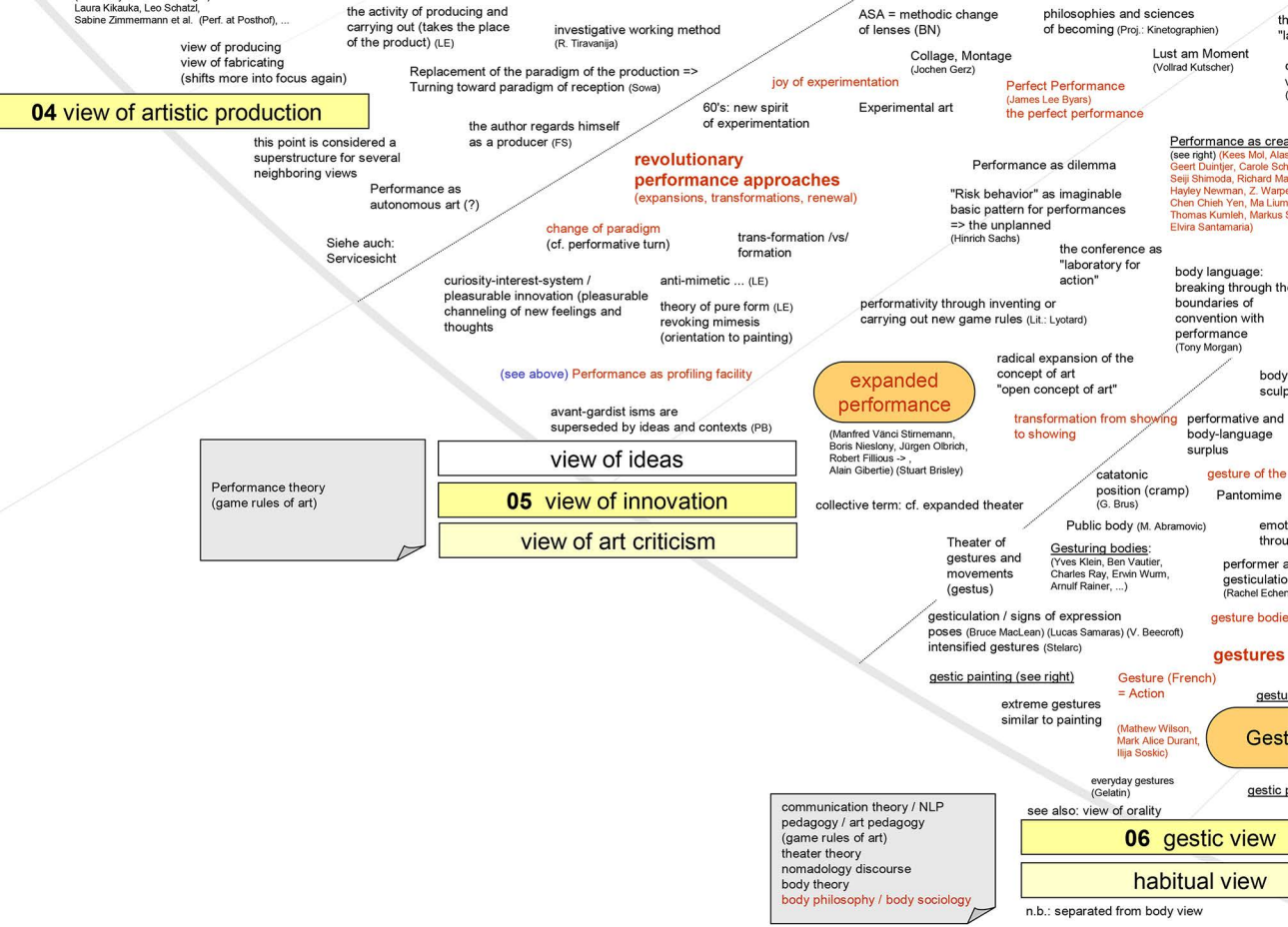
life and work as unit/
every public act = performance
(James Lee Byrdes)

life and work as unit/
every public act = performance
(James Lee Byrdes)

Literature:

Marvin Carlson / Performance – a critical
introduction (book)
Hubert Sowa / Nach Duchamp und
Heidegger: Kunst, verlernen
Anita Chertan / (PS17) Performing the
Region – Nation

performance theory
dialogical approaches
operating system discourse
cf. poster sections: context approaches-
in art and science



Literature:

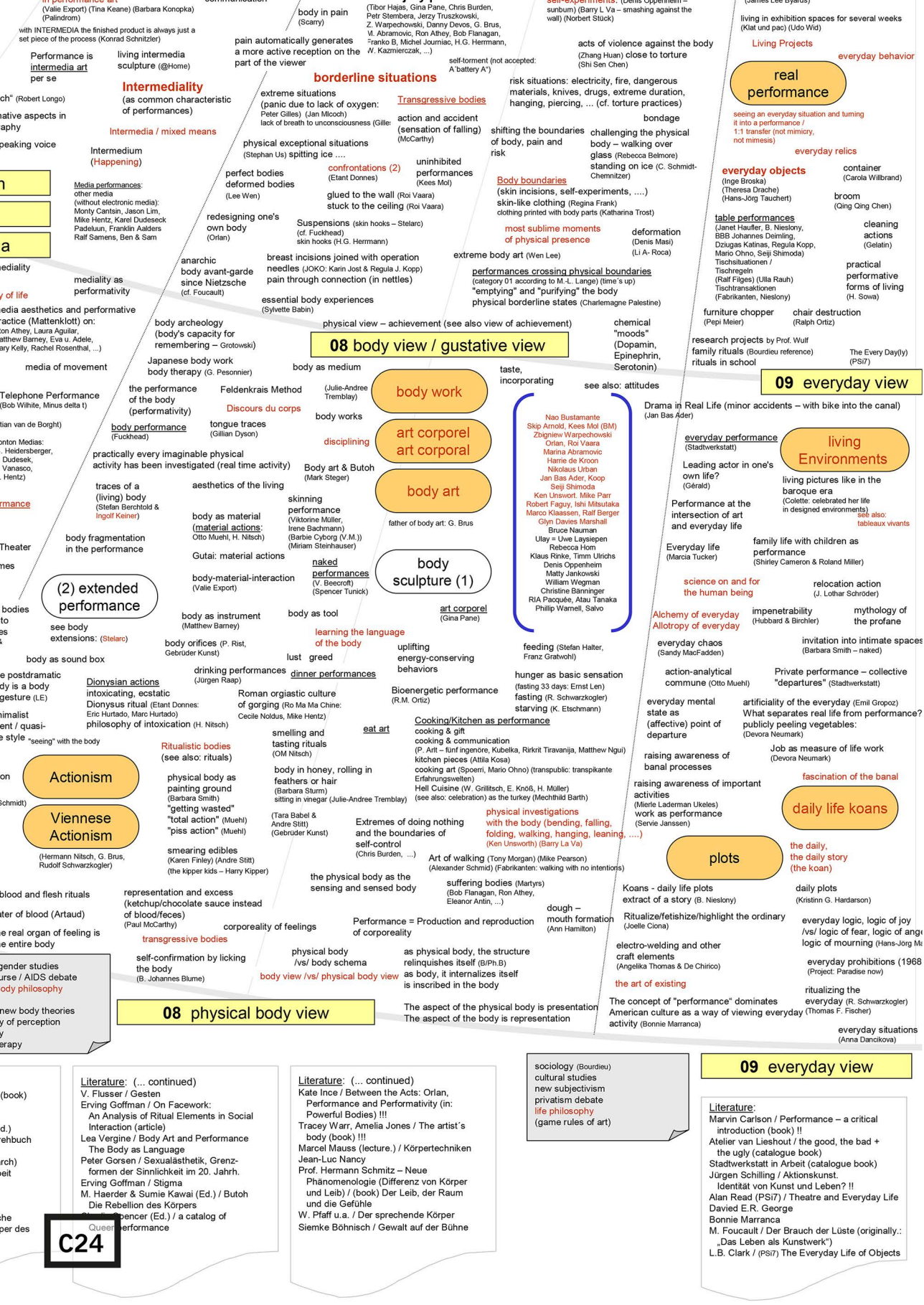
Marvin Carlson / Performance – a critical introduction (book) !!
 Richard Kostelatz / On Innovative Performance(s) (book)
 Marcel Mauss / Körpertechniken (article)
 Hubert Klocker (Diss.) / Der Wiener Aktionismus. Das Orgien-Mysterien-Theater. Eine performancetheoretische Studie

Literature:

Kunstforum Bd. 137
 Atlas der Künstlerreisen
 Frauen, Kunst und neue Medien / Ed. Heidi Richter et al.
 Ute Ritschel / Symposion 2001: Performance art & Pädagogik
 Terroires Nomades
 Hanne Seitz (Ed.) / Schreiben auf Wasser Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung (book on the symposium: Performance u. Lehre)
 Charles R. Garioan
 Marie-Luise Lange / Schneisen im Heuhaufen – Formen von Performance Kunst (article)
 Hubert Sowa (INFuG) / Kunstpädagogik und Praxisparadigma (article)
 Robert Filliou / Lehren und Lernen als Aufführungskünste
 Eva Sturm / (article) Kunstf. Bd. 152

Literature: (... continued)

V. Flusser / Gesten
 Karl Gröning / Hände
 Erving Goffman / On Facework
 An Analysis of Ritual Elements
 Interaction (article)
 Lea Vergine / Body Art and Language
 The Body as Language
 Gregory Bateson / Ökologische Kommunikation
 P. Bourdieu (Habitus/Hexis)
 Gesten u. Körperinszenierung
 Mittelalter
 K.-J. Pazzini
 Martina Koch (Habilitation) / Pädagogik



08 body view / gustative view

body work

**art corporel
art corporal**

body art

**body
sculpture (1)**

**art corporel
(Gina Pane)**

09 everyday view

**living
Environments**

daily life koans

plots

08 physical body view

09 everyday view

Literature: (... continued)
V. Flusser / Gesten
Erving Goffman / On Facework:
An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction (article)
Lea Vergine / Body Art and Performance
The Body as Language
Peter Gorsen / Sexualästhetik, Grenz-
formen der Sinnlichkeit im 20. Jahrh.
Erving Goffman / Stigma
M. Haerder & Sumie Kawai (Ed.) / Butoh
Die Rebellion des Körpers
... (Ed.) / a catalog of
performance

Literature: (... continued)
Kate Ince / Between the Acts: Orian,
Performance and Performativity (in:
Powerful Bodies) !!!
Tracey Warr, Amelia Jones / The artist's
body (book) !!!
Marcel Mauss (lecture.) / Körpertechniken
Jean-Luc Nancy
Prof. Hermann Schmitz – Neue
Phänomenologie (Differenz von Körper
und Leib) / (book) Der Leib, der Raum
und die Gefühle
W. Pfaff u. a. / Der sprechende Körper
Siemke Böhnisch / Gewalt auf der Bühne

sociology (Bourdieu)
cultural studies
new subjectivism
privatism debate
life philosophy
(game rules of art)

Literature:
Marvin Carlson / Performance – a critical
introduction (book) !!!
Atelier van Lieshout / the good, the bad +
the ugly (catalogue book)
Stadtwerkstatt in Arbeit (catalogue book)
Jürgen Schilling / Aktionskunst.
Identität von Kunst und Leben? !!
Alan Read (PS17) / Theatre and Everyday Life
David E.R. George
Bonnie Marranca
M. Foucault / Der Brauch der Lüste (originally:
„Das Leben als Kunstwerk“)
L.B. Clark / (PS17) The Everyday Life of Objects

Per
Per

+Performance
+Performance
Performance

+Performance as
Performance as

Performance as a praxis of
articulating identity
Performance as memory v

+Performance as attention
+Performance as aesthetic category
Performance as aesthetics of existence

attention as raw material (1)
the general essence of performance

Performance as demonstration
Performance as political phenomenon
Performance as political strategy
Performance as praxis of destabilization
Performance as subversion
Performance as communication guerilla see above

+Performance as act
+Performance as analytical postulate

acting
performatively

the art of
the act

Performance =
the art of the act
performative action

Activity – Frames of
mind (Kaprow)

the conference as
life of the act

act forums

taking action = "taking in
hand"
(giving existence "a hand")

the act

Happening (1)

(Allan Kaprow, Tadeusz Kantor,
Jean-Jacques Lebel, Wolf Vostell,
Al Hansen, Rauschenberg, Robert Whitman,
Nitsch, Schneemann, Knizak, K. Dewery,
Alain Jouffrey, Zorka Saglova)

postdramatic theatre
of happenings (LE)

meaning is
acting/doing (Sowa)

absolute solitude
in the act

audience participation
open end

Intervention (2)
(Alain-Martin Richard)

Total participation instead
of spectacle (Situationists)

B.M. is an intercultural
elected affinity

emotions relating to the unfamiliar
the unfamiliar as monster

Indian Movement (Jimmie Durham, James Luna)
(Brian D. Tipp)

linking cultures
(Dimitri Allihinos)

"dialogical"
performance

intercultural
performance (PSi7)

ethnic performance
(Guillermo Gomez-Pena, Laurie Carlos,
Jessica Hagedorn, Robbie McCauley, Coco Fusco,
Shirin Neshat, Lorraine O'Grady, Reona Brass)

intercultural exchange
in performance

intercultural performance projects
intercultural dialogue (P. Jacomella & M. Walther)

intercultural theater

intercultural transformation
(Translation Transition Transformation – PSi7)
intercultural collaboration (PSi7)

intercultural performer training
(Schedner)

multicultural
performance
(PSi7)

culture politics as
core of performance
(Charles Geroian)

hovering
attention (cf. trance)

self-attention

observation as
performance (Robert Filliou)

pragmatic
aesthetics stressing
the body

border situations
(green line walk –
Die Fabrikanten)
Great Wall Walk (ULA'Y)

Las Americas: Crossing Cultures (PSi7)

Western "text-fixated" culture;
in comparison, non-western
cultures appear as "performance"

aesthetics of p

see: Attitudes
(techniques of aesth

Performance -
of visual and t
(Wanda Golonka)

intercultural
performance
(PSi7)

intercultural transformation
(Translation Transition Transformation – PSi7)
intercultural collaboration (PSi7)

Asian ide

emotion
what is s
The stra
(see below
Perform
as a pr
per

school of

pr
co

aesthe
the livin

aesthetics of p

see: Attitudes
(techniques of aesth

race an
Perform
(Fabio M
(Laura C
(Adrian F

+Performance as whereabouts
+Performance as life
Performance as life-art-work
Performance as celebration
Performance as "translation"
(PSi7)

private performances
(Jamea Lee Byars)

private /vs/
public

D25
telling /4

Poles: often related to
one's own life

Performance as play

celebration art (2)

irony and humor (Bartolomé Ferrando, Rainer Airing) (Marlene Madison Plimley)

most physical of laughter: the joke
laughter reveals hidden fundamental fears

practical joke (2)

body language jokes
illness exuberance
gloating
exposure

Laughter becomes chaotic in carnival

logic of joy
carnival as testing bed for new cultural and social structures

gaining influence over attitudes and interpersonal relationships (Tadeusz Pioskowski)

ironic commentaries (Charly Banana: Ralf Johannes)

effectivity/rituals /vs/ entertainment/theater (R. Schechner)

ritual clowns (Pueblo Indians)

clumsy performer (John Bock, Peter Land, C. Schlingensiefel)

Performance as observation Performance as spiritual exercise

desire for presence, physicality, sensuousness, material experience (Bend Schulz)

reminder of what is held in common (among people)

catharsis as artistic effect

purification (cleansing) liberation

liberation from religious and sexual taboos

Performance as originary human language Performance as language Performance as narrative

act/effect realized in being dealt with (H. Sova)

Theater-antropological thesis: Bipolarity is not found between ritual and theater, but rather between the parameters of effectivity (in ritual) and entertainment (in art) (LE)

therapy function

sex education (AIDS) (Hortensia Ramirez R.)

