

# Conservar la performance: la documentación y su papel en la conservación de obras de arte transitorias

Trabajo Final de Máster

Inês Silvestre

Directora de tesis: Rosario Llamas Pacheco

Universitat Politècnica de València

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Valencia, julio de 2018



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



departament  
Conservació  
Restauració  
Béns  
Culturals

# Resumen

---

El surgimiento de la performance en cuanto tipología artística data apenas del siglo XX. Sin embargo, su desarrollo y evolución fueron fundamentales para las prácticas artísticas del siglo pasado y, todavía, siguen siéndolo para el arte actual.

Al analizar su evolución a lo largo del tiempo es posible constatar que la mayor parte de los artistas optó por la realización de registros documentales como forma de controlar la efimeridad e inmaterialidad inherentes a una experiencia en vivo. La generación de esos registros ha producido profundos cambios en la ontología de la performance, los cuales no deben ser ignorados.

Así, este trabajo final de máster, adoptando un posicionamiento defensor de la viabilidad y de la urgencia de la conservación de performance artística, intenta realizar una aproximación a esta área, todavía, bastante novedosa y de naturaleza hermética en el mundo de la conservación del arte contemporáneo.

De este modo, se intenta concretar el papel de la documentación en la conservación de performance artística, contextualizándola en el ámbito de la conservación de obras de arte transitorias. Al profundizar en el tema, se aclara la doble función de la documentación, la cual es generada por el artista y por el conservador. El posicionamiento de la performance en el contexto de las obras de arte de naturaleza transitoria evidencia la necesidad de cambiar el paradigma de la conservación con respeto al papel del conservador. Este nuevo papel del conservador anuncia un acercamiento del mundo de la conservación al de la creación artística, debido a la aparición de registros documentales tanto del artista como del conservador. Atendiendo a ese problema, se intenta concretar el papel del conservador, resaltando la importancia de trabajar en conjunto con el artista, para atender a las especificidades de cada obra, en conformidad con la intención artística que la determina. Por fin, se presenta un modelo de registro de datos direccionado al caso específico de la performance artística, el cual intenta atender a las especificidades de este tipo de obra.

Palabras clave: conservación, documentación, arte contemporáneo, performance

## Resum

El sorgiment de la performance en tant que tipologia artística data a penes del segle XX. No obstant això, el seu desenrotllament i evolució van ser fonamentals per a les practiques artístiques del segle passat i, encara, segueixen sent-ho per a l'art actual.

A l'analitzar la seua evolució al llarg del temps és possible constatar que la major part dels artistes va optar per la realització de registres de documentals com a forma de controlar l'efimeridad i immaterialitat inherents a una experiència en vivo. La generació d'aquests registres ha produït profunds canvis en l'ontologia de la performance, els quals no han de ser ignorats.

Així, este treball final de màster, adoptant un posicionament defensor de la viabilitat i de la urgència de la conservació de performance artística, intenta realitzar una aproximació a esta área, encara, prou nova i de naturalesa hermètica en el món de la conservació de l'art contemporani.

D'esta manera, s'intenta concretar el paper de la documentació en la conservació de performance artística, contextualitzant-la en l'àmbit de la conservació d'obres d'art transitòries. A l'aprofundir en el tema, s'aclarix la doble funció de la documentació, la qual és generada per l'artista i pel conservador. El posicionament de la performance en el context de les obres d'art de naturalesa transitòria evidencia la necessitat de canviar el paradigma de la conservació amb respecte al paper del conservador. Este nou paper del conservador anuncia un acostament del món de la conservació al de la creació artística, a causa de l'aparició de registres documentals tant de l'artista com del conservador. Atenent a eixe problema, s'intenta concretar el paper del conservador, ressaltant la importancia de treballar en conjunt amb l'artista, per a atendre a les especificitats de cada obra, de conformitat amb la intenció artística que la determina. Per fi, es presenta un model de registre de dades direccionado al cas específic de la performance artística, el qual intenta atendre a les especificitats d'este tipus d'obra.

Paraules clau: conservació, documentació, art contemporani, performance

## Abstract

The emergence of performance as an artistic typology dates back only to the beginning of the twentieth century. However, its development and evolution have been fundamental to the artistic practices of the last century and still are to the current artistic production.

By analysing its evolution over time, it is possible to confirm that most of the artists opted for the production of documentary records in order to overcome the ephemerality and immateriality inherent to a live experience. The introduction of these records has produced profound changes in the ontology of performance and thereupon those changes should not be ignored.

Thus, by adopting a position that defends the viability and the urgency of the conservation of artistic performance, this final master's work attempts to make an approximation to this area, still quite new and of hermetic nature in the world of conservation of contemporary art.

Therefore, this investigation strives to determine the role of documentation in the conservation of artistic performance, contextualizing it in the field of conservation of transitional works of art. On that account, an effort was made in order to clarify the dual role of documentation (produced by the artist and by the conservator) existent in the case of performance documentation. The positioning of performance in the context of transitional artworks evidences the need to change the paradigm of conservation with regard to the role of the conservator. This new role of the conservator foreshadows a communion between the world of conservation and the world of artistic creation, increased by the generation of documentary records by both the artist and the conservator. In response to this problem, this investigation tries to determine and circumscribe the role of the conservator, whilst emphasizing the importance of working conjunctionally with the artist, in order to better attend to the specificities of each work, accordingly to the artistic intention that underlies it. Lastly, a data recording model aimed at the documentation of performance is presented. The form presented attempts to meet the specific requirements inherent to this type of artwork.

Keywords: conservation, documentation, contemporary art, performance

# Agradecimientos

---

Son muchos aquellos de quien, por razones y circunstancias diversas, he recibido favores sin los cuales este trabajo no sería posible. Enumerar todos ellos sería, por lo tanto, imposible. Así, menciono aquellos a quien no podría dejar de expresar mi sincera gratitud.

En primer lugar, quiero agradecer a la Universitat Politècnica de València, en particular, al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, donde llegué hace dos años de la manera más inesperada posible, pero, donde he aprendido mucho, tanto a nivel profesional como a nivel personal.

Quiero también manifestar mi sentida y profunda gratitud a mi directora de tesis Rosario Llamas Pacheco, que ha posibilitado y orientado este mi trabajo final, depositando en mi su confianza y manifestando disponibilidad, abertura, apoyo y una enorme paciencia ante mis miedos e inseguridades.

Imensamente agradecida estoy también a mis amigos que, no obstante la distancia, siempre me han apoyado e incentivado a hacer lo mejor y a ser mejor. Quiero agradecer en particular a mi amiga Marina Herriges que me ha acompañado en este viaje por tierras españolas y que ha estado siempre presente, en los momentos buenos y los menos buenos, siempre inspirándome y animándome a ser la mejor versión de mi misma.

Infinitamente agradecida estoy a mi familia por haberme permitido esta experiencia, por siempre creer en mi y por todas las razones más profundas del alma y del corazón.

# Índice

---

INTRODUCCIÓN.....	7-9
OBJETIVOS.....	10, 11
METODOLOGÍA.....	12, 13
1. <b>La evolución de la performance artística.....</b>	<b>14-27</b>
2. <b>La integración de la performance en el ámbito de la conservación del arte contemporáneo.....</b>	<b>28-41</b>
2.1. La conservación del arte efímero.....	29,30
2.2. El papel del público en la performance.....	30-36
2.3. La documentación como parte integrante de la performance.....	36-38
2.4. El concepto de autenticidad en obras de arte de naturaleza transitoria y procesual.....	38-41
3. <b>La documentación como herramienta de conservación.....</b>	<b>42-60</b>
3.1. La documentación en el ámbito de la conservación de obras de naturaleza transitoria y procesual.....	43-45
3.2. El caso de la performance.....	45-60
3.2.1. Los registros documentales generados por el artista.....	49-52
3.2.2. El papel del conservador.....	52-60
4. <b>El estatus de la documentación en la performance artística y cómo documentar o cómo no documentar – la perspectiva de tres artistas.....</b>	<b>61, 78</b>
CONCLUSIONES.....	79,81
BIBLIOGRAFÍA.....	82-84
WEBGRAFÍA.....	85
ÍNDICE DE FIGURAS.....	86-89

# Introducción

---

La presente investigación se inserta en el ámbito de la conservación y restauración del arte contemporáneo, abordando el caso específico de la conservación de la performance artística. Con este trabajo se pretende realizar un análisis del papel de la documentación en cuanto herramienta de conservación, averiguando los diferentes estatus que esta puede asumir en relación con la obra de arte y justificando la pertinencia e importancia de la investigación de aproximaciones metodológicas para el caso específico de la conservación de la performance artística.

La inmaterialidad y efimeridad inherentes a un evento en vivo anuncian grandes interrogantes acerca de la posibilidad de conservar este tipo de obras. Sin embargo, el estudio de la evolución de esta tipología artística nos revela una voluntad por parte de los artistas de escapar del olvido tan perentoriamente proclamado como fin inevitable de sus obras. La generación de registros documentales de estas obras por parte de los artistas ha provocado profundos cambios en la ontología de la performance, los cuales viabilizan la conservación de este tipo de obras.

Además, la necesidad de conservar obras que se insertan en el ámbito de la performance artística surge de la importancia que esa tipología ha tenido en el desarrollo de las prácticas artísticas del siglo pasado. Así, el estudio de su legado artístico es de extrema importancia para la comprensión de la evolución del arte contemporáneo.

El papel de la documentación en cuanto herramienta de conservación es un tema ya bastante estudiado y analizado en el ámbito de la conservación del arte contemporáneo. Se destacan publicaciones como *Inside Installations* (2011), *Modern art: Who Cares? An interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art* (1997), *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art* (2013), en las cuales se ha reconocido y analizado el papel de la documentación en la conservación de obras de arte de naturaleza transitoria y procesual.

Sin embargo, todavía no existe suficiente investigación realizada acerca de estrategias metodológicas para conservar y documentar la performance artística. Se han detectado

algunas investigaciones realizadas en ese sentido, como *Archiv-Performativ* (2012), *Collecting and Conserving Performance Art* (2016) y *Object – Event – Performance: Art, Materiality, and Continuity since the 60's* (2018), las cuales denotan un creciente interés en este tema.

De esta manera, se denota una creciente urgencia de investigar las problemáticas propuestas por la conservación de la performance artística. Así, ante la necesidad que se ha detectado de abordar este tema tan novedoso en el ámbito de conservación y restauración de bienes culturales, este trabajo intenta establecer una aproximación a la conservación de la performance artística. Esa aproximación se concreta en la realización de un estudio acerca de la evolución de la performance, enfocando en el papel de la documentación, desde una perspectiva de la teoría del arte contemporáneo, mediante la consulta de la bibliografía que se ha considerado más pertinente y relevante en ese ámbito. Esa pesquisa bibliográfica, soportada por una contextualización histórica acerca de la evolución de la performance artística, nos ha permitido determinar la importancia de la documentación para el desarrollo de esta tipología artística, bien como acerca de la inserción de este tipo de obras en el ámbito de la conservación de obras de arte transitorias.

Así, se ha procedido a la reflexión acerca del papel de la documentación en la conservación de obras de naturaleza transitoria, enfocando en el caso específico de la performance artística. En la conservación y restauración de arte contemporáneo, principalmente en el caso de obras de naturaleza transitoria y procesual, nos deparamos con una compleja simbiosis entre el mundo de la conservación y el mundo de la creación artística, ya que, en la mayoría de los casos, es en el concepto o en el proceso de ejecución que se sustenta el valor artístico de las obras, haciendo con que la comprensión del proceso de creación artística y de la intención artística subliminar sea imprescindible para la conservación de esas obras. Todos estos cambios se reflejan en la conservación de la performance artística, la cual, ante la participación del artista en la generación de documentación, presenta una mayor dilución de las barreras que separan el ámbito de la conservación y el de la creación artística, dificultando la determinación del papel del conservador.

De esta manera, se ha intentado distinguir el posicionamiento del conservador de la perspectiva del artista, a través de la diferenciación de los tipos de documentación con que nos podemos deparar y de la comprensión de la esencialidad de la intención artística como

guía para la actividad del conservador, la cual se encuentra reforzada con la presentación de tres casos reales.

# Objetivos

---

El objetivo general de esta investigación consiste en la realización de una aproximación a la temática de la conservación de performance artística, presentando como principal objetivo el análisis del papel de la documentación en cuanto herramienta de conservación y averiguando los diferentes estatus que esta puede asumir en relación con la obra de arte. Para ello, se han planteado objetivos específicos como:

- Estudiar la evolución de la performance en cuanto tipología artística, intentando comprender qué alteraciones ontológicas y formales han ocurrido en esta tipología desde los experimentos vanguardistas del modernismo europeo hasta las más recientes prácticas artísticas.
- Concretar el estatuto de la documentación en el caso de la performance, a través de una revisión bibliográfica sobre la evolución de la ontología de la performance, a partir de la cual se pretende reflexionar acerca del papel del público y de los registros documentales en la performance artística y sobre las consecuencias que esos presentan en la definición de la performance en cuanto evento en vivo.
- Realizar una revisión bibliográfica que aborde el estudio de fuentes recientes sobre la conservación de performance, a través del estudio de investigaciones direccionadas al proceso de generación de registros documentales por parte del artista y por parte del conservador.
- Determinar el papel del conservador en la preservación de obras transitorias, con enfoque en el caso de la performance. Partiendo de la contextualización de la performance en el ámbito de obras de arte de naturaleza transitoria, se pretende percibir qué alteraciones paradigmáticas hay que promover en la actividad de la conservación y restauración de obras de arte, presentando la documentación como una herramienta esencial.
- Analizar diferentes estrategias de documentación con el objetivo de la conservación de performance, diferenciando el tipo de documentación producido por el artista de la documentación producida por el conservador.

- Realizar un modelo de documentación enfocado en el caso de la performance artística, aplicable a casos reales, direccionándolo a las necesidades que la performance presenta en el momento en que es adquirida por una institución. Así, se previenen tres casos posibles (evento en vivo, instalación y registros documentales), para los cuales se pretende elaborar parámetros de documentación específicos.
- Acercar el mundo de la conservación y restauración con el mundo de la creación artística, justificando la importancia de la intención artística como factor determinante para el mantenimiento de la autenticidad de este tipo de obras. Además, se intenta justificar ese acercamiento con la naturaleza transitoria y procesual de este tipo de obras, que resulta en un profundo cambio a nivel del papel del conservador. Así, se pretende promover ese acercamiento a través de la defensa de la necesidad de una estrecha colaboración entre el artista y el conservador.

# Metodología

---

La metodología de trabajo seleccionada para la elaboración de la presente investigación se basó en una revisión documental. De la información recogida a partir de la búsqueda bibliográfica se realizó un análisis, a partir del cual se obtuvieron las ideas y conclusiones expuestas en el presente trabajo.

Se ha procedido a la localización de fuentes bibliográficas, recurriendo a publicaciones de diversos tipos y de diferentes áreas del conocimiento: monografías de temáticas relacionadas con áreas como historia del arte y teoría del arte, entrevistas de artistas y catálogos de exposiciones, actas de congresos y artículos científicos direccionados a la conservación de arte contemporáneo.