"Shaken" by: enth. fascination, shock

entertaining

cheering
entrancing
enticing

touched, moved

outrage

political, soc (see political)

Performance and the idea of expanded writing (Ric Allsopp)

put into a trance

Performance as "spiritual exercise" practice exercise (L.R.: W. Welsh)

total irritation (Schlingensiefel)

soiled

The 8 ras that the e

B. Nieslony: shows languages of the body, the physique, the gestures, the images, the actions

Beginning in the mid-80s, language again becomes more important in performances (often in social and political context)

own way of speaking and living (KUSCH)

exposure shame embarrassment (Peter Land) (BN) chagrin

legal prosecution as consequence (G. Brus, P. Weber)

police stop performance (Isa Perkasas)

19years exhibition bar (Zorka Sagjova)

cf. theater view of cf. service view of cf. political view see: lectures

Learning foreign languages as "art praxis" (R. Ganahl)

a theory of language, is part of a theory of action (Searle)

Language Happenings (Emmet Williams)

Performance as construction of meaning (in actu and in situ)

Performed Text (Secession) (Josef Bauer, Valie Export: finger poems)

"language planes" instead of dialogues (LE)

monologues (David Cale)

Performance /vs/ Competence

speech theory

Spoken word per (Kristin Lucas)

Performance as formational field of experiment Performance as life-art-work (2)

There is no performance without Performance (John MacAloon)

performative tendency of all creative writing

performance as language (Ric Allsopp)

child's language ritualized speaking (Heinrich Liber)

Exposing the physique of the voice in screaming, groaning, animal sounds (L)

performance as self-creation

stammering - prelinguistic utterance

Performance: Restored behavior

performers in animal costumes (penguin, polar bear: Gelatine)

Dolls, stuffed animals as (co-)players (Boris Nieslony) (Paul McCarthy) (Natalie Eberle) (Jurgen Raap) (Gelatine)

Exposition voices: Vito Aczonzi, Judith Barry, Genevieve Cadieux, Janez Gardif & George Bures Miller, Garry Hill, John Gerz, Pierre Huyghe, Kristin Oppenheim, Moniek Toebosch

gender transformation suits (Lygia Clark)

extreme self-presentation (Kiev Stigling)

humans as players - playing the role of themselves (H. Plessner)

anonymous performance (Charles Kallenbacher) (Emil Groppoz)

singing performance (see above)

speaking, singing, screaming (Julia Heyward, Shelley Hirsch (Michael Schmidt - screaming (Kim Tomczak)

explore alternate selves (Eleanor Antin)

work on the self (Eleanor Antin)

actors as theme and main figure (LE)

Transgender self-image authenticity presence of Pure Performance

living artwork (Orlan)

self-referentiality of the performance (FS)

ultimate performance

negotiating identities in use

virtual suicide (mirror) (Cucu Suarez)

Transvestite (Urs Luthi, Jurgen Klauke)

dandy as model

artist image (Susan Mogul)

I am an artwork

disintegration and new identity (initiation) the body as building

Disguise as performance (Orlan) (Yasumasa Morimura)

camp performance lesbian camp performance (Helena Goldwater)

cross-dressing (role playing) (G. J. Lischka)

cross-culture

see: Identity

contemplation /vs/ ecstasy

invented identities (Lynn Hershtman)

operation performance Operation as performance (Orlan) remodeling identity identity in process

physical changes (Eleanor Antin)

performative constitution of gender identity (Annette Messager)

drag performances (Francis Francos: Drag-Performer with Warhol & Smith / Mario Montez, Jack Curties: Drag-Performer with Warhol) drag queen / drag king (Diane Torr) Drag (Mary Noë Dupuis)

Performance as memory work (see above) (Schmiz&Druz: Alexander Schmid, Michaela Druz)

arranging morbid curiosity visual drama

light extinguishing machine (Andreas Tecler) Smashing lightbulbs

Light and pineal gland (Ingolf Keiner)

Phosphorescence (Fried Rosenstock)

emotional influences of light (in space and through the seasons)

lightshows

visual dramaturgy

Light-Performance (G. Ritter, P. Haunschild)

Light music (Rolf Julius, Christian Möller)

person marked as hermaphrodite (Tan-Ma Luming)

performative aesthetic (H. Seitz) (FL)

13 identity view

aesthetics of the atmosphere

flood of light (Sonia Knox)

light compositions (Nan Hoover)

lighting music (Rolf Julius, Christian Möller)

staging light (Noah Ristkin)

re-auratization in performative art

the enflamed aura (charisma)

Light-Noise Performance (G. Ritter, P. Haunschild)

staging light (Noah Ristkin)

re-auratization in performative art

category of the "in-between" as guiding category for an aesthetic of the performative

aesthetic action

processual aesthetics (Proj.: Kinetographien)

animation (Stefanie Wilhelm)

person marked as hermaphrodite (Tan-Ma Luming)

Art Attack (Lynn Mc Cary, Evan Hughes, Alberto Galian)

gender-tainment (2)

flow - experience

category of the "in-between" as guiding category for an aesthetic of the performative

aesthetic action

woman as a piece of meat

Art Attack (Lynn Mc Cary, Evan Hughes, Alberto Galian)

gender-tainment (2)

periodic performative intensities (instead of works)

category of the "in-between" as guiding category for an aesthetic of the performative

aesthetic action

woman as a piece of meat

Art Attack (Lynn Mc Cary, Evan Hughes, Alberto Galian)

gender-tainment (2)

gathering for moments of intensity

category of the "in-between" as guiding category for an aesthetic of the performative

aesthetic action

woman as a piece of meat

Art Attack (Lynn Mc Cary, Evan Hughes, Alberto Galian)

gender-tainment (2)

(BN) The energetic sum: Emergence (higher plane of being).

D26

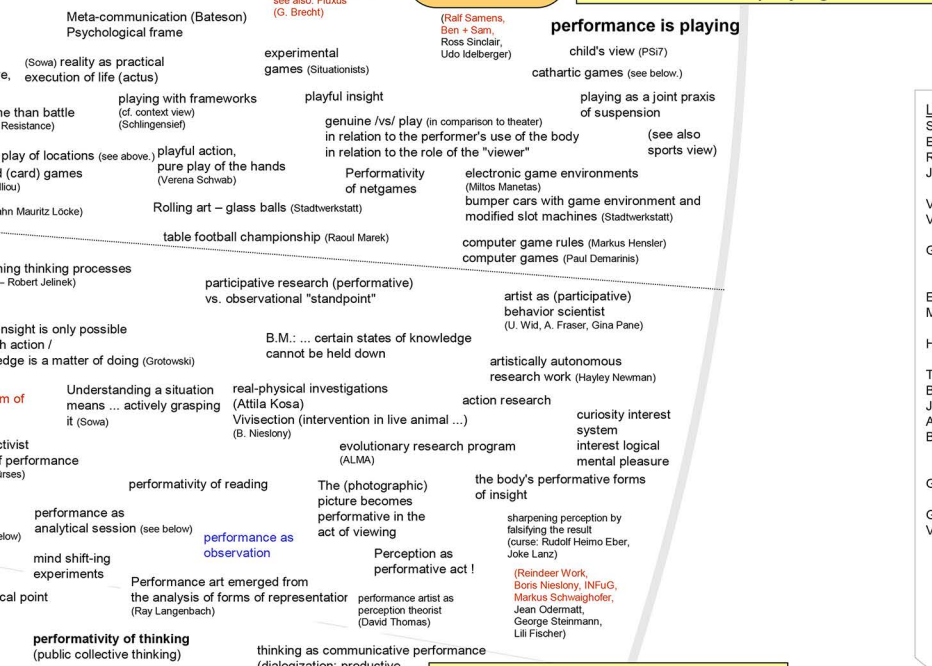
imperturbability

game moves with tremendous performance (L.R.: Lyotard) role plays (s.l.)

games (3)

17 epistemological view of playing

play theory
language game approach (Wittgenstein)
postmodern views
anthropology (of laughter)



16 epistemological view

analytical philosophy
epistemology
cognition sciences
cognition theories
artistic research
constructivism
resemblance theory



Literature:
Zur Wirkungsicht: cf. article by Marie-Luise Lange
Jill Dolan / The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance (article)
Marvin Carlson / Performance – a critical introduction (book) !!
Roger Caillois
Hanne Seitz (Ed.) Schreiben auf Wasser
Robert P. Crease / The Play of Nature - Experimentation as Performance
P. Bianchi / Kunst ohne Werk – aber mit Wirkung (article Kunstf. Bd. 152)
H.G. Furth / Wissen als Leidenschaft
Thomas Klein / Fröhliche Wissenschaft
Helen Freshwater / (PS17) Contagion, Containment, and Censorship (article)



15 view of orality

view of performance

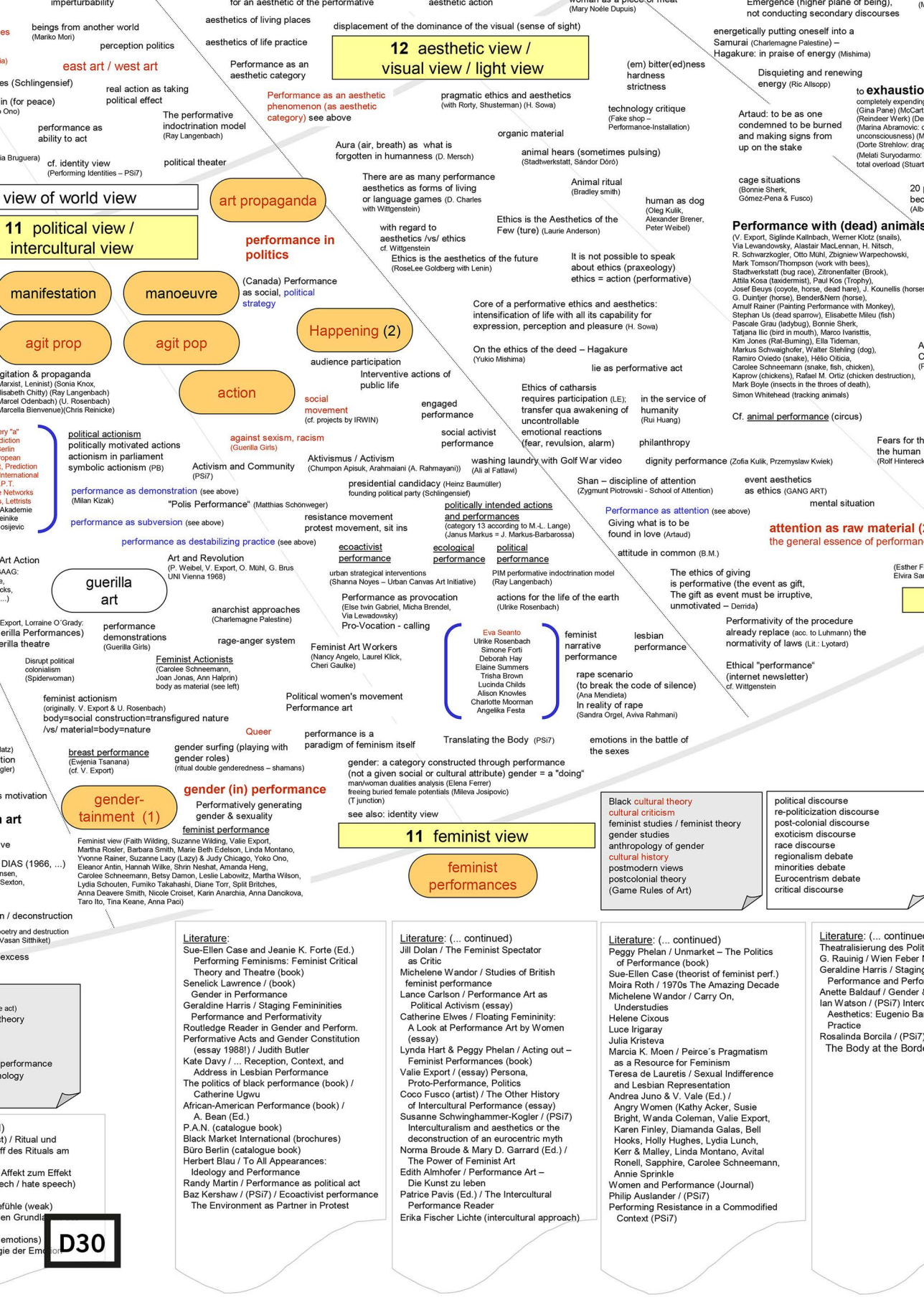
- poesie sonore
- sonore lectures
- lectures (3)
- DADA

performative theories
ethnology
analytical philosophy
linguistic philosophy
rhetoric
language studies / linguistics
structuralism
speech act theory (Austin, Searle)
pragmatics/interactions and conversation analysis
socio-linguistics
linguistic performance theory
literature studies
literature discourse
linguistic turn (discourse)

Literature:
Eva Kosa / Ilias (masters thesis) !
Doro Franck (article) / in: Relikte & Sedimente
Eva Sturm / Im Engpaß der Worte
J. Lacan
John L. Austin / How To Do Things with words
John R. Searle / Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language
J. Butler
Herbert Paul Grice, Strawson
Eli Rozik / Categorization of Speech Acts in Play and Performance Analysis
L. Wittgenstein (language game theory)
Pierre Bourdieu / Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachl. Tausches !!!
V. Flusser
Mikhail Bakhtin / Speech Genres ...
J. Kristeva
J. Derrida !!!
Shoshana Felman / Don Juan avec Austin
Richard Baumann / Story, Performance, and Event: Contextual Studies in Oral Narrative
Marvin Carlson / Performance; chapter The performance of language
Noam Chomsky (competence /vs/ performance)

Literature: (... continued)
Ferdinand de Saussure (la langue /vs/ la parole)
Senta Trömel-Plötz (Ed.) Gedacht durch Sprache (book)
J. Habermas / theory of communicative competence and performance

12 aesthetic view / visual view / light view



11 political view / intercultural view

manifestation
manoeuvre
agit prop
agit pop

political actionism
politically motivated actions
actionism in parliament
symbolic actionism (PB)

performance as demonstration (see above)
performance as subversion (see above)
performance as destabilizing practice (see above)

guerrilla art
performance demonstrations (Guerrilla Girls)
Feminist Actionists (Carolee Schneemann, Joan Jonas, Ann Halprin) body as material (see left)

gender-tainment (1)
Feminist view (Faith Wilding, Suzanne Wilding, Valie Export, Martha Rosler, Barbara Smith, Marie Beth Edelson, Linda Montano, Yvonne Rainer, Suzanne Lacy (Lazy) & Judy Chicago, Yoko Ono, Eleanor Antin, Hannah Wilke, Shrin Neshat, Amanda Heng, Carolee Schneemann, Betsy Damon, Leslie Labowitz, Martha Wilson, Lydia Schouten, Fumiko Takahashi, Diane Torr, Split Briches, Anna Deavere Smith, Nicole Croisat, Karin Anarchia, Anna Danckova, Tara Ito, Tina Keane, Anna Pac)

art propaganda
performance in politics
(Canada) Performance as social, political strategy

Happening (2)
audience participation
Interventive actions of public life

action
against sexism, racism (Guerrilla Girls)
Activism and Community (PSi7)

Art and Revolution (P. Weibel, V. Export, O. Mühl, G. Brus, UNI Vienna 1968)
anarchist approaches (Charlemagne Palestine)
rage-anger system

gender surfing (playing with gender roles) (ritual double genderedness - shamans)
gender (in) performance
Performatively generating gender & sexuality
feminist performance

gender-tainment (1)
Feminist view (Faith Wilding, Suzanne Wilding, Valie Export, Martha Rosler, Barbara Smith, Marie Beth Edelson, Linda Montano, Yvonne Rainer, Suzanne Lacy (Lazy) & Judy Chicago, Yoko Ono, Eleanor Antin, Hannah Wilke, Shrin Neshat, Amanda Heng, Carolee Schneemann, Betsy Damon, Leslie Labowitz, Martha Wilson, Lydia Schouten, Fumiko Takahashi, Diane Torr, Split Briches, Anna Deavere Smith, Nicole Croisat, Karin Anarchia, Anna Danckova, Tara Ito, Tina Keane, Anna Pac)

There are many performance aesthetics as forms of living or language games (D. Charles with Wittgenstein)
with regard to aesthetics vs/ ethics of G. Wittgenstein
Ethics is the aesthetics of the future (RoseLee Goldberg with Lenin)

social movement (cf. projects by IRWIN)
engaged performance
social activist performance

political actionism
politically motivated actions
actionism in parliament
symbolic actionism (PB)

Art and Revolution (P. Weibel, V. Export, O. Mühl, G. Brus, UNI Vienna 1968)
anarchist approaches (Charlemagne Palestine)
rage-anger system

gender surfing (playing with gender roles) (ritual double genderedness - shamans)
gender (in) performance
Performatively generating gender & sexuality
feminist performance

gender-tainment (1)
Feminist view (Faith Wilding, Suzanne Wilding, Valie Export, Martha Rosler, Barbara Smith, Marie Beth Edelson, Linda Montano, Yvonne Rainer, Suzanne Lacy (Lazy) & Judy Chicago, Yoko Ono, Eleanor Antin, Hannah Wilke, Shrin Neshat, Amanda Heng, Carolee Schneemann, Betsy Damon, Leslie Labowitz, Martha Wilson, Lydia Schouten, Fumiko Takahashi, Diane Torr, Split Briches, Anna Deavere Smith, Nicole Croisat, Karin Anarchia, Anna Danckova, Tara Ito, Tina Keane, Anna Pac)

pragmatic ethics and aesthetics (with Rorty, Shusterman) (H. Sowa)
organic material
animal hears (sometimes pulsing) (Stadtwerkstatt, Sándor Dörö)
human as dog (Oleg Kulik, Alexander Brenner, Peter Weibel)

Ethics is the Aesthetics of the Few (ture) (Laure Anderson)
It is not possible to speak about ethics (praxeology) ethics = action (performative)

Core of a performative ethics and aesthetics: intensification of life with all its capability for expression, perception and pleasure (H. Sowa)

On the ethics of the deed - Hagakure (Yukio Mishima)
lie as performative act
Ethics of catharsis requires participation (I.E): transfer quo awakening of uncontrollable emotional reactions (fear, revulsion, alarm)
philanthropy
dignity performance (Zofia Kulik, Przemyslaw Kwiek)

actions for the life of the earth (Ulrike Rosenbach)
feminist narrative performance
lesbian performance
rape scenario (to break the code of silence) (Ana Mendietta)
In reality of rape (Sandra Orgel, Aviva Rahmani)

Black cultural theory
cultural criticism
feminist studies / feminist theory
gender studies
anthropology of gender
cultural history
postmodern views
postcolonial theory (Game Rules of Art)

energetically putting oneself into a Samurai (Charlemagne Palestine) - Hagakure: in praise of energy (Mishima)

Performance with (dead) animals (V. Export, Siglinda Kalinbach, Werner Klotz (snails), Via Levandowsky, Alastair MacLennan, H. Nitsch, R. Schwarzkogler, Otto Mühl, Zbigniew Warpechowski, Mark Tomson-Thompson (work with bees), Stadtwerkstatt (bug race), Zitronenfalter (Brock), Attila Kosa (taxidermist), Paul Kos (Trophy), Josef Beuys (coyote, horse, dead hare), J. Kounellis (horse), G. Düninjer (horse), BenediktMern (horse), Arnulf Rainer (Painting Performance with Monkey), Stephan Us (dead sparrow), Elisabeth Miley (fish), Pascale Grau (ledybug), Bonnie Sherk, Tajirna Ilic (bird in mouth), Marco Ivanstis, Kim Jones (Rat-Burning), Ella Tideman, Markus Schwaighofer, Walter Stehling (dog), Ramiro Oviedo (snake), Hélio Oiticica, Carolee Schneemann (snails, fish, chicken), Mark Wolfe (chickens), Rafael M. Ortiz (chicken destruction), Mark Boyle (insects in the throes of death), Simon Whitehead (tracking animals)

Cf. animal performance (circus)

event aesthetics as ethics (GANG ART)
mental situation

attention as raw material (the general essence of performance)
The ethics of giving is performative (the event as gift, The gift as event must be disruptive, unmotivated - Derrida)
Performativity of the procedure already replace (acc. to Luhmann) the normativity of laws (Lit.: Lyotard)
Ethical "performance" (internet newsletter) of Wittgenstein

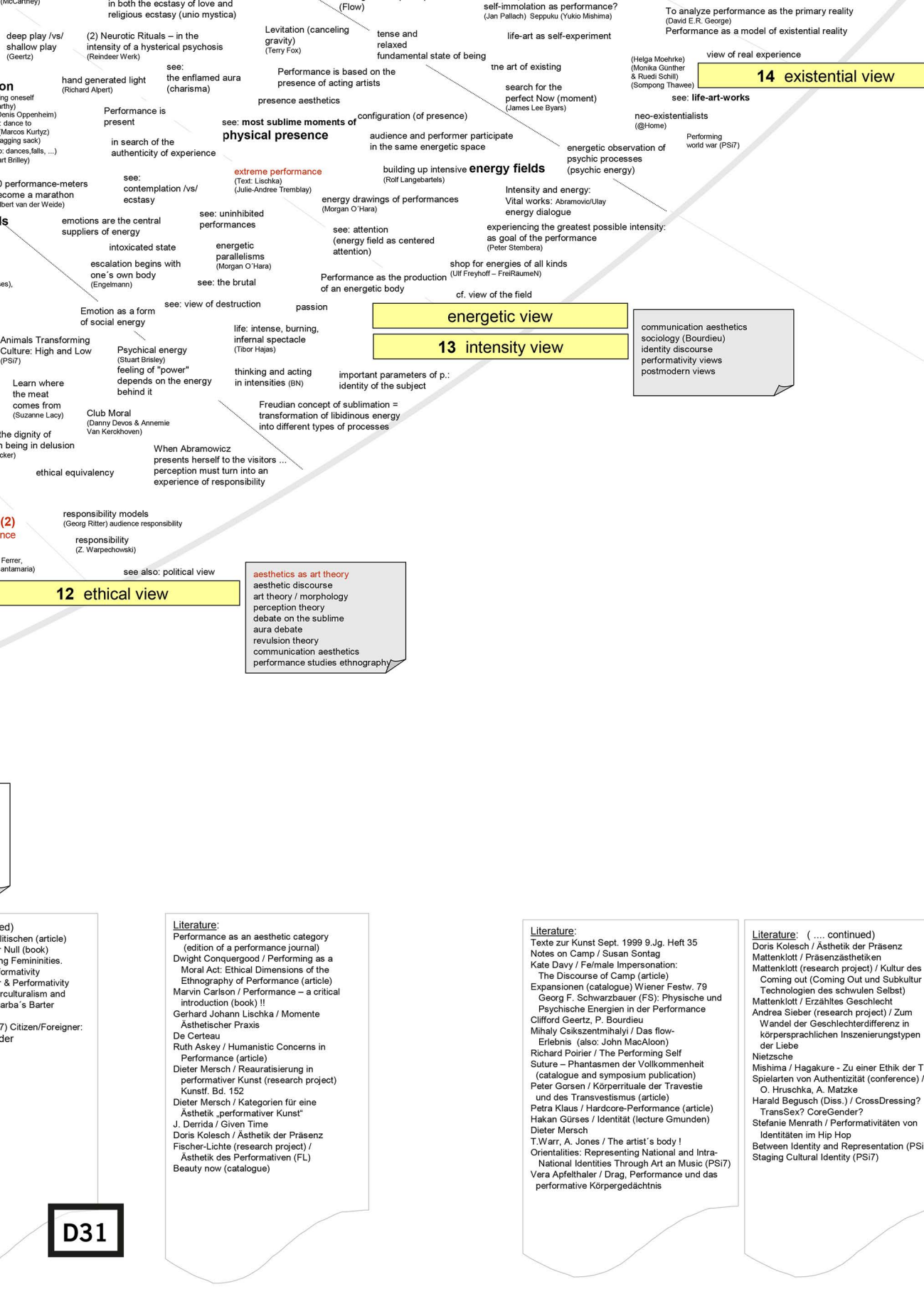
political discourse
re-politicization discourse
post-colonial discourse
exoticism discourse
race discourse
regionalism debate
minorities debate
Eurocentrism debate
critical discourse

Literature:
Sue-Ellen Case and Jeanie K. Forte (Ed.)
Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre (book)
Senelick Lawrence / (book)
Gender in Performance
Geraldine Harris / Staging Femininities
Performance and Performativity
Routledge Reader in Gender and Perform.
Performative Acts and Gender Constitution (essay 1988) / Judith Butler
Kate Davy / ... Reception, Context, and Address in Lesbian Performance
The politics of black performance (book) / Catherine Ugwu
African-American Performance (book) / A. Bean (Ed.)
P.A.N. (catalogue book)
Black Market International (brochures)
Büro Berlin (catalogue book)
Herbert Blau / To All Appearances: Ideology and Performance
Randy Martin / Performance as political act
Baz Kershaw / (PSi7) / Ecoactivist performance
The Environment as Partner in Protest

Literature: (... continued)
Jill Dolan / The Feminist Spectator as Critic
Michélele Wandor / Studies of British feminist performance
Lance Carlson / Performance Art as Political Activism (essay)
Catherine Elwes / Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women (essay)
Lynda Hart & Peggy Phelan / Acting out - Feminist Performances (book)
Valie Export / (essay) Persona, Proto-Performance, Politics
Coco Fusco (artist) / The Other History of Intercultural Performance (essay)
Susanne Schwinghammer-Kogler / (PSi7) Interculturalism and aesthetics or the deconstruction of an eurocentric myth
Norma Broude & Mary D. Garrard (Ed.) / The Power of Feminist Art
Edith Alhoffer / Performance Art - Die Kunst zu leben
Patrice Pavis (Ed.) / The Intercultural Performance Reader
Erika Fischer Lichte (intercultural approach)

Literature: (... continued)
Peggy Phelan / Unmarked - The Politics of Performance (book)
Sue-Ellen Case (theorist of feminist perf.)
Moira Roth / 1970s The Amazing Decade
Michélele Wandor / Carry On, Understudies
Helene Cixous
Lucre Irigaray
Julia Kristeva
Marcia K. Moen / Peirce's Pragmatism as a Resource for Feminism
Teresa de Lauretis / Sexual Indifference and Lesbian Representation
Andrea Juno & V. Vale (Ed.) / Angry Women (Kathy Acker, Susie Bright, Wanda Coleman, Valie Export, Karen Finley, Diamanda Galas, Bell Hooks, Holly Hughes, Lydia Lunch, Kerr & Malley, Linda Montano, Avital Ronell, Sapphire, Carolee Schneemann, Annie Sprinkle
Women and Performance (Journal)
Philip Auslander / (PSi7)
Performing Resistance in a Commodified Context (PSi7)