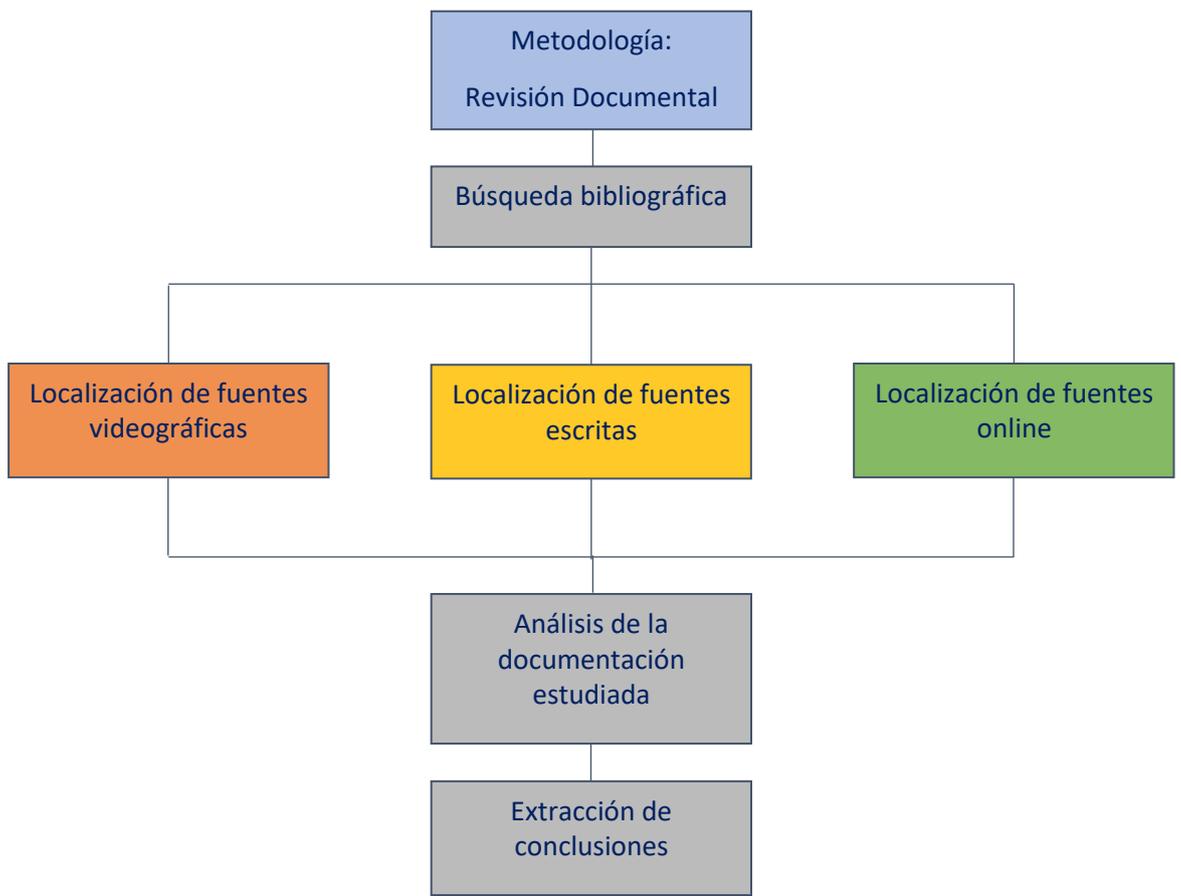
Se ha procedido al análisis de la información recogida a partir de esas fuentes, organizándola en un discurso coherente con la estructura del trabajo.

Se ha recurrido a monografías de historia del arte y de teoría del arte para la comprensión de la evolución artística y ontológica de la performance.

A partir de las conclusiones sacadas de ese estudio se ha intentado integrar la performance en el ámbito de la conservación de obras de arte transitorias, recurriendo a publicaciones como actas de congresos y artículos científicos.

Las informaciones aportadas por esos juntamente con el estudio de modelos de documentación destinados a obras de arte contemporáneo han permitido la elaboración de un modelo de documentación direccionado al caso específico de la performance artística.

Por fin, el análisis de diversas entrevistas de artistas ha permitido analizar el posicionamiento de diferentes artistas acerca de la metodología de conservación más adecuada para sus obras, relacionándolos con la importancia de la comprensión de la intención artística que sustenta este tipo de obra.



# 1.

## La evolución de la performance artística



Fig.1 – *Ballet Triádico* (1922) Oskar Schlemmer

En el presente trabajo se comprende por arte contemporáneo todas las prácticas artísticas ejecutadas a partir de 1945, data que marca importantes cambios en el mundo occidental, señalados por el inicio del dominio cultural, político y económico de los EE. UU. y el fin del colonialismo europeo.<sup>1</sup>

La performance siempre estuvo presente en la cultura popular como un importante vehículo de expresión artística, cultural, social y religiosa. Sin embargo, solamente en el siglo XX ha solidificado su lugar en el mundo del arte.

Las primeras manifestaciones de performance artística se concretaron durante el periodo de las vanguardias modernistas, más específicamente, con el futurismo, el constructivismo ruso y el dadaísmo, presenciándose también en las prácticas artísticas desarrolladas por la Bauhaus. Estas corrientes hicieron uso del contacto directo con el público, que esta tipología artística proporciona, para romper con los preceptos artísticos del pasado, mediante la provocación del público y su instigación a “reevaluar sus conceptos de arte y su relación con la cultura.”<sup>2</sup>

Esas primeras performances presentaban un fuerte carácter escénico, siendo muy influenciadas por los espectáculos de variedades. Además de la concepción de las performances, ese carácter escénico se revelaba también en la naturaleza colaboracionista que las caracterizaba. Al contrario de ser fruto del esfuerzo de un solo artista, en estas actuaciones intervinieron varios agentes: los ejecutantes, los guionistas (participación de poetas), los figurinistas y escenógrafos (participación de artistas plásticos que les conferían una estética modernista). Sin embargo, se introdujeron nuevos elementos, en conformidad con la estética modernista: el gusto por la máquina y la tecnología (más presente en las performances futuristas y de la Bauhaus), que se concretaba mediante los figurines; las temáticas y las coreografías basadas en movimientos mecánicos (ballets futuristas); el surgimiento de la música del ruido (antecedentes de la música experimental) y del concepto de simultaneidad (carácter aleatorio que marcó sobre todo las performances futuristas y dadaístas).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> JONES, A. *Writing Contemporary Art into History, a Paradox?* 2006, p.4.

<sup>2</sup> GOLDBERG, R. *A Arte da Performance, do futurismo ao presente*. 2012, p.8 – “[...] a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura.”

<sup>3</sup> *Ibid.*



Fig. 2 – Karawane (1916) Hugo Ball.



Fig. 3 – *Ballet Triádico* (1922) Oskar Schlemmer.

Los surrealistas también exploraron esta nueva tipología artística. Sin embargo, sus contribuciones no han presentado grandes repercusiones en el desarrollo de la performance artística, obteniendo, no obstante, grande relevancia en la evolución del teatro contemporáneo.<sup>4</sup>

La segunda guerra mundial se impuso como una barrera al desarrollo de las prácticas artísticas en Europa. La emigración de varios artistas e intelectuales europeos para el territorio norte americano transformó los EE. UU., en particular Nueva York, en el principal centro de producción artística del mundo occidental. Además de la emigración de muchos artistas europeos para suelo americano, el desarrollo de la performance resultó especialmente afectado por la clausura de importantes centros de enseñanza artística como la Bauhaus, la cual encerró sus puertas en 1933 tras la ascensión del nazismo.

En este contexto, nuevos centros de enseñanza artística revolucionarios surgieron en territorio norte americano, como el Black Mountain College, donde, con la participación de figuras como John Cage y Merce Cunningham se procedió a grandes avances en la performance artística. Este período se marcó por una fusión de la danza con el mundo de las artes visuales, a través de colaboraciones de grupos de danza contemporáneos como

---

<sup>4</sup> *Ibid*, p.120.

el Dancer's Workshop Company y el Judson Dance Group con artistas plásticos como Rauschenberg o Robert Morris, entre otros. Estos, siguiendo la misma línea desarrollada por Merce Cunningham, primaron por la continuidad de la aleatoriedad introducida por los futuristas, imputando gran enfoque en la incorporación de elementos de la vida cotidiana en sus coreografías.

La década de 1950 fue también el período de surgimiento del happening, introducido por Allan Kaprow; tipología que se caracterizaba por su naturaleza multidisciplinar, narrativas no lineales, donde la improvisación era un elemento de gran importancia, así como la participación del público.

En Europa también se procedió a la integración de la performance en el mundo de las artes visuales.<sup>5</sup> Artistas como Yves Klein y Piero Manzoni abandonaron las telas y los pinceles en favor del cuerpo, utilizándolo como herramienta de producción artística y, así, rechazando la valoración de la capacidad técnica y plástica históricamente asociada a la figura del artista. Con las *Anthropométries de l'époque bleue* (1960) Yves Klein utilizó el cuerpo de sus modelos como medio técnico para la ejecución de sus pinturas y con sus *Esculturas Vivientes* (1961) Piero Manzoni transformó los cuerpos de sus modelos en las obras de arte, a través de la autoridad artística conferida por su firma (sistema semejante al que el mismo artista utilizó en obras como *Mierda d'Artista*, 1961, y *Fiato d'Artista*, 1960). Ambos volvieron el enfoque de sus obras hacia su naturaleza conceptual y proceso de ejecución, añadiéndoles un carácter performativo. Rechazando de igual modo la capacidad técnica y plástica asociada a la producción artística, Joseph Beuys procuró introducir la posibilidad del arte de transformarse en la vida cotidiana de las personas a través de sus esculturas sociales, a partir de las cuales realizaba largas discusiones con su público acerca de las posibilidades de expansión del concepto del arte. Juntándose, más tarde, al movimiento Fluxus, Beuys fue una de las figuras más notables del arte de la segunda mitad del siglo XX, siendo autor de varias performances icónicas como *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) y *I like America and America likes me* (1974), obras con un fuerte carácter meditativo y simbólico.

---

<sup>5</sup> *Ibid*, p.180.



Fig. 4 – *Esculturas Vivientes* (1961) Piero Manzoni.



Fig. 5 – *Anthropométries de l'époque bleue* (1960) Yves Klein.



Fig. 6 – *I Like America and America Likes Me* (1974) Joseph Beuys.

Al final de la década de 1960, culminaron una serie de cambios sociales y culturales en la sociedad occidental, los cuales presentaron profundas consecuencias en las prácticas artísticas. Los jóvenes artistas, influenciados por los procesos de aleatoriedad en la producción artística y el énfasis en el proceso de creación en detrimento del producto final presentados por John Cage, así como el rechazo por la materia sugerido por los *ready mades* de Duchamp, empezaron a contestar la idea del arte en cuanto producto de troca y venta, reivindicando la desmercantilización del arte, el repudio del papel de los museos y galerías y procurando un concepto de arte más enfocado en el proceso de investigación inherente al proceso artístico que en el producto final y, de esa manera, procediendo a la desmaterialización del objeto artístico.<sup>6</sup>

Esas alteraciones conceptuales encontraron en la performance una forma de aplicación práctica, ya que, siendo una forma de arte inmaterial y eminentemente temporal, fue, en este período, asociada a una idea de intangibilidad y, consecuentemente, a la imposibilidad de ser comprada o vendida. Por otro lado, fue entendida como una manera de reducir el distanciamiento entre el artista y el espectador, ya que la experiencia de la obra de arte sería vivida por los dos en simultáneo.<sup>7</sup> Así, en este período, de las nuevas vanguardias, la performance ganó creciente importancia en cuanto aliada de los principios teóricos presentados por movimientos como el arte conceptual, el arte minimalista y el *land art*. En este contexto surgieron asociaciones artísticas de carácter multidisciplinar como el movimiento Fluxus, lo cual presentó una gran importancia para el desarrollo de la performance. En ese movimiento se encontraban involucrados artistas como Joseph Beuys, George Brecht, Milan Knížac y Carolee Schneemann, cuyo trabajo añadió importantes aportaciones a la performance artística.

La creciente utilización del cuerpo como medio de expresión artístico que se observó en las prácticas artísticas de este período introdujo el concepto de *body art*. Sin embargo, este concepto se reveló bastante vago, dando la posibilidad a cada artista de aportar su interpretación y contribución hacia la expansión de las posibilidades artísticas de la performance. Así, en cuanto algunos artistas optaban por utilizar su cuerpo como el material artístico (Vito Acconci, Chris Burden); otros procuraron utilizar el cuerpo en relación con el espacio, creando formas escultóricas (Bruce Nauman, Trisha Brown); otros optaron por la introducción de la *nueva danza* incorporando el espacio como elementos

---

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 193-195.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 193.

integrantes de la obra (Trisha Brown, Lucinda Childs); otros procuraron transformarse en esculturas vivas a través de la adopción de poses y disfraces (Glibert & George, Bruce McLean – *Nice Style*); y otros optaron por la incorporación de elementos autobiográficos en sus performances (Julia Heyward, Christian Boltanski).<sup>8</sup>



Fig. 7 – *Singing Sculpture* (1969) Gilbert & George.

---

<sup>8</sup> *Ibid*, pp. 198-219.

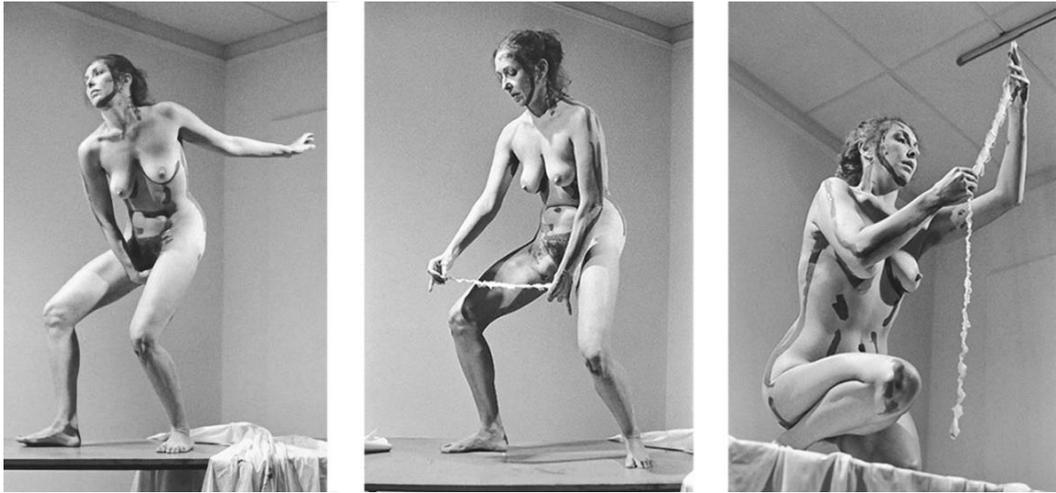


Fig. 8 – *Interior Scroll* (1975) Carolee Schneemann.

La década de 1970 introdujo un nuevo orden de problemas relacionados con crisis monetarias y energéticas, las cuales, juntamente con las producciones espectaculares de los conciertos de música pop, provocaron profundos cambios en la producción artística, resultando en el rechazo del intelectualismo del arte conceptual.<sup>9</sup> La performance perdió su carácter revolucionario como símbolo del *anti-establishment* de las prácticas artísticas de la década de 1960, asumiendo un carácter extravagante y humorístico y tornándose más apelativa al público. En esta fase destacaron artistas como Bruce McLean y las performances que realizó con su grupo *Nice Style*, así como las performances del grupo *General Idea*.<sup>10</sup> Esa nueva popularidad de la performance se manifestó en la voluntad de recrear performances históricas del período futurista, dadaísta y de la Bauhaus. Así, la performance sufrió una progresiva aproximación a la cultura popular, siendo también influenciada por el movimiento *punk*, período en el cual los artistas asumirán actitudes anarquistas y ostensivamente sádicas y eróticas en sus performances, como es el caso de *Preview for Lou and Walter* (1977) de Jill Kroesen.<sup>11</sup>

Ese carácter más extravagante que la performance empezó a presentar atrajo la colaboración de músicos como Phillip Glass y Steve Reich y de dramaturgos como Robert Wilson, resultando en la realización de grandes producciones teatrales de carácter vanguardista como *A Letter for Queen Victoria* (1974) y *Einstein on the Beach* (1976).