Literature: (... continued)
Theatralisierung des Polit
G. Rauning / Wien Fieber / Geraldine Harris / Staging Performance and Perfo
Anette Baldauf / Gender & Ian Watson / (PSi7) Inter
Aesthetics: Eugenio Bar Practice
Rosalinda Borcila / (PSi7)
The Body at the Bord



in both the ecstasy of love and religious ecstasy (unio mystica)

deep play /vs/ shallow play (Geertz)

(2) Neurotic Rituals – in the intensity of a hysterical psychosis (Reindeer Werk)

hand generated light (Richard Alpert)

Performance is present

in search of the authenticity of experience

see: contemplation /vs/ ecstasy

performance-meters become a marathon (Berbert van der Weide)

emotions are the central suppliers of energy

intoxicated state

escalation begins with one's own body (Engelmann)

Emotion as a form of social energy

Animals Transforming Culture: High and Low (PS17)

Learn where the meat comes from (Suzanne Lacy)

the dignity of being in delusion (Coker)

ethical equivalency

(2) nce

Ferrer, antarmaria)

responsibility models (Georg Rittler) audience responsibility

responsibility (Z. Warpechowski)

see also: political view

12 ethical view

aesthetics as art theory
aesthetic discourse
art theory / morphology
perception theory
debate on the sublime
aura debate
revelation theory
communication aesthetics
performance studies ethnography

levitation (canceling gravity) (Terry Fox)

tense and relaxed fundamental state of being

self-immolation as performance? (Jan Pallach) Seppuku (Yukio Mishima)

life-art as self-experiment

the art of existing

search for the perfect Now (moment) (James Lee Byars)

view of real experience

14 existential view

(Helga Moehrke) (Monika Günther & Ruedi Schill) (Sompong Thawee)

see: **life-art-works**

neo-existentialists (@Home)

Performing world war (PS17)

Performance is based on the presence of acting artists

presence aesthetics

see: **most sublime moments of physical presence**

configuration (of presence)

audience and performer participate in the same energetic space

energetic observation of psychic processes (psychic energy)

building up intensive **energy fields** (Rolf Langebartels)

Intensity and energy: Vital works: Abramovic/Ulay energy dialogue

experiencing the greatest possible intensity: as goal of the performance (Peter Stembera)

shop for energies of all kinds (Ulff Freyhoff – FreiRaumelv)

cf. view of the field

energetic view

13 intensity view

energy drawings of performances (Morgan O'Hara)

see: attention (energy field as centered attention)

Performance as the production of an energetic body

passion

life: intense, burning, infernal spectacle (Tibor Hajas)

thinking and acting in intensities (BN)

important parameters of p.: identity of the subject

Freudian concept of sublimation = transformation of libidinous energy into different types of processes

When Abramowicz presents herself to the visitors ... perception must turn into an experience of responsibility

Club Moral (Danny Devos & Annemie Van Kerckhoven)

Psychical energy (Stuart Brisley) feeling of "power" depends on the energy behind it

life: intense, burning, infernal spectacle (Tibor Hajas)

thinking and acting in intensities (BN)

important parameters of p.: identity of the subject

Freudian concept of sublimation = transformation of libidinous energy into different types of processes

When Abramowicz presents herself to the visitors ... perception must turn into an experience of responsibility

Club Moral (Danny Devos & Annemie Van Kerckhoven)

Psychical energy (Stuart Brisley) feeling of "power" depends on the energy behind it

responsibility models (Georg Rittler) audience responsibility

responsibility (Z. Warpechowski)

see also: political view

12 ethical view

aesthetics as art theory
aesthetic discourse
art theory / morphology
perception theory
debate on the sublime
aura debate
revelation theory
communication aesthetics
performance studies ethnography

Literature:
Performance as an aesthetic category (edition of a performance journal)
Dwight Conquergood / Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance (article)
Marvin Carlson / Performance – a critical introduction (book) !!
Gerhard Johann Lischka / Momente Ästhetischer Praxis
De Certeau
Ruth Askey / Humanistic Concerns in Performance (article)
Dieter Mersch / Reauratisierung in performativer Kunst (research project) Kunstf. Bd. 152
Dieter Mersch / Kategorien für eine Ästhetik „performativer Kunst“
J. Derrida / Given Time
Doris Kolesch / Ästhetik der Präsenz
Fischer-Lichte (research project) / Ästhetik des Performativen (FL)
Beauty now (catalogue)

Literature:
Texte zur Kunst Sept. 1999 9.Jg. Heft 35
Notes on Camp / Susan Sonntag
Kate Davy / Female Impersonation: The Discourse of Camp (article)
Expansionen (catalogue) Wiener Festw. 79
Georg F. Schwarzbauer (FS). Physische und Psychische Energien in der Performance
Clifford Geertz, P. Bourdieu
Mihaly Csikszentmihalyi / Das flow-Erlebnis (also: John MacAloon)
Richard Poirier / The Performing Self
Suture – Phantasmen der Volkkommenheit (catalogue and symposium publication)
Peter Gorsen / Körperrituale der Travestie und des Transvestismus (article)
Petra Klaus / Hardcore-Performance (article)
Hakan Güras / Hardcore-Performance (article)
Dieter Mersch
T.Warr, A. Jones / The artist's body!
Orientalities: Representing National and Intra-National Identities Through Art and Music (PS17)
Veri Apfelthaler / Drag, Performance and das performative Körpergedächtnis

Literature: (... continued)
Doris Kolesch / Ästhetik der Präsenz
Mattenkloft / Präsenzästhetiken
Mattenkloft (research project) / Kultur des Coming out (Coming out und Subkultur Technologien des schwulen Selbst)
Mattenkloft / Erzähltes Geschlecht
Andrea Sieber (research project) / Zum Wandel der Geschlechterdifferenz in körpersprachlichen Inszenierungstypen der Liebe
Nietzsche
Mishima / Hagakure - Zu einer Ethik der T
Spielarten von Authentizität (conference)
O. Hruschka, A. Matzke
Harald Begusch (Dis.) / CrossDressing? TransSex? CoreGender?
Stefanie Menrath / Performativitäten von Identitäten im Hip Hop
Between Identity and Representation (PS17)
Staging Cultural Identity (PS17)

D31

existentialism
(primacy of action)
existential philosophy
subjectivism debate

Charles Morris (semiotician)
Emile Benveniste
Jerrold Katz (competence/performance)
William Labov (sociolinguist)
Hans-Dieter Huber
Johanna Malt / Performative Constructions of Meaning (article)
Robert A. Fischer / Oral, multimedial (article Kunstf. Bd. 152)
Walter J. Ong / Orality and Literacy
N. Luhmann
Davidson
Horst Wenzel (research project) / Repräsentation und Kinästhetik im Spannungsverhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit
König (research project) / Produktorientierte und prozessorientierte Ansätze in der Sprachwissenschaft
Semi-orale Kulturen des Mittelalters
Sybille Krämer (research project) / Performanz u. Performativität in der Sprachphilosophie

Literature:
Kunstforum Bd. 150
Zeit – Existenz – Kunst
Peter Gorsen / Der spielbar gemachte Alltag oder die Rückkehr des Existentialismus in der Performance Art (catalogue essay)
Roland Barthes / La Mort de l'Auteur
Heidegger / Existentialphilosophie ...
Heidegger / Sein und Zeit
Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty
Staging the Holocaust (PS17)
Miriam Yahil-Wax / (ps17) Where language ends

Legend

nn view

discourses
advanced studies
method complexes
theory complex
research directions
discipline

direction

reference literature for the respective view / conference references

These views cover content/analytical perspectives or delineate content zones. Placement within these zones follows the principle: spatial proximity = subject matter proximity. The outer ring is generally more abstract than the inner area. In Foucault's terms, these could also be called archeological fields.

The archeology follows the axis: discursive praxis => knowledge => science. In keeping with this, relevant discourse, research directions (scholarly fields) and method complexes are listed here. Discipline: grouped methods (of a scholarly discipline)

These symbols highlight "canonized" performance directions. These directions could also be called streams (BN), performance categories, concepts, movements, media directions, performance (sub)cultures, (micro-)styles, practices, basic patterns (of behavior) or performance "types". As a supplement to these, see the non-canonized "performance terms".

red text: first development phase (Version 01)
black text: subsequent development phases (modifications / expansions)

(artist (collective list))

Performance Terms +Performance as ... (short definition)

academic performance, akustische P, animal performance, anonymous P, architecture performance, autobiographical performance, Bewegungperformance, black p, breast performance, cabaret performance, camp performance, collaborative P, costume performance, cover performance, cultural performance, Dauerperformance, deconstruction performance, dialogical performance, didactical P, digital P, dinner performance, Echtzeitperformance, ecological performance, electroacoustic P, electronic P, ethnic p, ethnographical P, feminist P, Fingerfischerperformance, fragrance p, Gesangsperformance, Grenzüberschreitungperformance, gestic P, gestural P, homosexual performance, intercultural performance, Intimperformance, Kaufhausperformance, Kommunikationsperformance, Konzeptperformance, konzeptualistische P, Körperperformance, Kurzperformance, Langzeitperformance, Latex performance, Laufstegperformance, lecture performance, lethal P, Light-P, life performance, machine performance, medical performance, minimal P, minstrel performance, multicultural p, myth-related performance, naked performance, narrative P, operation performance, party performance, permanent P, poetic P, political performance, popular p, Portrait P, posed performances, private performance, projection performance, pure P, real time p, research p, retro-performance, revolutionary p, Ritual P, Rollstuhlperformance, rhythmische P, Sauf-P, Schaufensterperformance, self-exploratory performance, shamanist P, Stehgreifperformance, Stimpfperformance, Tele-Performance, Telephone-P, Text-P, theatrical performance, table performance, trivial performance, ultimate P, urban p, verborgene P, unsichtbare P, Vortragsperformance, vulgar performance, Weihe-Performance, zerbrochene P, Zweierperformance

· **Bibliografía general****A**

- AGRAFIOTIS**, Démosthène. "Performance, poétique. Problématique". En: *Fabriques de la langue*. Paris: Presses Universitaires de France, 2012.
- **AGRAFIOTIS**, Démosthène. "Performance, poétique. Pour une poétique performative. Une déclara(c)tion". En: *Fabriques de la langue*. Paris: Presses Universitaires de France, 2012.
- AICHER**, Olt. *El mundo como proyecto*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1994.
- AKTÜRK**, Aysegül. "Interkulturelles Lernen im Deutschunterricht". En: *Vorschläge zur Didaktisierung türkischer Migrantenliteratur*. Hamburg: Igel Verlag, 2009.
- ALMAGRO**, Alfonso del Río. "Live Art: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar". En: *Arte, Individuo y Sociedad*, 25 (3), 2013.
- AMY C.** Beal. *New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany from the zero hour to reunification*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- ARIÑO**, Antonio. *Sociología de la Cultura. La constitución simbólica de la sociedad*. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1997.
- ARENDS-SCHWARZ**, Elisabeth; **KAPP**, Volker. *Übersetzungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte: Wege und Formen der Rezeption italienischer Literatur im deutschen Sprachraum vom 15. bis 20. Jahrhundert*. Marburg: Hitzeroth Editor, 1993.
- ARNHEIM**, Rudolf. *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1993.
- ARTAUD**, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- ASENSI**, Manuel; **PALMA**, Carmen. "Documenta". En: *Cine y Video 20. Revista Especializada*, mayo 1987.

B

- BACALL**, Lauren. *Lauren Bacall by Myself*. New York: Ballantine books, 1980.
- BALLESTEROS JIMÉNEZ**, Soledad. *Psicología de la memoria*. Madrid: Editorial Universitarias S.A, 2010.
- BARBA**, Eugenio. "Actor santo y actor cortesano". En: *Primer Acto* n.º 106, Madrid, marzo de 1969.
- BARTHES**, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, S.A., 1994.
- BERMAN**, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1998.
- BRIT**, Mehdi ; **MEATS**, Sandrine. *Interviewer la performance. Regards sur la scène française depuis les années 1960*. Paris: Manuella Éditions, 2014.
- BÜRGER**, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: Univer., 1974.

C

- CANNING** M. Charlotte. "A Cold War Battleground: Catfish Row versus the Nevsky Prospekt". En: *Theatre, Globalization and the Cold War*. Munich: Transnational Theatre Histories, 2017.
- CARO BAROJA**, Julio. *Cuadernos de campo*. Madrid: Ediciones Turner, S.A., 1979.
- CASTELLIN**, Philippe ; **TORREGROSA**, Jean. *DOC(K)S 3, Poésie & informatique*, série 3, volumes 13/14/15/16. Córcega: Akenaton Editon, 1997.
- **CASTELLIN**, Philipe. "C'est par les trous que l'on respire". En: *Action Doc(k)s*, série 3, volumes 29/30/31/32/33. Ajaccio, Córcega: Edición Akenaton, 2004.
- CEPLAIR**, Larry. *Anti-Communism in Twentieth-Century America. A critical History*. Santa Barbara, California: Praeger, 2011.
- CHAVES NOGALES**, Manuel. *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2016.
- CHEYNEY**, Ryan. "The Rise and Fall of the Citizen-Soldier; or, Bye-Bye, Elvis". En: *The Chickenhawk Syndrome. War, Sacrifice, and Personal Responsibility*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2009.
- COLMAN**, David R. *The three Princes of Serendip: Notes on a Mysterious phenomenon*. Montreal: McGill Journal of Medicine, vol. 9, nº 2, julio 2006.
- CORT HADDON**, Alfred; **RIVERS RIVERS**, William Halse; **GABRIEL SELIGMAN**, Charles; **MYERS**, Charles S.; **HERBERT RAY**, Sidney; **McDOUGALL**, William; **WIKIN**, Anthony. *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strais VOL IV*. Cambridge: Cambridge at the University Press, 1912.
- CORTÉS**, José Miguel. "Repensando el hecho expositivo. Algunas notas desde la periferia". En: **SÁNCHEZ**, José Antonio; **GÓMEZ**, José. *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- COSTA**, José Manuel. "Las artes no plásticas triunfan en la Documenta de Kassel". En: *El independiente*, 1987.