---

<sup>9</sup> *Ibid*, p.195.

<sup>10</sup> *Ibid*, pp. 224-226.

<sup>11</sup> *Ibid*, p.233

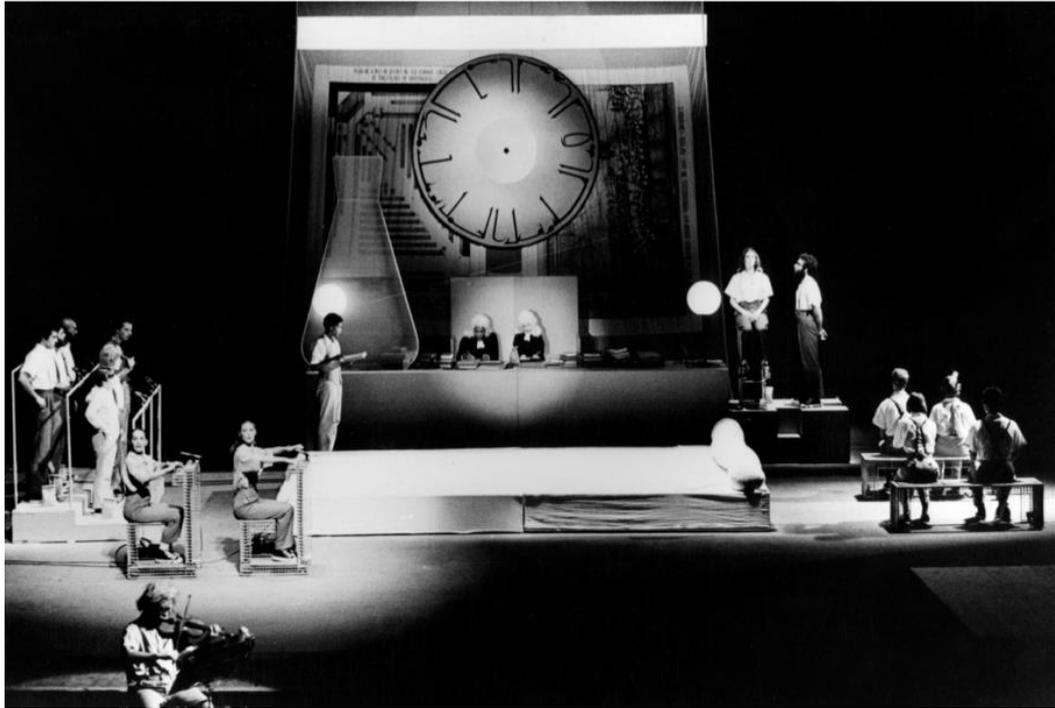


Fig. 9 – *Einstein on the Beach* (1976) Robert Wilson y Phillip Glass.

La aproximación a la cultura de masas se extendió en la década de 1980, cuya generación de artistas presentaba una gran influencia de los media y procuraba una unificación de la alta cultura con la cultura popular, asumiendo un espíritu marcadamente pragmático, empresarial y profesional.<sup>12</sup> En la performance eso se tradujo en la realización de grandes producciones, de carácter escénico con fuerte presencia de la danza, de la música, de los escenarios y de los figurines, transformándose en un “entretenimiento de vanguardia”<sup>13</sup> que rechazaba el minimalismo conceptual de la década de 1960 e inicios de 1970. En ese contexto surgieron obras emblemáticas como el *United States* (1983) de Laurie Anderson, performance musical con proyección de imágenes sobre la vida en los EE. UU. La performance se registró en un álbum (*United States Live*) editado por la *Warner Brothers*, registro documental que se ha transformado en la obra de arte, bajo la forma de un disco editado e integrado en el ámbito de la cultura de masas. La aproximación al teatro se verificó en las producciones de artistas como Jan Fabre. En esta época la evolución del teatro fue profundamente marcada por la performance artística, cuya influencia se verifica en las obras de Spalding Gray, James Neu y de grupos de teatro experimental como el

---

<sup>12</sup> *Ibid*, p.240.

<sup>13</sup> *Ibid*, p.247.

*Performing Garage* y el *Squat Theatre*.<sup>14</sup> La colaboración entre la danza y la performance siguió desarrollándose, desta vez en un estilo menos conceptualizado y más próximo de la danza tradicional, destacándose bailarines como Karole Armitage, Molissa Fenley, Bill T. Jones y Arnie Zane.<sup>15</sup>

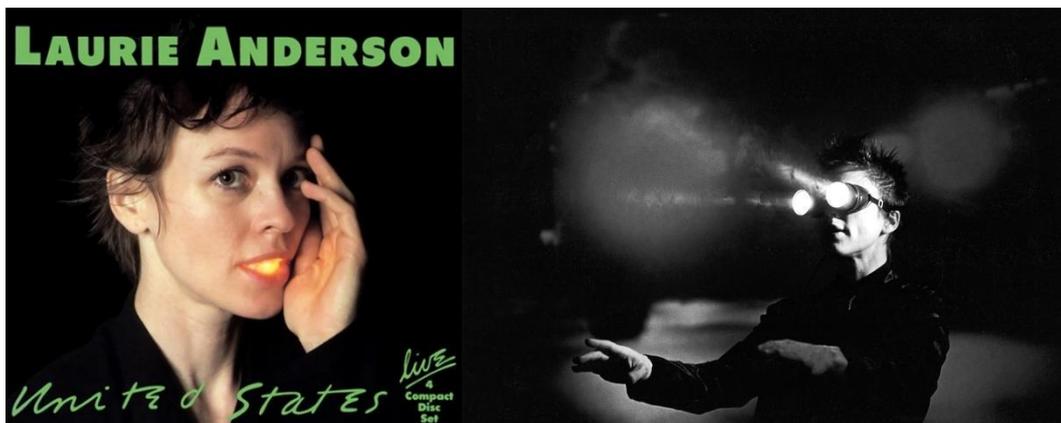


Fig. 10 – *United States Live* (1983) Laurie Anderson.

Al final de la década de 1980 e inicios de la década de 1990 nuevos disturbios políticos y económicos tomaron lugar – el colapso de Wall Street, el fin de la Unión Soviética, el derribe del Muro de Berlín, el fin del apartheid en África del Sur y las protestas de la Plaza de Tiananmén.<sup>16</sup> Cuestiones a nivel de la identidad étnica de minorías sociales empezaron a ganar cada vez más destaque en el panorama político internacional, creciendo una nueva consciencia acerca de los problemas sociales y políticos a nivel global e instaurándose una época marcada por el multiculturalismo, la cual se trasladó hacia las prácticas artísticas.<sup>17</sup> La utilización del cuerpo del artista volvió a ser una práctica común, principalmente por artistas que pretendían evocar un mensaje de carácter político o social en regímenes autoritarios, ya que, de esa manera, su trabajo podría ser realizado en cualquier sitio y sin dejar vestigios.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibid*, pp. 247-254.

<sup>15</sup> *Ibid*, pp. 255-261.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 265.

<sup>17</sup> *Ibid*, p.265, 266.

<sup>18</sup> *Ibid*, p.270.



Fig. 11 – *Balkan Baroque* (1997) Marina Abramovic, obra que hace referencia a los conflictos armados que asolaron la región de la antigua Yugoslavia durante la década de 1990.

La inclusión de artistas de diversos orígenes y de diversos sectores sociales fomentó el creciente multiculturalismo que se hizo sentir en la escena artística, aliándose al invento de internet y al advenimiento de los nuevos media, que contribuyeron en la creación de una red global, la cual introdujo un nuevo paradigma cultural, social, político y económico que alteró profundamente nuestra manera de comunicar y, consecuentemente, la relación entre el artista y su público. La presencia del público dejó de ser imperativa para la realización de un evento en directo y la realización de performances que posteriormente fueron trasladadas a otros medios, convirtiéndose en instalaciones se volvió una práctica común.

El distanciamiento temporal existente entre nuestros días y las primeras performances de inicios del siglo XX fomentó profundos cambios a nivel del estatus que la performance pasó a asumir en las colecciones museológicas.<sup>19</sup> Entendida como una tipología artística esencial para comprender la evolución del arte del siglo pasado, la performance empezó a suscitar cada vez más interés por parte del público, integrando la programación de varias exposiciones y bienales de arte contemporáneo. Su integración en el mercado del arte y en las colecciones museológicas ha suscitado preocupaciones a nivel de su preservación,

---

<sup>19</sup> *Ibid*, p.289.

ya que muchas de las performances comprendidas entre la era modernista y las décadas de 1960 y 1970, entendidas hoy en día como obras históricas y de gran relevancia artística y cultural, no se encuentran debidamente documentadas.

## 2.

La integración de la performance  
en el ámbito de la conservación  
del arte contemporáneo



Fig. 12 – *The Red Sculpture*, (1975) Gilbert & George.

Desde mediados del siglo XX la performance ha ganado cada vez más importancia en cuanto medio artístico, tornándose en el cenit de la desmaterialización del arte. Si en un primer momento surgió de la voluntad de rechazar la mercantilización e institucionalización del arte, a lo largo del tiempo, la performance ha sido asimilada por el mercado del arte, integrando colecciones museológicas.<sup>20</sup> Al constituir una parte significativa de la producción artística, con el pasar del tiempo, ha surgido la necesidad de desarrollar metodologías para preservar este tipo de obras. Debido a su carácter inmaterial y temporal, su conservación solo es posible mediante la realización de documentación.

### 2.1. La conservación del arte efímero

Habiendo surgido de una voluntad de desmaterialización del arte, autores como Peggy Phelan<sup>21</sup> asocian la autenticidad de este medio artístico con su inmaterialidad y efimeridad, defendiendo que es imposible documentar o recrear una performance, la cual, desde esta perspectiva se define exclusivamente por un evento en vivo irrepetible.

“Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance’s being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.” “Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as “different”. The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present.”<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 193 - 195.

<sup>21</sup> PHELAN, P. *Unmarked the politics of performance art*. 2005, p. 146.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 146. “La vida única de la performance es en el presente. La performance no se puede guardar, grabar, documentar, o participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se convierte en algo más que performance. Si la performance intenta entrar en la economía de reproducción traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. La performance, como la ontología de la subjetividad propuesta aquí, se convierte en sí misma a través de la desaparición.” “Performance ocurre en un tiempo que no se repetirá. Puede realizarse otra vez, pero esta repetición se demarca como “diferente”. Así, el documento de una performance es apenas un estímulo de la memoria, un incentivo para que la memoria se torne presente.” Esta citación y todas las restantes fueron traducidas por la autora del presente trabajo.

Sin embargo, el concepto de performance ha sufrido profundos cambios a lo largo del tiempo. Si en su momento inicial correspondía a un evento único y efímero, actualmente una performance puede ser una obra capaz de desafiar el paso del tiempo por la posibilidad que el artista confirió de ser reproducible por técnicos asignados para el efecto.

Así, aunque la experiencia del evento en vivo sea siempre efímera, la performance en cuanto obra de arte no lo es necesariamente, dependiendo de la intención artística.

## 2.2. El papel del público en la performance

En un evento en vivo el público siempre desempeña un papel esencial, bien sea como espectador pasivo, bien sea como participante en la actuación. Sin embargo, si evaluamos la evolución de la performance desde una perspectiva de la participación del público, observamos que ese no siempre presenta un papel relevante para su concretización artística.

Las primeras performances del período modernista (futuristas, constructivistas, dadaístas y de la Bauhaus) todavía presentaban un fuerte carácter escénico, presentándose en vivo con escenarios, aderezos y para una audiencia.<sup>23</sup> Sin embargo, a partir de las nuevas vanguardias la performance adquirió una nueva importancia y relevancia en la producción artística y se liberó de los límites impuestos por ese carácter escénico.

El autor Philip Auslander<sup>24</sup> nos presenta ejemplos de performances del período de las nuevas vanguardias en las cuales el público no presenta un papel relevante en su concreción, siendo que, como el autor indica, probablemente ni siquiera existía. Uno de esos ejemplos es la obra *A Leap Into the Void* (1960) de Yves Klein que apenas existe en una fotografía que registra un evento que no ha ocurrido; la única audiencia existente en ese caso fue un grupo de personas que sostuvo una red para la cual el artista saltó (al contrario del vacío sugerido por el nombre de la obra) que fue posteriormente removida de la fotografía. Otro ejemplo es el *Photo Piece* (1969) de Vito Acconci, donde el artista se proponía hacer una foto cada vez que parpadeaba mientras caminaba por una calle siguiendo una línea recta. En ese caso la audiencia serían las personas con quien se encontró en la calle mientras estaba realizando la performance. ¿Sin embargo, ante el

---

<sup>23</sup> GOLDBERG, *op. cit.*, p. 16.

<sup>24</sup>AUSLANDER, P. *The Performativity of performance documentation*. 2006.

desconocimiento de esas personas de que una performance estaba ocurriendo, se puede considerarlas una audiencia? Otro caso semejante al de *A Leap Into the Void* es la obra *Polizei Lügt* (1972) de Peter Weibel, cuyo mensaje solo es inteligible en la fotografía que la documenta, debido a la posición del cartel sostenido por el artista.<sup>25</sup>



Fig. 13 – *A Leap into the Void* (1960) Yves Klein.

---

<sup>25</sup> MÜLLER, I. *Performance Art, its "documentation", its archives on the need to distinct memories, the "quality of blind spots" and new approaches to transmitting performance art*, 2013, p. 22.



Fig. 14 – *Polizei Lügt* (1972) Peter Weibel.

A estos ejemplos se añaden performances emblemáticas como *AAA-AAA* (1978) y *Lovers* (1988) del dúo de artistas Marina Abramovic y Ulay. Ambas performances fueron ejecutadas sin un público en vivo. La obra *AAA-AAA* fue realizada en un estudio televisivo y un año más tarde fue recreada por los artistas con la finalidad de documentarla a través de un registro de video. La obra *Lovers* fue documentada a través de un registro de video, medio que constituye la única manera de comprobar la existencia de esa performance. En estos casos, la performance tampoco se concreta en un evento en vivo, en cambio, existe bajo la forma de un registro audiovisual, a través del cual llegó al público.



Fig. 15 – *AAA-AAA* (1978) Marina Abramovic y Ulay.



Fig. 16 – *Lovers* (1988) Marina Abramovic y Ulay.

De hecho, el público no siempre presenta un papel participante en el momento de ejecución de la performance. No obstante, una obra de arte solo existe si es reconocida por un público como tal. Así, si el público no existía durante la ejecución de la performance la única manera de posibilitar ese reconocimiento es a través de registros que comprueben la ocurrencia de esos eventos y los clarifiquen.