D

- DATE**, C.J. *Introducción a los sistemas de bases de datos*. México D.F: Editorial Alhambra, 2001.
- DEWALT**, Katheleen ; **DEWALT**, Billie. *Participant Observation: A Guide for Fieldworkers*. Maryland: AltaMira Press, 2011.
- DIRMOSER**, Gerhard; **NIESLONY**, Boris. "Performance Art Kontext". En: *On Maps and Mapping. Performance Research*, volumen 6, Issue 2. Aberystwyth, Ceredigion Wales, United Kingdom, 2001.
- DOENECKE**, Justus D. "The Literature of Isolationism, 1972-1983: A Bibliographical Guide". En: *The Journal of Libertarian Studies*, Vol. VII, nº. I, Department of History, New College of the University of South Florida, primavera 1983.

DONGUY, Jaques. *Le Geste a la parole: entretiens avec Julien Blaine, Jean-Luc Parant, Bernard Heidsieck, Michèle Métail, Robert Filliou, Jean-François Bory*. Paris: Thierry Agullo, 1981.

– **DONGUY**, Jacques. “La performance comme catégorie artistique”, pp. 28-33. En: CASTELLIN, Philippe ; TORREGROSA, Jean. DOC(K)S 3, Action. Série 3, volumes 29/30/31/32/33. Córcega: Akenaton Editon, 2003.

DOUGLAS, Kirk. *I am Spartacus! Making a film, breaking the blacklist*. New York: Open Road, 2012.

E

EHNINGER, Eva. “What’s happening? Allan Kaprow and Claes Oldenburg Argue About Art and Live”. En: *Getty Research Journal*, nº 6, 2014.

ESPAÑA BOQUERA, María del Carmen. *Servicios Avanzados de Telecomunicación*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos S.A., 2003.

F

FAGAN, Myron C. *Hollywood Reds are "On the Run!"*. New York: Cinema Education Guild, 1949.

FERNÁNDEZ NOGALES, Ángel. *Investigación y técnicas de mercado*. Madrid: Universidad Autónoma, ESIC Editorial, 2004.

FERNÁNDEZ SANTOS, Angel. “Les Lettres Françaises”. En: *Primer Acto* n.º 106, Madrid, marzo de 1969.

FERRANDO, Bartolomé. *El arte de la performance. Elementos de creación*. Valencia: Ediciones Mahali S.L., 2009.

FILLIOU, Robert. *Genio sin talento*. Barcelona: Editado por MACBA, 2003.

FINBURGH, Clare; **LAVERY**, Carl. *Contemporary French Theatre and Performance*. London: Clare Finburgh and Carl Lavery, 2011.

FREIXAS ALÁS, Margarita. “El tratamiento de los extranjerismos en los repertorios léxicos de la Agencia EFE (1978-2012)”. En: *Lexicografía teórica y aplicada*. Anexos de Revista de Lexicografía, 26. Coruña: Universidade da Coruña, 2014.

G

GALFANO, Vito. *Vito Galfano*. Woudrichem: Pictures Publishers, 1990.

GALTON, Francis. “Barometric predictions of Weather”. En: *Report of the British Association for the Advancement of Science*, 1870.

GARCÍA FERNÁNDEZ, María Sagrario. Tesis doctoral: *La literatura del discurso multicultural: escritores turco-alemanes*. Facultad de Filología, Departamento de Filología Alemana de la Universidad Complutense de Madrid, 2007.

GARDNER, Howard. *Educación Artística y desarrollo humano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1994.

GARRIGA, Rocío. “El silencio como límite comprensivo: una aproximación a su aplicación en las propuestas artísticas de Shimon Attie y Alfredo Jaar.” En: *Eikasía, revista de filosofía*, 2013.

- GÖKTÜRK**, Deniz; GRAMLING, David; KAES, Anton. *Germany in Transit. Nation and migration 1955-2005*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- GOLDBERG**, RoseLee. *Die Kunst der Performance. Vom futurismus bis heute*. München: dkv Deutscher Kunstverlag, 2014.
- **GOLDBERG**, RoseLee. *Everywhere and All at Once: An Anthology of Writings on PO7*. Zurich: JRP Ringier, 2009.
 - **GOLDBERG**, RoseLee. *Performance Art, from Futurism to the present*. London: Thames and Hudson, 1999. (Edición 1988, reimpresa en el año 1999)
 - **GOLDBERG**, RoseLee. *Performances. L'art en action*. Paris: Thames and Hudson, 1999.
 - **GOLDBERG**, RoseLee. *Performance Art, from Futurism to the present*. London: Thames and Hudson, 2004, pp. 226. (Edición 2001, Foreword by Laurie Anderson).
- GOMBRICH**, E.H./HOCHBERG, J./BLACK, M. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 1973, p. 86.
- GOODMAN**, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- GRAWLEY**, Greer; BARBIERI, Donatella. "Dress, Time, and Space: Expanding the Field through Exhibition Making". En: *The Handbook of Fashion Studies*. New York: Bloomsbury, 2013.
- GROTOWSKI**, Jerzy. *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets Editores, 1970.
- GUBERN**, Roman. *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- **GUBERN**, Roman. *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península, 1981.
- GUEST-HADEN**, Anthony. *True Colors: The real life of the Art World*. New York: The Atlantic Monthly Press, 1996.
- H**
- HACKER**, Dieter. *Die Kunst muss dem Bürger im Nacken sitzen...* München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1981.
- HANEWINKEL**, Vera ; OLTMER, Jochen. "Wahlrecht und politische Partizipation von Migranten in Europa". En: *Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück*. Bonn: IMIS, 2014.
- HANSPETER**, Heidrich. *Kunstquartier : ausländ. Künstler in Berlin ; ehemalige AEG-Fabrik, 14. Mai - 17. Juni 1982*. Berlin: Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler, 1982.
- HAWKING**, Stephen. "Espacio y Tiempo". En: *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- HENLE**, Jörg A.; BENDER, Hans; TRIER, Eduard; NEUHAUS, Volker; LOEFFELHOLZ, Bernhard Freiherr von; OETKER, Arend. *Jahresring*

Deutsche Verlags-Anstalt 1986-1987. Jahrbuch für Kunst und Literatur Deutschland als Ausland. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1986.

HERBET, Dominique. *Die Neue Zeitung. Un Journal Américain pour la population Allemande (1945-1949).* Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

HIGGINS, Hannah. *Fluxus Experience.* Berkeley: University of California Press, 2002.

HOFMANN, Werner. *Los fundamentos del arte moderno.* Barcelona, Edicions 62, S.A., 1992.

HOME, Stewart. *El asalto a la cultura.* Barcelona: Lallevir SL/Virus editorial, 2002.

J

JARDÍ, Enric. *Pensar en imágenes.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2012.

J. BRYM, Robert ; **LIE**, John. *Sociology, Your Compass for a New World.* Belmont: Cengage Learning, 2009.

JAPPE, Elisabeth. *Performance Ritual Prozess, Handbuch der Aktionkunst in Europa.* München: Prestel-Verlag, 1993.

– **JAPPE**, Elisabeth; **SCHNECKENBURGER**, Manfred; **VON KRIES**, Alf. *Moltkerei Werkstatt projekte 1981-1994.* Köln: Moltkerei Werkstatt, 1994.

JARQUE, Fietta. “Variada representación española en la Documenta 8”. En: *El País*, edición impresa, Madrid: 6 de junio de 1987.

JODOROWSKY, Alejandro. *Teatro sin fin.* Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

– **JODOROWSKY**, Alejandro. *La danza de la realidad (psicomagia y psicochamanismo).* Madrid: Ediciones Siruela, 2014.

– **JODOROWSKY**, Alejandro. *Viaje Esencial.* Madrid: Ediciones Siruela, 2016.

JOTTERAND, Franck. *El nuevo Teatro Norteamericano.* Barcelona: Barral Editores, 1970.

K

KAPROW, Allan. *Assemblage, Environments, and Happenings.* New York: Harry Abrams, 1966.

– **KAPROW**, Allan. “Happenings in the New York Scene”. En: *ARTnews* 60, nº 3, 1961.

KIRBY, Michael Standley. “German Theatre (Kirby’s Editorial Report)”. En: *The Drama Review, German Theatre Issue*, Volume 24 Number 1 (T85) March 1980. New York: Cambridge Center and New York University, 2001.

KLIMKE, Martin. *The other Alliance. Student protest in West Germany and the Unit States in the global sixties.* Princeton: Princeton University Press, 2010.

KOWALSKI, Piotr. *Time Machine Projects +.* Paris: Centre George Pompidou, Musée National d’Art M., nº editieur 271, 1981.

KUBLER, George. *La configuración del Tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas.* Madrid: Alberto Corazón, 1975.

KYLE, Donald G. *Spectacles of Death in ancient Rome*.
New York: Routledge, 1998.

L

LA CHANCE, Michael. "Épisodios à l'Hôtel du temps". En: *Microrécits*.
Chicoutimi: Éditions La Peuplade, coll., Québec, 2014.

- **LA CHANCE**, Michael. Frontalités. *Censure et provocation dans la photographie contemporaine*. Montréal: Le Soi et l'autre, 2006.
- **LA CHANCE**, Michael. "Index du performatif", (avec Richard Martel, dirs.). En: *Inter Art Actuel*, no. 115. Québec: Éditions Intervention, 2013.
- **LA CHANCE**, Michael. Louis-Pierre Bougie. *Espaces chavirés, torsions du désir*. Montréal: Les Éditions de Mévius, 2013.

LABELLE-ROJOUX, Arnaud. *L'Acte pour l'art*. Paris: Al Dante, 2004.

LEBEL, Jean-Jacques. *Teatro y Revolución. Entrevistas con el Living Theatre*.
Caracas: Monte Avila Ed. 1970.

LIPPARD, Lucy. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal. Lippard, 2004.

M

MADERUELO, Javier. "Música Gráfica", p.35. En: *Arte Sonoro, Arte y Parte*,
nº 117, Junio-Julio 2015. Madrid: Ediciones la Bahía, 2015.

MANSFIELD, Rex. *Sergeant Presley. Our Untold Story of Elvi's Missing Years*.
Toronto: ECW Press, 2002.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*.
Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Madrid: Akal Ediciones, 2009.

MARCUSE, Herbert. *Contrarrevolución y revuelta*. Tabasco: Editorial Joaquín
Mortiz, 1973.

- **MARCUSE**, Herbert. *Psicoanálisis y política*.
Barcelona: Nueva colección Ibérica Ediciones Península, 1969.

MARÍN SÁNCHEZ, Eduardo Jesús. *La poética del fragmento y del intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando*. Tesis doctoral.
Altea: Facultad de Bellas Artes, Universidad Miguel Hernández, 2013.

MARINIS, Marco. *El nuevo Teatro, 1947-1970*.
Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

MARTEL, Richard. "Art action et performance. Périphéries sans centre!". En:
Inter, La revue comme action, Automme numéro 124. Québec: Éditions
Intervention, 2016.

- **MARTEL**, Richard. *Arte de Acción*.
Xochimilco: Univeridad Autónoma Metropolitana, 2008.
- **MARTEL**, Richard. "L'activité performative: systèmes périphériques dans l'économisme dominant". En: *Inter, Pratiques Performatives*,
hiver nº 95, 2007.
- **MARTEL**, Richard. "Le risque artistique performatif". En: *Inter, Stragédies*. Québec: Éditions Intervention, printemps nº 99, 2008.
- **MARTEL**, Richard. "Art, performativité, plasticité, langage: code d'accès". En: *Inter, art actuel, Langage Plastique*. Québec: hiver nº 110, pp. 66-69, 2012.

- **MARTEL**, Richard. “Systèmes périphériques et périphéries des systèmes”. En: *Inter, Pratiques artistiques et imaginaires sociaux*: 11 Biennale de la Havane, printemps n° 111, 2012.
- **MARTEL**, Richard. “Zones périphériques, à l'échelle humaine”. En: *Inter, Résistance et intégration à l'ère de la globalisation*. Québec: Inter Art Actuel, printemps n° n° 102, 2009.
- **MARTEL**, Richard; DURAND, Guy; FORTIN, Andrée. *Richard Martel, Activités Artistiques 1978-1982*. Québec: Les Éditions Intervention, 1983.
- **MARTEL**, Richard; SHIMODA, Seiji . “Présentation, NIPAF 96”. En: *Inter, Télécratie*. Québec: Éditions Intervention, n° 66, 1996.

MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia. “Valoración e influencia de las teorías dramáticas de Artaud”. En: *Anales de filología francesa*, n°2, 1987.

MEADE, Richard. *First Los Angeles Erotic Mail Art Show*. Los Angeles: Zero Generation Publications, 1981.

MILENKOVIC, Nebojsa. “An Aesthetic of Freedom or Politics of Freedom. A guide through the Art of Bálint Szombathy 1969-2005”. En: *Szombathy art. Retrospective Exhibition*. Belgrade: Museum of contemporary art Novi Sad, 2006.

MILLÁN, Fernando. *Vanguardias y Vanguardismos ante el siglo XXI*. Madrid: Adora Ediciones, 1998.

MONOD, David. “He is a Cripple and needs my love: Porgy and Bess as Cold War Propaganda”. En: *The Cultural Cold War in Western Europe 1945-1960*. London: Frank Cass, 2003.

MORGADO BERNAL, Ignacio. *Aprender, recordar y olvidar: claves cerebrales de la memoria y la educación*. Barcelona: Ariel, 2014.

MORGAN, Robert. C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

MUNARI, Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008.

N

NEVADO CABELLO, M^a Victoria. *Introducción a las bases de datos relacionales*. Madrid: Visión Libros, 2010.

NIESLONY, Boris. “Die 2 Fragen : ein Begleitbuch ; zum Projekt Kunst. Die Ausstellung in drei Fertigungshallen der RUWA Holzbau Dalvazza, Küblis.” En: *Veleno* n° 49, edited by Peter Trachsel-Dalvazza-Hasena, 2000.

- **NIESLONY**, Boris. “B. Nieslony”, *Veleno* n. 51, edited by Dalvazza, Hasena, 2002.

NORMAN, Donald. *El aprendizaje y la memoria*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1988.

NORMAN, Donald. *La psicología de los objetos cotidianos*. Madrid: Editorial Nerea S.A., 1990.

O

OHFF, Heinz. *Performance, Eine andere Dimension - Performance, Another Dimension*. Berlin: Frölich and Kaufmann, 1983.

OLBRICH, Jürgen O. *Art Network, Art Nürberg 6, Harlekin Art Wiesbaden*. Nürberg: 1,2,3 Dimensionen, 1991.

P

PARCEDISAS, Pilar. "Introducción a la exposición Accionismo Vienés". En: *Accionismo Vienés*. Sevilla: CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Consejería de Cultura, 2008.

PASHIAS, Andreas; **DEIMLING**, BBB Johannes. *Herostrat, Collaborative performance by Andreas Pashias and BBB Johannes Deimling*. Athens, Greece, 2014.

PIPES, Richard. *Communism, a history*. New York: Modern Library Edition, 2001.

PIRSON, Jean-François. "El espacio del otro". En: *Arte, Proyectos e Ideas*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Vicerrectorado de Cultura, 1994.

PITZ, Hermann. "Ocular Investigations". En: **BALKEMA**, Annette; **SLAGER**, Henk. *The Photographic Paradigm. Series of Philosophy of Art and Art Theory, vol 12*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 1997.

PÓLYA, George. *Cómo plantear y resolver problemas*. México D.F: Editorial Trillas, S.A, 2008.

R

RAAP, Jürgen. "Daniel Spoerri-Zyklus des Lebens". En: *Kunstforum International, Essen und trinken*, band 159, s. 73-91, 2002.

– **RAAP**, Jürgen. "Hommage à Karl Marx, Jürgen Raap über die Spoerri-Projekte an den Kölner Werkschulen 1977-1982". En: *Kunstforum International, Essen und trinken*, band 159, s. 62, 2002.

REINDEER WERK. *The Nesral Krid & Reindeer Werk*, 1980.

ROGERS, Steve. "Nottingham National Review of Live Art". En: *Performance Magazine*. Special 50th Issue, n 50-51. London: Editors Rob La Frenais and Gray Walson, Live Art Development Agency, nov. dec. jan. 1987.

ROHRMUS, Monika; **SCHULZE**, Helmunt. "Standing Sculpture". En: *Neue Kunst aus New York, Kunstforum international*, Bd 92, nº 92 dezember 1987 january 1988.

ROSSET, Clément. *Le réel et son double: essai sur l'illusion*. Paris: Gallimard, 1985.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier. "La ruptura entre bastidores". En: *La estética y sus herejías*. Barcelona: Anagrama, 1973.

– **RUBERT DE VENTÓS**, Xavier. *Ensayos sobre el desorden*. Barcelona: Editorial Kairós, 1976.

RUMP, Gerhard Charles. "A new dimensión in painting". En: *Virtual Spaces, paintings of Michael Burges*. Duesseldorf, 2007.

S

SÁNCHEZ, José Antonio.; **CONDE-SALAZAR**, Jaime. *Cuerpos sobre blanco*. Madrid: Universidad de Castilla- La Mancha: Comunidad de Madrid, 2003.

– **SÁNCHEZ**, José Antonio; **GÓMEZ**, José. *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

- **SÁNCHEZ**, José Antonio; HUEDO, Ana. *Situaciones : un proyecto multidisciplinar en Cuenca*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- **SÁNCHEZ**, José Antonio. “Teatralidad y performatividad en la escena contemporánea española: a propósito del “ensayismo” escénico de Roger Bernat”. En *Citru.doc*. México DF: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2003.
- **SÁNCHEZ**, José Antonio. “Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas”. En: *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, nº 35. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 2009.

SCHECHNER, Richard. *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973.

SCHIWY, Peter. “Ewig unvergessen?. Was von Film Fernsehen der DDR blieb”, En: KUNZE, Thomas; VOGEL, Thomas. *Ostalgie International. Erinnerungen an die DDR von Nicaragua bis Vietnam*. Berlin: Ch. Links Verlag, 2010.

SCHMIDT-EENBOOM, Erich. “The Bundesnachrichtendienst, the Bundeswehr and Sigint in the Cold War and After”. En: *Secrets of Signals Intelligence during the Cold War and Beyond*. London: Frank Cass Publishers, 2001.

SHAKESPEARE, William. Julio César. Barcelona: Grupo Editorial Norma, 1965.

SONTAG, Susan. *Antonin Artaud. Selected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

STANDFORD, John. *Encyclopedia of Contemporary German Culture*. London: Routledge 1999.

STONEKING, Mark. “Sampling Populations and Individuals”. En: *An introduction to Molecular Anthropology*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2017.

STONOR SAUNDERS, Frances. *Cold War. The CIA and the world of arts and letters*. New York: The New Press, 2013.

T

TERRONES, Álvaro. “En lo general, lo particular y lo concreto. Usar en caso de performance”. En: *Chamalle X 2014*. Vigo: Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo, 2014.

- **TERRONES**, Álvaro. “Ressources Graphiques pour performeurs en création”. En: *Inter Art Actuel* nº 118. Québec: Éditions Intervention, 2014.

TILMAN, Pierre. *Robert Filliou, nationalité poète*. Dijon-Quetigny: Les presses du réel 2006.

TORRENS, Valentín. *La Pedagogía de la performance*. Huesca: Editorial Diputación Provincial, 2007.

TRUJILLO LEÓN, Salvador. *UF2213 - Modelos de datos y visión conceptual de una base de datos*. Madrid: Editorial Elearning S.L., 2015.

V

VALLAURE, Jaume; **POU I RIGAU**, Marta. *Sin número: Arte de Acción*. Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes, 1996.

VILAR, Nel.lo. "Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción...en los años 90". En: SÁNCHEZ, José Antonio; GÓMEZ, José. *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

VVAA. "Cinema Education Guild". En: *Un-American Activities in California*. Sacramento, California: Reports of the Senate Chamber State Capitol from January 2 to 16 June, 1961.

VVAA. "Performance, Body, Fiction". En: *Mobile Album International*, nº3. Dijon: Les presses du réel, autumn 2014.

VVAA. "Performance und Performance Kunst". En: *Kunstforum International* nº 96, 1998.

W

WELLWARTH, George E. "Esperanzas Aplazadas. El nuevo teatro norteamericano". En: *Teatro de protesta y paradoja*. Barcelona: Alianza Editorial.

WILMETH, Don B. *Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

• Recursos en línea generales

A continuación se expone el listado perteneciente a la bibliografía y direcciones consultadas en internet para esta investigación. Los recursos en línea que se muestran en este apartado son de carácter general. La vigencia de las direcciones web perteneciente a este listado ha sido comprobada y verificada el día 31 de agosto del año 2018.

*

* *

Amerika in Ausburg.

Recurso en línea:

[<http://www.amerika-in-augsburg.de/index.php?id=226>].

Archive WayBack.

Recurso en línea:

[<https://web.archive.org/web/20071009220956/http://www.kölninside.de/INTERVIEWTEXT/RAAP/RAAP%201.htm>].

Archivo biográfico del escritor Stefan Heym.

Recurso en línea:

[<http://www.stefan-heyms-gesellschaft.de>].

Asociación Performa. Equipo de Dirección asociación de Nueva York Performa.

Recurso en línea:

[<http://performa-arts.org/>].

Atelier-Zeitschrift für Künstler.

Recurso en línea:

[http://www.atelier-verlag.de/cms/front_content.php?client=1&lang=1&idcat=99].

BALZER, Mathias, "Es bleiben die Spuren in den Köpfen". Südostschweiz Kulturgespräch.

7 de junio, 2013. **Recurso en línea:**

[<https://www.suedostschweiz.ch/zeitung/peter-trachsel-hat-grosse-kunst-gesaet>].

Bär Aktuell, Karl Josef Bär.

Recurso en línea:

[http://www.atelier-blog.de/blog1/?page_id=2].

Bender und Nern. Zentrum für Kunst und Medientechnologie.

Recurso en línea:

[<https://zkm.de/de/werk/firma-bender-und-nern>].

BÉNICHOU, Anne. "La performance Vie de l' archive et actualité". En: Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain, 2013.

Recurso en línea:

[<https://journals.openedition.org/critiquedart/13788>].

DATABAZ (Transmedia Art Center).

Recurso en línea:

[<http://databaz.org/centre/?tag=jacques-donguy>].

De Appel. Reindeer Werk.

Recurso en línea:

[<http://kunstenaarsboeken.blogspot.com/search?q=prediction>].

De Appel. The Dutch Week.

Recurso en línea:

[<http://deappel.nl/en/about#about>].

De Fabriek, Eindhoven, Holanda. The New Country Painted.

Recurso en línea:

[<http://www.defabriek eindhoven.nl/exhibition/the-new-country-painted-parts-of/>].

Deutsche Film AG (DEFA).

Recurso en línea:

[<http://www.defa-stiftung.de/DesktopDefault.aspx?TabID=1011>].

DEVOS, Danny.

Recurso en línea:

[<https://www.birthfactdeathcalendar.net/events/29-may-1981/>].

Editorial Akenaton, DOC(K)S.

Recurso en línea:

[http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/larevue_f/derniers-numeros_f/ACTION_F/actioEdito.htm].

Eidgenössische Technische Hochschule Zürich.

Recurso en línea:

[<https://www.ethz.ch/en/news-and-events/eth-news/news/2018/01/a-look-into-the-fourth-dimension.html>].

FAGAN, Myron. The Illuminati and the Council on Foreign Relations. Disco LP, 1967. La asociación USA the Republic ofrece una transcripción completa del audio del disco de Fagan. **Recurso en línea:**

[http://usa-the-republic.com/illuminati/Myron_Fagan%20-%5BTranscript%5D.pdf].

Fundación Dalí.

Recurso en línea:

[<https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado/1952-1964/765/a-proposito-del-discurso-sobre-la-forma-cubica-de-juan-de-herrera>].

GROENENDIJK, Kees. "Einleitung: Wahlrecht und andere politische Rechte". Bundeszentrale für politische Bildung, 2014.

Recurso en línea:

[<http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdosiers/184438/einleitung>].

Infermental. Bender und Nern.

Recurso en línea:

[http://www.infermental.de/infermental_04_kategorie/infermental_04_07.htm].

KENISGBERG, Ben. "Review: George, Like its Fluxus Subject, is playful and Prankish". The New York Times, 2018.

Recurso en línea:

[<https://www.nytimes.com/2018/02/19/movies/george-documentary-review-fluxus.html>]

Koelnischerkunstverein Archive.

Recurso en línea:

[<http://koelnischerkunstverein.de/wp/en/category/archiv/programm-archiv-1890ff/>].

Köln Inside, Jurgen Raap.

Recurso en línea:

[http://www.koelninside.de/INTERVIEWTEXTE/RAAP/RAAP_1.htm].

KROON, Harrie. De Appel.

Recurso en línea:

[<https://deappel.nl/nl/events/harrie-de-kroon-hollandse-week-project>].

Künstlerhaus Bethanien de Berlín.

Recurso en línea:

[<https://www.bethanien.de>].

La fundeu BBVA.

Recurso en línea:

[<https://www.fundeu.es/recomendacion/performance-es-un-extranjerismo/>].

LIMA, preserves, distributes and researches media art.

Recurso en línea:

[<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/harrie-de-kroon/imitating-an-action-2e-fase/2774>].

Mail Art Lomholt Archive.

Recurso en línea:

[<http://www.lomholtmailartarchive.dk/category/invitation/1980-06-23-alders>].

MANRIQUE, Diego. La madriguera en RNE.

Recurso en línea:

[<http://blog.rtve.es/lamadriguera/2008/05/summertime.html>].

MICHELS, Carsten, "Vergesst doch das Verstehenwollen". Die Südostschweiz, Kulturgespräch, 21 de febrero, 2009.

Recurso en línea:

[<https://www.suedostschweiz.ch/kultur/der-kuenstler-peter-trachsel-ist-gestorben>].

Mother's Tongue International Performance Festival, Helsinki 2014.

Recurso en línea:

[<http://www.motherstongue.net/p/artists.html>].

NFSA (National Film and Sound Australia), Acton, Australia.

Recurso en línea:

[<https://www.nfsa.gov.au/about/our-mission/sounds-australia>].

NIEVES, José Manuel. Logran, por primera vez, un atisbo de la cuarta dimensión en el laboratorio. En: "Diario Abc, Ciencia".

Recurso en línea:

[http://www.abc.es/ciencia/abci-logran-primera-atisbo-cuarta-dimension-laboratorio-201804121048_noticia.html].

Performance Art Context Diagram.

Recurso en línea:

[http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at].

SÁNCHEZ, José Antonio. La escena Futura. Barcelona: I+C+I. CCCB, 2007.

Recurso en línea:

[<http://arte-a.org/home>].

SCHWARZ, Bernhard.

Recurso en línea:

[<http://bwl-schwarz.de/Seiten/ausstellungen.html>].

Stars and Stripes.

Recurso en línea:

[<https://www.stripes.com/news/us/muhammad-ali-through-the-lens-of-stars-and-stripes-photographers-1.413193>].

STEWART, Lizzie.

Recurso en línea:

[<http://transit.berkeley.edu/2013/stewart/>].

Universität der Künste Berlin.

Recurso en línea:

[<https://www.udk-berlin.de/universitaet/die-geschichte-der-universitaet-der-kuenste-berlin/hdk-und-udk-berlin/professorinnen-und-professoren-seit-1975/>].

Venta LP artículos históricos.

Recurso en línea:

[<https://www.discogs.com/Myron-Fagan-Illuminati-CFR-The-Council-On-Foreign-Relations-Volume-1-3/release/2925493>].

ZILBERBERG Oded, Photonic topological boundary pumping as a probe of 4D quantum Hall physics. En: Nature n° 553, pp. 59-62, 4 de enero de 2018.

Recurso en línea:

[<https://www.nature.com/articles/nature25011>].

I

· Recursos en línea destacados, selección anotada de artistas actuales

Las personas que aparecen en este listado se incluyen en base a la relación que personalmente he mantenido desde el año 2007 con estos artistas en festivales internacionales de *performance*, en visitas o invitaciones, colaboraciones artísticas, reuniones o estancias de investigación. En base a este criterio personal se difiere la admiración y reconocimiento por su trabajo en la *performance* artística y el arte de acción. Esta dimensión práctica ha sido fundamental e imprescindible para estimular y enriquecer no solo mi propia práctica artística, sino también la construcción teórica de esta investigación.