Además de esos ejemplos, donde el público no presenta un papel relevante en la concreción de la performance, el desarrollo de los nuevos *media* ha traído consecuencias a nivel del concepto de *live event*. La introducción de la transmisión en directo ha conferido a los artistas la posibilidad de contactar con una audiencia no presente físicamente en tiempo real. La introducción de estas tecnologías en el campo de la performance presenta consecuencias en su definición en cuanto evento en vivo.<sup>26</sup>

Tenemos el ejemplo de la performance *The Artist is Present* (2005) de Marina Abramovic, la cual fue transmitida en directo en la página web del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esta performance presenta una situación peculiar, ya que su concepto se basa en el contacto directo y en el establecimiento de una interacción de gran intimidad con el público presente. La artista se propuso pasar tres meses sentada muda en una sala del Museo de Arte Moderno de Nueva York, durante su horario de abertura, invitando a los espectadores a sentarse delante de ella, durante el tiempo que desearan, mientras interactuaban con la artista por medio de la mirada. Aunque la transmisión en directo ha permitido la visualización de esta performance por un vastísimo número de personas,

---

<sup>26</sup> AUSLANDER, P. *Liveness performance in a mediatized culture*. 2008.

apenas las que estuvieron presentes en el espacio físico de la performance han podido establecer ese contacto directo con la artista y, de esa manera, disfrutar de la obra. ¿Será entonces posible incluir todas las personas que han visualizado la performance por transmisión en directo como parte integrante del público de la obra?

Aunque, permitan dar a conocer una obra a un número más largo de personas, los nuevos medios de comunicación alteran profundamente la relación entre la performance y el público, quebrando el contacto directo que originalmente caracterizaba este tipo de obra.

Otro ejemplo de obra en que los medios de comunicación afectan el concepto de evento en vivo (aunque el artista no hizo uso de la transmisión en directo) es el *Command Performance* (1974) de Vito Acconci, donde la presencia del artista se concreta a través de un monitor de vídeo, a partir del cual el artista intenta persuadir el público de asumir el papel de ejecutante de la performance.<sup>27</sup>

No obstante, en otras performances, como *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramovic, la presencia física del público es fundamental. En esta performance de seis horas que ocurrió en el Studio Morra en Nápoles, la artista desempeñó un papel completamente pasivo, colocándose delante de una mesa con 72 objetos que deberían ser usados por los espectadores en la artista, dejando la manipulación de esos al libre arbitrio de cada persona participante. La presencia de un arma de fuego creó un ambiente de gran tensión cuando un miembro de la audiencia la apuntó. Otro ejemplo es la performance *Going On* (1967) de Franz Walther que consistía en una pieza de tejido constituida por veinte y ocho bolsas en las cuales el público debería entrar y salir, modificando la configuración original del tejido a través de sus movimientos.<sup>28</sup> Así, en el caso de estas performances es posible afirmar que el público es más activo en la ejecución de la obra que los artistas, los cuales se sujetaron pasivamente a las acciones de los espectadores. Acciones esas que determinaron el curso del evento.

---

<sup>27</sup> GOLDBERG, R., *op. cit.*, p.199.

<sup>28</sup> *Ibid*, p.204.



Fig. 17 – *Going On* (1967) Franz Walther.



Fig. 18 – *Rythm 0* (1974) Marina Abramovic.

Sin embargo, terminados estos eventos, lo que ha restado de las obras fueron registros fotográficos, los cuales nos enseñan la intención de los artistas y las acciones del público. Pese a que las fotografías no sean capaces de reproducir la tensión generada durante el curso de las seis horas de la performance de Marina Abramovic ni el momento de interacción con el público en *Going On*, es a través de ellas que el público no presente en los eventos ha podido conocerlos.

De esta manera, como nos propone Phillip Auslander, en lugar de entender los registros documentales como reproductores ineficaces de un evento (que no es reproducible), los debemos aceptar como una adaptación perdurable de los elementos esenciales de la performance, capaz de dar a conocerla a futuros públicos y, así, mantener su relevancia artística.

“These pleasures are available from the documentation and therefore do not depend on whether an audience witnessed the original event. The more radical possibility is that they may not even depend on whether the event actually happened. It may well be that our sense of the presence, power, and authenticity of these pieces derives not from treating the document as an indexical access point to a past event but from perceiving the document itself as a performance that directly reflects an artist’s aesthetic project or sensibility and for which we are the present audience.”<sup>29</sup>

### 2.3. La documentación como parte integrante de la performance

“Now the documentation of the work seems to be the work although the work which lasted five to ten minutes was the work, or was it?”<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> AUSLANDER, P. *op. cit.*, p. 9. “Esos placeres están disponibles a través de la documentación y por lo tanto no dependen de posibilidad de una audiencia presenciar el evento original. La posibilidad más radical es que pueden, incluso, no depender de la ocurrencia de un evento. Puede ser que nuestro sentido de la presencia, del poder y de la autenticidad de estas piezas adviene no de tratar el documento como un punto de acceso indicial a un evento pasado, sino que de entender el propio documento como una actuación directamente reflectora de un proyecto estético o de la sensibilidad de un artista, para los cuales nosotros somos la audiencia actualmente existente.”

<sup>30</sup> PUSTERHOFER, S. *Study: 'Pose Piece for Three Plinths Work*. 2013, p. 17. “¿Ahora la documentación del trabajo parece ser el trabajo a pesar de que el trabajo que duró cinco a diez minutos era el trabajo, sería mismo?”

Desde el surgimiento de la performance en cuanto tipología artística, la documentación ha ejercido un papel fundamental en su divulgación, siendo que, en los casos donde la performance no se concreta en un evento en vivo, esa asume un papel fundamental en su concreción artística.

La importancia de la documentación, no solo como estrategia de preservación y divulgación, sino también como parte integrante de la obra, es una idea defendida a partir de la década de 1990 por autores como Amelia Jones.<sup>31</sup> Esta época marca un cambio en el discurso de la teoría de la performance, que hasta entonces había rechazado la importancia de la generación de registros documentales, defendiendo que afectaría la autenticidad de este tipo de obras.<sup>32</sup>

Según esta autora la documentación es una parte esencial de la performance, no solo en los casos en que no ha ocurrido un evento en vivo, sino también en obras que han sido creadas con la intención de ser un evento en vivo, pero que en el curso de su vida han tomado otras formas (registros audiovisuales, instalaciones, etc.). A semejanza de Phillip Auslander, esta autora entiende que, aunque el evento en vivo sea irrepetible, la obra no acaba, sigue existiendo en otros formatos, los cuales permiten que personas no incluidas en la audiencia que tuvieron la oportunidad de asistir al evento puedan conocer la obra, haciéndola perdurar en el tiempo y manteniéndola activa y relevante.

“I was asked to provide a counternarrative by writing about the “problematic of a person my age doing work on performances you have not seen [in person].” This agenda forces me to put it up front: not having been there, I approach body artworks through their photographic, textual, oral, video, and/or film traces.”<sup>33</sup>

Esta idea de que la performance sigue siendo relevante posteriormente a la conclusión del evento es defendida por Amelia Jones cuando afirma que no es posible generar una aprehensión inmediata de un evento en vivo, siendo necesaria la existencia de un

---

<sup>31</sup> JONES, A. *'Presence' in Absentia: Expressing Performance as Documentation*. 1997.

<sup>32</sup> BARBUTO, A. *Museums and their role in preserving, documenting, and acquiring performance art*. 2013, p.162.

<sup>33</sup> JONES, A. *op. cit.*, p.11. “Me pidieron una contra-narrativa escribiendo sobre la ‘problemática de una persona de mi edad trabajando a cerca de performances que no ha visto [en persona]’. Este programa me obliga a exponer lo siguiente: no haber estado allí, haz con que me acerque a obras de arte que utilizan el cuerpo humano a través de sus registros fotográficos, textuales, orales, de videos, y/o de películas.”

distanciamiento temporal para que se pueda llegar a una comprensión más profunda de la obra, para la cual el estudio de la documentación generada es esencial.

“It is my premise here, as it has been elsewhere, that there is no possibility of an unmediated relationship to any kind of cultural product, including body art. Although I am respectful of the specificity of knowledges gained from participating in a live performance situation, I will argue here that this specificity should not be privileged over the specificity of knowledges that develop in relation to the documentary traces of such an event. (...) As I know from my own experience of “the real” in general and, in particular, live performances in recent years, these often become more meaningful when reappraised in later years; it is hard to identify the patterns of history while one is embedded in them.”<sup>34</sup>

Siendo un elemento esencial para la comprensión de la performance y, en última instancia, para el mantenimiento de su relevancia artística y cultural, el registro documental elegido por el artista, más que una herramienta de preservación se torna en una parte integrante de la obra de arte.<sup>35</sup>

De esta manera, se puede concluir que, además de no estar limitada a la noción de evento en vivo, la performance corresponde a obras de arte que se transforman a lo largo del tiempo y que, a través de esas transformaciones, conservan su relevancia artística y cultural.