Es importante advertir que en esta selección anotada de artistas de acción actuales he mantenido un orden onomástico alfabético aunque diferente al resto de la Tesis ya que, en el caso de esta selección personal, el listado se basa en el nombre de pila seguido del apellido; una licencia coloquial para mantener el nombre por el que conozco y se conoce de forma cercana en el campo de la *performance* internacional a estos artistas.

La vigencia de las direcciones web perteneciente a este listado ha sido comprobada y verificada el día 31 de agosto del año 2018.

*

* *

✚ Adina Bier.

Artista estadounidense que desde hace diez años combina las artes plásticas con actividades relacionadas con un estilo de vida saludable. Se presenta como Nutrition Coach and Lifestyle Consultant, donde incluye métodos alternativos de alimentación y deversas recetas de cocina.

Recurso en línea:

[<http://www.adinabier.com>].

✚ Alison Knowels.

Histórica artista estadounidense que a principios de la década de los años 60 compuso el libro *Notations* (anotaciones experimentales) con John Cage y también el libro *Flying Hearts* con Marcel Duchamp, ambos publicados en la editorial *Something Else Press* (fundada en el año 1963 por su compañero el artista Dick Higgins). Ha viajado con el primer movimiento Fluxus participando en algunos de los festivales internacionales que hoy se consideran referentes del arte de acción.

Recurso en línea:

[<http://www.aknowles.com>].

✚ Andrés Galeano.

Artista español residente en Berlín con formación en artes plásticas y filosofía. En su trabajo destaca el uso de herramientas fotográficas y medios audiovisuales, aunque sin renunciar a elementos poéticos analógicos, materiales biológicos o signos del medio natural como aves de diferentes especies.

Recurso en línea:

[<http://andresgaleano.eu>].

✚ Annie Sprinkle.

Artista estadounidense que, de acuerdo con su *statement*, es trabajadora sexual, directora audiovisual y doctorada en sexualidad humana. Sus acciones y obra plástica se fundamentan en un profundo sentido de la sexualidad y el ecologismo, combinando ambos en sus intervenciones teóricas y prácticas, referente imprescindible en las performances de conciencia y temática Queer.

Recurso en línea:

[<http://anniesprinkle.org>].

✚ BBB Johannes Deimling.

Artista alemán con una productiva actividad en el arte de acción. Su obra actual se caracteriza por el sentido práctico de la hibridación entre disciplinas escénicas y la poesía de acción. También es prolífica su actividad como gestor cultural y pedagogo, destacando el proyecto internacional PAS (performance art studies). Cuenta con una amplia experiencia en investigación y docencia de la performance: Estonian Academy for the Arts de Tallinn (2004-2009) o en la Norwegian Theatre Academy, Ostfold University College (2011-2016).

Recurso en línea:

[<http://www.bbbjohannesdeimling.de>].

✚ Carolee Scheemann.

Artista estadounidense y referente histórico de la *performance*. Su trayectoria se caracteriza por la investigación y confrontación en el ámbito social del cuerpo y la sexualidad, visibilizando las tradiciones y protocolos de la educación en cuestión de género que suponen un tabú en el desarrollo de las relaciones humanas.

Recurso en línea:

[<http://www.caroleeschneemann.com>].

✚ Claudia Bucher.

Artista suiza formada en *City and Guilds* de Londres y la *Hochschule für Gestaltung* de Luzern. Sus acciones se caracterizan por el uso de un vestuario sintético y ceñido a modo de segunda piel que manipula con materiales orgánicos y elementos naturales dando al cuerpo nuevas funciones inclusivas y expresivas. Con esa visceralidad objetual, C. Bucher construye durante la acción imágenes sencillas y contundentes. Además de su impecable sentido estético, en el proceso de la performance de la artista suiza cabe destacar la importancia de la fotografía en sus acciones, cuya documentación elabora para trabajar de múltiples formas gráficas con diversas técnicas de impresión como litografía, aguafuerte, aguatinta y grabados. En el año 2013 participó en el encuentro comisariado por Álvaro Terrones y Bartolomé Ferrando: *Performance Teoría y Práctica* organizado en la Universidad Politécnica de València.

Recurso en línea:

[<http://www.claudiabucher.com>].

✚ Denis Romanovski.

Artista bieloruso afincado en Gotemburgo, Suecia. El diseño y desarrollo web representan para Romanovski tanto su producción artística y su medio de vida. Por lo general tanto sus *happenings* como acciones tienen un elemento humorístico que se desencadena de forma irónica y sencilla. De

las imágenes que generan sus actos puede intuirse la idea que articula la acción, de lo que se desprende un profundo y elaborado trabajo sobre la comunicación y el sentido de la *performance*. En el año 2013 participó en el II Encuentro de poesía comisariado por Bartolomé Ferrando y Josep Sou desde la Universidad Miguel Hernández de Elche, Alicante, en el espacio escénico L'escorxador. Según Romanovski “un evento representa el contacto con cambio subjetivo y la *performance* está libre de los límites y formas de expresión”.

Recurso en línea:

[<http://www.romanovski.se>].

+ Esther Ferrer.

Artista española interdisciplinar nacida en San Sebastián y residente en Francia. Referente internacional del arte de acción y antecedente de la *performance* actual. Desde la década de los años 60 desarrolla su obra en acción y en el ámbito plástico. En el año 1966 crea, junto a Juan Hidalgo, Ramón Barce y Walter Marchetti el grupo ZAJ. La actividad de E. Ferrer incluye la poesía objeto, la poesía concreta, la fotografía... Tanto su trabajo plástico-gráfico como sus acciones se caracterizan por la sencillez y contundencia mínima del desarrollo en escena, algo que contrasta con la intensidad, el tiempo y los ritmos del acto. Parte de su producción artística se centra en el estudio y representación gráfica de los números primos. En el año 2014 recibió el Premio Velázquez de Artes Plásticas otorgado por el Ministerio de Cultura de España.

Recurso en línea:

[<http://estherferrer.fr/es/>].

+ EvaMaría Schaller.

Artista alemana de arte de acción con perfil investigador formada en la *Academy of Media Arts Cologne*. Es miembro activo de la plataforma de performance art PAErsche, participando y organizando diversos encuentros de arte de acción. También colabora con Boris Nieslony en tareas de catalogación y documentación en el archivo Black Kit de Colonia. Generalmente, sus obras se caracterizan por la expresividad corporal de un intenso mundo interior, empleando para ello objetos y materias orgánicas.

Recurso en línea:

[<http://www.efeumaria.com>].

+ Fernando Pertúz.

Artista colombiano que participó en la edición del RiAP 2012 en representación de la performance artística colombiana, entre otros países invitados. Su obra trata algunos de los aspectos violentos acontecidos en su comunidad en relación a las guerrillas y los conflictos armados. Actualmente trata la injerencia de las multinacionales, la permisibilidad

de las autoridades colombianas y el impacto de la explotación de los recursos naturales por parte de compañías extranjeras en Colombia.

Recurso en línea:

[<http://www.fernandopertuz.com/menu-pertuz-fernando.html>].

✚ **Gwendoline Robin.**

Artista belga residente en Bruselas cuya obra se caracteriza por el uso de material pirotécnico, fuego y humo como elementos poéticos en sus acciones. Desde el año 2005 ha participado en los festivales de performance art en Europa, Asia, Canadá, Chile y Australia. Desde el año 2013 ha combinado su actividad individual con la colaboración artística y en grupo trabajando con la bailarina Ida De Vos, el artista visual y diseñador de iluminación Simon Siegmann y el diseñador de sonido Olivier Renouf. En el año 2017 presentó en el Festival de teatro de Avignon un nuevo dúo, "Incidence 1327", junto a la coreógrafa francesa Gaëlle Bourges. Un año después, en colaboración con Ida De Vos y Simon Siegmann, presentó su nueva creación A.G.U.A. en el *Kunstenfestivaldesarts* en el *Halles de Schaerbeek*.

Recurso en línea:

[<http://www.gwendolinerobin.be>].

✚ **Helge Meyer.**

Artista alemán formado en la academia de Hildeseim. En el año 2007 obtuvo el doctorado en la *Academy of Fine Arts Stuttgart* con su tesis sobre la imagen del dolor en la performance artística. Su trabajo se caracteriza por la exposición de las limitaciones del cuerpo y el uso extremo de sus capacidades, confrontando los márgenes físicos y empleando el dolor como sustento creativo. Cabe destacar también su actividad como docente e investigador, desarrollando numerosos talleres donde, a partir de los elementos básicos de creación como el tiempo, el espacio y el cuerpo, mostrará cómo establecer una relación productiva con el dolor desde el conocimiento del propio cuerpo y las sensaciones. Desde el año 2000 H. Meyer es miembro de la agrupación histórica de performance art Black Market International participando en diversos festivales en el norte de Europa, Estados Unidos y Canadá.

Recurso en línea:

[<http://www.performance-art-research.de>].

✚ **Helinä Hukkataival.**

Artista finlandesa multidisciplinar que desarrolla su práctica desde el año 1969. En su trabajo de acción hay una gran influencia de las filosofías Tai Chi y Zen. Otro motivo conceptual que caracteriza la obra de esta artista son los recuerdos de la infancia.

Recurso en línea:

[<http://www.hukkataival.fi>].

+ Herma Auguste Wittstock.

Artista alemana formada en la escuela de Braunschweig en las clases de performance de Marina Abramovic y Birgit Hein. El sello personal de sus acciones se caracterizaba por su potencial y cualidades físicas con una presencia corporal que en sí era elaborada como materia durante la acción en escena. Siguiendo la estela de la docencia de Marina Abramovic, Herma Auguste era considerada la joven promesa del *performance art* en Europa. Sin embargo, su última performance data en el año 2015 cuando la artista decidió cesar su actividad *de forma indefinida* por motivos familiares. No por ello y deseando su regreso, es una artista que necesariamente debe de incluirse en la órbita de los artistas de acción en activo.

Recurso en línea:

[<http://www.hermaauguste.de>].

+ Hester Draycott.

Artista británica de performance residente en Chile. Se formó como historiadora en la University College of London. En la dimensión conceptual de su trabajo se adscribe a los parámetros británicos y maneja términos como *Live Art*. En la actualidad su trabajo se centra en el elemento inconsciente del individuo, reflejando a través de la acción y la coacción física los posibles temores que anidan en la mente. Su obra, según la propia autora, representa el desafío de confrontar “mediante los métodos clásicos del psicoanálisis” aquellas tareas que se dan “entre el intérprete y el público”.

Recurso en línea:

[<http://www.hesterdraycott.co.uk/index.php>].

+ Jamie McMurry.

Artista, profesor y organizador estadounidense de reconocido prestigio internacional en el ámbito de la *performance art*, particularmente activo en diversas ciudades estadounidenses como profesor invitado en el Museum Fine Arts Center de Boston o el College of Design de Pasadena. Destaca su trabajo con objetos y residuos empleados en sus *performances*, donde pueden observarse los utensilios típicos de la cultura rural estadounidense como crítica y culto de los aspectos absurdos y desmesurados de un sistema al que irremediabilmente pertenece.

Recurso en línea:

[<http://www.jamiemcmurry.com/performance-artist.html>].

+ Kira O'Reilly.

Artista irlandesa que actualmente reside en Helsinki. En su trabajo destacan las prácticas biotecnológicas y también la escritura, donde plantea en escena reconfiguraciones figurativas en torno al cuerpo. Sus obras más recientes se desarrollan en contextos de arte, ciencia y tecnología.

Recurso en línea:

[<http://www.kiraoreilly.com>].

+ Marcus Lerviks.

Artista finlandés que emplea en sus *performances* el video como elemento principal. Respecto al elemento conceptual puede decirse que en general sus obras abordan al espectador con un tipo de interacción personal y a menudo con una actitud contemplativa e irónica. El elemento formal de su trabajo se caracteriza por el uso multimedia de herramientas audiovisuales e instalaciones con una determinante presencia de la escultura sonora, elementos espaciales y luminotécnicos.

Recurso en línea:

[<http://www.marcuslerviks.com/index.html>].

+ Michelle Browne.

Artista irlandesa residente en Dublín con formación en su periodo de maestría en el Dutch Art Institute de Arnhem, Holanda. Gran parte de su trabajo en performance se basa en la colaboración y la esencia multidisciplinar del medio, ya que la escena y las referencias del teatro experimental tienen una gran importancia en sus acciones.

Recurso en línea:

[<http://www.michellebrowne.net>].

+ Nadia Granados.

Artista colombiana conocida por el pseudónimo de "La Fulminante". Su trabajo de performance es hiriente y crítico con cualquier forma de corrección institucional colombiana. En sus acciones explora su cuerpo en escena con placeres y satisfacciones e interacciona de forma afectiva y sexual con el público. Esta conducta está siempre condicionada y encaminada hacia la crítica que la artista desea señalar fortaleciendo la idea inicial de su acción.

Recurso en línea:

[<http://www.lafulminante.com/pages/pagvideo.html>].

✚ Paul Hurley.

Artista británico. Sus obras recientes exploran la relación entre la estética de las acciones poéticas clásicas y la función chamánica de la *performance*. Estas acciones son duracionales y física y mentalmente exigentes con materiales significantes de la cultura Queer, empleando en muchas ocasiones tacones de aguja, plumas de colores, tobilleras...

Recurso en línea:

[<https://paulhurley.org>].

✚ La Ribot.

Artista de origen español residente en Ginebra de prestigio internacional en el ámbito del teatro experimental. Versatil en cualquier marco cultural, su trabajo es diverso e híbrido y se relaciona con las prácticas escénicas combinando la coreografía, la danza y las artes visuales pudiendo identificarse en la línea multidisciplinar y mixta de la *performance*.

bot

Recurso en línea:

[<http://www.laribot.com/home>].

✚ Rosemberg Sandoval.

Artista colombiano con gran reconocimiento en Colombia. Con una amplia trayectoria desde la década de los años 80 del pasado siglo, son célebres sus brigadas de corrección moral y sus objetos de acciones políticas. Sus obras se encuentran en los principales museos y colecciones en Sudamérica.

Recurso en línea:

[<http://www.rosembergsandoval.com>].

✚ Skip Arnold.

Artista estadounidense que trabaja en Nueva York. Sus acciones se caracterizan por planearse en la línea escultórica, poniendo énfasis en el espacio público como escena donde expresa sus ideas. Formalmente, su trabajo varía desde la práctica extremadamente física a la imagen corporal pasiva, con ideas sintéticas y contundentes.

Recurso en línea:

[<http://skiparnold.com/index.php>].

✚ Stefanie Trojan.

Artista alemana que cuenta con una intensa actividad internacional. Sus *performances* se caracterizan por cuestionar las normas sociales en el espacio público y confrontarlos mediante la acción, confrontando patrones,

hábitos y dilemas morales visibles señalando los diminios del entorno y el impacto del contexto social en la vida pública.

Recurso en línea:

[<http://www.stefanietrojan.de>].

✚ Ulrike Rosenbach.

Artista alemana y referente histórico de la *performance* artística. Desarrolla sus primeros contactos con el happening y la acción a partir de sus estudios con Joseph Beuys. Su actividad artística se inscribe en el ámbito político y reivindicativo en cuanto a los derechos de las mujeres en el mundo del arte.

Recurso en línea:

[<http://www.ulrike-rosenbach.de/index.html>].

· Índice de figuras

↓ **Fig. 001.**

GOLDBERG, RoseLee. *Everywhere and All at Once: An Anthology of Writings on Performance*. Zurich: JRP Ringier, 2009, p. 255.

↓ **Fig. 002, 003.**

GOLDBERG, RoseLee. *Everywhere and All at Once: An Anthology of Writings on Performance*. Zurich: JRP Ringier, 2009, p.11.

↓ **Fig. 004.**

MARTEL, Richard; DURAND, Guy; FORTIN, Andrée. *Richard Martel, Activités Artistiques 1978-1982*. Québec: Les Éditions Intervention, 1983, p. 21.

↓ **Fig. 005, 006.**

MARTEL, Richard; DURAND, Guy; FORTIN, Andrée. *Richard Martel, Activités Artistiques 1978-1982*. Québec: Les Éditions Intervention, 1983, pp. 68-69.

↓ **Fig. 007, 008.**

JAPPE, Elisabeth. *Performance Ritual Prozess, Handbuch der Aktionkunst in Europa*. München: Prestel-Verlag, 1993, p.84. ISBN: 3-7913-1300-2.

↓ **Fig. 009, 010, 011, 012, 013, 014.**

JAPPE, Elisabeth. *Performance Ritual Prozess, Handbuch der Aktionkunst in Europa*. München: Prestel-Verlag, 1993, pp. 106-130.

↓ **Fig. 015.**

Documenta 8. 1987. Recurso en línea: [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_8].

↓ **Fig. 016, 017.**

MARTEL, Richard; DURAND, Guy; FORTIN, Andrée. *Richard Martel, Activités Artistiques 1978-1982*. Québec: Les Éditions Intervention, 1983, pp. 86-87.

↓ **Fig. 018.**

Performance Art Context. Diagrama Boris Nieslony y Gerhard Dirmoser.

↓ **Fig. 019.**

Black Kit Archive Boris Nieslony, Köln, Deutschland.
Documentado en estancia de investigación y prácticas de empresa, 2018.

↓ **Fig. 020, 021, 022, 023, 024, 025, 026, 027.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 028.**

Die Neue Zeitung. Recurso en línea: [<http://www.stefan-heyms-gesellschaft.de/allgemein/vor-70-jahren-stefan-heyms-und-die-neue-zeitung/>].

↓ **Fig. 029, 030.**

Amerika in Augsburg. Recurso en línea: [<http://www.amerika-in-augsburg.de/index.php?id=1536>].

↓ **Fig. 031.**

Bolereum books, San Francisco, EEUU. Recurso en línea: [<https://www.bolereum.com>].

↓ Fig. 032.

Librería *Antiqbook*, Columbia Británica, Canadá. Recurso en línea:
[https://www.antiqbook.com/search.php?action=search&o=nort&catalog=Conspiracy&page_num=5&sort_order=author_name+asc%2C+title_first_word&sort_type=asc].

↓ Fig. 033.

Discog. *The Illuminaty and the Council on Foreing Relation*, 1967. Recurso en línea:
[<https://www.discogs.com/Myron-Fagan-Illuminati-CFR-The-Council-On-Foreign-Relations-Volume-1-3/release/2925493>].

↓ Fig. 034.

Wisconsin Center for Film and Theater Reseach. Recurso en línea:
[<https://wcfr.commarts.wisc.edu/exhibits/dalton-trumbo-papers/huac-hearings>].

↓ Fig. 035.

Wisconsin Center for Film and Theater Reseach. Recurso en línea:
[<https://wcfr.commarts.wisc.edu/exhibits/dalton-trumbo-papers/huac-hearings>].

↓ Fig. 036.

Jim Cole, fotografía Muhammad Ali en la Escuela estadounidense Apache de Ausburgo para *Stars and Stripes*. Recurso en línea: [<https://www.stripes.com/news/us/muhammad-ali-through-the-lens-of-stars-and-stripes-photographers-1.413193>].

↓ Fig. 037.

Gus Schuettler, fotografía Elvis Presley para el periódico militar estadounidense *Stars and Stripes*. Recurso en línea: [<https://www.stripes.com/news/special-reports/gus-schuettler-a-stripes-icon-s-journey-from-germany-to-america-and-back-1.463916>].

↓ Fig. 038.

Jim Cole, fotografía Muhammad Ali para el periódico militar estadounidense *Stars and Stripes*. Recurso en línea: [<https://www.stripes.com/news/special-reports/gus-schuettler-a-stripes-icon-s-journey-from-germany-to-america-and-back-1.463916>].

↓ Fig. 039.

Gus Schuettler, fotografía para el periódico militar estadounidense *Stars and Stripes*. Recurso en línea: [<https://www.stripes.com/news/special-reports/gus-schuettler-a-stripes-icon-s-journey-from-germany-to-america-and-back-1.463916>].

↓ Fig. 040.

Gus Schuettler, fotografía para el periódico militar estadounidense *Stars and Stripes*. Recurso en línea: [<https://www.stripes.com/news/special-reports/gus-schuettler-a-stripes-icon-s-journey-from-germany-to-america-and-back-1.463916>].

↓ Fig. 041.

Moma. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection. *Fluxus Manifesto*. George Maciunas, 1963. Recurso en línea: [<https://www.moma.org/collection/works/127947>].

↓ Fig. 042.

Revista *Flash Art*. Manifiesto de Maciunas intervenido por Joseph Beuys, p. 40. Recurso en línea: [<https://www.flashartonline.com/article/page/40/>].

↓ Fig. 043; 044.

Fotografía de Barbara Klemm, 1970-1971.

↓ Fig. 045.

HACKER, Dieter. *Die Kunst muss dem Bürger im Nacken sitzen, wie der Löwe dem Gaul*. München, Städtische Galerie im Lenbachuhaus, 1981, p. 11.

↓ Fig. 046, 047, 048.

HACKER, Dieter. *Die Kunst muss dem Bürger im Nacken sitzen, wie der Löwe dem Gaul*. München, Städtische Galerie im Lenbachuhaus, 1981, pp. 30-50.

↓ **Fig. 049; 050.**

SZOMBATHY, Bálint. *Szombathy art. Retrospective Exhibition*. Belgrade: Museum of contemporary art Novi Sad, 2006, pp. 73-74.

↓ **Fig. 051.**

Lomholt Mail Art Archive. Monty Cantsin doesn't do art-he is the art!
[<http://www.lomholtmailartarchive.dk/correspondence-a-z/1982-12-14-kantor>].

↓ **Fig. 052.**

Lomholt Mail Art Archive. Monty Cantsin doesn't do art-he is the art!
[<http://www.lomholtmailartarchive.dk/correspondence-a-z/1982-12-14-kantor>].

↓ **Fig. 053.**

Lomholt Mail Art Archive. Monty Cantsin doesn't do art-he is the art!
[<http://www.lomholtmailartarchive.dk/correspondence-a-z/1982-12-14-kantor>].

↓ **Fig. 054; 055.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 056.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 057.**

De la edición del catálogo *Arte Actual Holandesa* editado en el año 1978 por Gamm Utrecht. Imagen extraída del apartado correspondiente a Harrie de Kroon. Recurso en línea: [<http://kunstenarsboeken.blogspot.com/2011/06/harrie-de-kroon.html>].

↓ **Fig. 058; 059; 060.**

LIMA, *Preserves, distributes and researches media art*, Amsterdam. Recurso en línea: [<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/harrie-de-kroon/imitating-an-action-1e-fase/647>].

↓ **Fig. 061; 062; 063.**

LIMA, *Preserves, distributes and researches media art*, Amsterdam. Recurso en línea: [<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/harrie-de-kroon/imitating-an-action-2e-fase/2774>].

↓ **Fig. 064; 065; 066.**

LIMA, *Preserves, distributes and researches media art*, Amsterdam. Recurso en línea: [<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/harrie-de-kroon/imitating-an-action-3e-fase/378>].

↓ **Fig. 067.**

Mutual Art. Harrie de Kroon. Original disponible para subasta y auditado desde 2009. Recurso en línea: [<https://www.mutualart.com/Artwork/-WDIGGIe-/7B7DDB02490E94DB>].

↓ **Fig. 068; 069.**

Archivo *De Appel*. Harrie de Kroon, 1976. Recurso en línea: [<https://deappel.nl/nl/events/harrie-de-kroon-hollandse-week-project>].

↓ **Fig. 070.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 071; 072; 073; 074.**

Archivo *NederlandseKunstenarsboeken*. Servie Janssen. Recurso en línea: [<http://kunstenarsboeken.blogspot.com/2011/06/servie-janssen.html>].

↓ **Fig. 075.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 076.**

DDV. Recurso en línea: [<http://www.performan.org>]

↓ **Fig. 077.**

DDV. Recurso en línea: [<http://www.performan.org/performances/i-wanna-be-injured/>].

↓ **Fig. 078.**

ROHRMUS, Monika; SCHULZE, Helmut. "Standing Sculpture", pp. 300-301. En: *Neue Kunst aus New York, Kunstforum international*, Bd 92, n. 92 dezember 1987 january 1988

↓ **Fig. 079.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 080; 081.**

The experimenter art and the art of perception. Franklin Aalders, 1977. Recurso en línea: [<http://www.artpool.hu/2005/experimenter/Aalders.html>].

↓ **Fig. 082; 083; 084; 085.**

The experimenter art and the art of perception. Franklin Aalders, 1977. Recurso en línea: [<http://www.artpool.hu/2005/experimenter/Aalders.html>].

↓ **Fig. 086.**

Lomholt Mail Art Archive. Franklin Aalders, *Invitation to Telephone*, 1980.
Recurso en línea: [<http://www.lomholtmailartarchive.dk/mail-art-network/1980-06-23-aalders>].

↓ **Fig. 087.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 088; 089.**

Philippe Pisser Archives (PPA) *Kryptogame* n° 2. 1980.
Recurso en línea: [<http://pissierarchives.canalblog.com/archives/2007/05/28/5107536.html>].

↓ **Fig. 090; 091.**

Philippe Pisser Archives (PPA) *Kryptogame* n° 1. 1979.
Recurso en línea: [<http://pissierarchives.canalblog.com/archives/2007/05/27/5096062.html>].

↓ **Fig. 092.**

Lomholt Mail Art Archive. Thierry Tiller, *Mail Art 666*, 1983.
Recurso en línea: [<http://www.lomholtmailartarchive.dk/mail-art-network/1983-11-00-tillier>].

↓ **Fig. 093; 094.**

Lomholt Mail Art Archive. Richard Meade, *First Los Angeles Erotic Mail Art Show*, 1981.
Recurso en línea: [<http://www.lomholtmailartarchive.dk/mail-art-network/1981-06-01-meade>].

↓ **Fig. 095.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 096.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 097.**

Bär Aktuell. Página personal del oso columnista y detective Karl Josef Bär. Recurso en línea: [http://www.atelier-blog.de/blog1/?page_id=2].

↓ **Fig. 098.**

Revista *Atelier-Zeitschrift für Künstler*. Recurso en línea:
[http://www.atelier-verlag.de/cms/front_content.php?client=1&lang=1&idcat=99].

↓ **Fig. 099.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 100.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 101.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 102; 103; 104; 105.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 106; 107; 108.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 109; 110.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 111.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 112; 113; 114.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 115.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 116; 117.**

De Fabriken Eindhoven. Vito Galfano. *The new Country Painted*. Recurso en línea:
[<http://www.defabriekeindhoven.nl/exhibition/the-new-country-painted-parts-of/>].

↓ **Fig. 118; 119.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 120; 121.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 122; 123.**

Thom Puckey. *Solo performances*. Recurso en línea:
[<http://www.thompuckey.com/index.php/reindeer-werk/1976-solo-performance-thom-puckey-middelburg/>].

↓ **Fig. 124; 125.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 126; 127.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 128.**

Nederlandse kunstnaarsboeken. Recurso en línea:
[<http://kunstenaarsboeken.blogspot.com/2011/11/reindeer-werk.html>]

↓ **Fig. 129; 130; 131.**

Proyecto *Schwarze Lade* 1981-1982. Documentado durante la estancia de investigación en el archivo *Black Kit* de Colonia, 2018. Cortesía de Boris Nieslony.

↓ **Fig. 132; 133; 134; 135; 136; 137; 138; 139.**

Álvaro Terrones. Documentación perteneciente al proyecto *Variación Gráfica I de Observación Participante: Arte de Acción*.

↓ **Fig. 140; 141; 142.**

Álvaro Terrones. Documentación propia.

↓ **Fig. 143.**

CORT HADDON, Alfred; RIVERS RIVERS, William Halse; GABRIEL SELIGMAN, Charles; MYERS, Charles S.; HERBERT RAY, Sidney; McDOUGALL, William; WIKIN, Anthony. *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits VOL IV*. Cambridge: Cambridge at the University Press, 1912, p. 292.

↓ **Fig. 144; 145; 146.**

Álvaro Terrones. Documentación propia.