#### 2.4. El concepto de autenticidad en obras de arte de naturaleza transitoria y procesual

La mutabilidad que caracteriza este tipo de obras también es aplicable a otras prácticas artísticas contemporáneas, en particular en el caso de la instalación, del arte digital y del arte conceptual. Esa mutabilidad ha presentado un nuevo desafío en la conservación de

---

<sup>34</sup> *Ibid*, p.12. “Es mi premisa aquí, así como en otros casos, que no hay posibilidad de establecer una relación con cualquier tipo de producto cultural sin un proceso de mediación, incluyendo el *body art*. Aunque sea respetuosa de la especificidad de los conocimientos adquiridos a partir de la participación en un evento de performance, voy a argumentar aquí que esta especificidad no debe ser privilegiada sobre la especificidad de los saberes que se desarrollan en relación con los registros documentales del evento. (...) Como retiro de mi propia experiencia de “lo real” en general y, en particular, de actuaciones en directo en los últimos años, éstos se convierten a menudo más significativos cuando se actualizan en los últimos años; es difícil identificar los patrones de la historia mientras uno está inserido en ellos.”

<sup>35</sup> HEYDENREICH, G. *Documentation of Change – Change of Documentation*. 2011, p. 158.

obras de arte, que es el de conservar obras cuya autenticidad depende de un continuo proceso de transformación y reinterpretación y donde, a veces, el artista no es el único agente participante en el proceso de ejecución.

Este tipo de obras exigen un cambio de paradigma en la actividad de la conservación y restauración. La conservación no puede más significar conservar la obra en un momento específico de su vida, sino respetar todas las fases por las cuales la obra ha pasado en cuanto partes integrantes de su estado presente y de su identidad.

Por ello, más que un cambio de abordaje metodológico, Hannah Hölling<sup>36</sup> propone un cambio de concepción del tiempo. La autora defiende la adopción de una nueva noción de tiempo, basada en las propuestas de Bergson y de Deleuze, en la cual el presente es indisoluble del pasado, de manera que es posible entender la obra de arte como una entidad orgánica que presenta una evolución constituyente de su identidad, y no como un objeto que ha sufrido cambios en diferentes momentos de su historia y cuyo estado original se encuentra involucrado a un momento concreto.

“Following the Bergsonian conception of time and its Deleuzian interpretation, I propose, first of all, that in artwork’s the present is the survival of the past. Rather than being virtual, the past is actualized in the present which is all we are able to analyse from our inhabited temporal perspective.”<sup>37</sup>

Así, el conservador debe cambiar su postura desde alguien que intenta mantener un objeto cultural en un determinado momento de su historia, lo cual es entendido como siendo su estado original, para alguien que proporciona la ocurrencia de cambios, manejándolos de manera a evitar interferencias incongruentes con las premisas artísticas de las obras.

La principal dificultad de conservar este tipo de obras surge en a la incertidumbre de los límites dentro de los cuales el conservador puede manejar esas alteraciones. Esos límites son definidos por la intención artística y, por eso, es necesario envolver al artista en el proceso de conservación de sus obras. No obstante, al desafío de respetar las premisas

---

<sup>36</sup> HÖLLING, H. *Time and Conservation*, 2017.

<sup>37</sup> *Ibid*, p.5. “Siguiendo la concepción de tiempo Bergsoniana y su interpretación Deleuziana, propongo, en primer lugar, que en la obra de arte el presente es la supervivencia del pasado. En lugar de ser virtual, el pasado es actualizado en el presente, lo cual es lo que somos capaces de analizar desde nuestra perspectiva temporal.”

artísticas definidas por el autor de la obra, se añade la posibilidad de que estas cambien a lo largo del tiempo.<sup>38</sup>

Defendiendo la necesidad de ese cambio en la postura del conservador, se ha propuesto también la adopción de un abordaje biográfico en el momento de entender la autenticidad de este tipo de obras, para intentar comprenderlas como una entidad orgánica cuya autenticidad no se fija en un solo momento de su existencia, sino en varios momentos relevantes.<sup>39</sup>

“The moment the artwork leaves the artist’s studio and the moment it enters a collection are significant marks in time that are generally used as a touchstone for decision-making in traditional art conservation. In contemporary art conservation, however, there can be more moments and situations which define the artwork just as well, creating a shift in focus with regard to the aim of conservation practice: ensuring the artwork’s progression in time rather than its conservation.”<sup>40</sup>

La adopción de este tipo de postura nos permite concebir una performance como algo más amplio que apenas el evento en vivo y que presenta la capacidad de metamorfosearse en algo diferente del formato que el artista le había conferido inicialmente. No obstante, es necesario conseguir establecer los límites de esa metamorfosis para cada performance, respetando siempre la identidad de la obra y su intención artística. Así, aunque sea imposible conservar la experiencia de un evento en vivo, se torna posible conservar la relevancia artística y cultural de la obra a través de la generación de documentación, sin que esa documentación afecte a la autenticidad de esa.

“The claim at the heart of this publication is that engaging with performance art does not start and end with the authentic experience but, contrary to its

---

<sup>38</sup> LLAMAS-PACHECO, R. *Intención artística, conservación y mutación en la obra de arte actual: una aproximación hermenéutica*, 2017, p.49.

<sup>39</sup> VAN DE VALL, R., HÖLLING, H., SCHOLTE, T. y STIGTER, S. *Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation*, 2011.

<sup>40</sup> STIGTER, S. *Between concept and material. Conservation and museum practice of Glass (one and three) by Joseph Kosuth*, 2010, citado por: VAN DE VALL, R., HÖLLING, H., SCHOLTE, T. y STIGTER, S. *Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation*, 2011, p.3. “El momento en que la obra de arte deja el estudio del artista y el momento en que entra en una colección son marcas temporales significativas que se utilizan generalmente como una piedra de toque para la toma de decisiones en conservación de arte tradicional. En conservación de arte contemporáneo, sin embargo, puede haber más momentos y situaciones que definen la obra de arte, creando un cambio de enfoque en relación con el objetivo de la práctica de la conservación: garantizar la progresión de la obra de arte en el tiempo en lugar de su conservación.”

ontological origin myths, is to be understood as the ongoing process of a contingent reciprocity between event, mediatisation and reception.”<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> CLAUSEN, B. *After the Act, Die (Re)Produktion der Performancekunst*. Verlag für Moderne Kunst, 2006, p.7-8, citado por: *Archiv Performativ: On the transmission of performance art*. Zurich University of the Arts, 2012, p.4. “La afirmación en el centro de esta publicación es que involucrarse con el arte de la performance no se inicia y finaliza con la experiencia auténtica, sino que, contrariamente a sus mitos de origen ontológico, debe ser entendida como el proceso continuo de una reciprocidad contingente entre evento, recepción y mediatización”

# 3.

## La documentación como herramienta de conservación



Fig. 19 – Exhibición del registro audiovisual de la performance *House with the Ocean View* (2002), en la retrospectiva *The Artist is Present* (2010) en MoMa

### 3.1. La documentación en el ámbito de la conservación de obras de naturaleza transitoria y procesual

Como ya fue referido, las prácticas artísticas contemporáneas introdujeron una nueva concepción de obra de arte en cuanto entidad orgánica y evolutiva, cuya autenticidad no se determina en ningún momento de su vida concreto. Este cambio obliga a una adaptación por parte del área de la conservación y restauración de bienes culturales, de manera que se cambie el paradigma del objeto estático para otro en que el enfoque de la conservación se centre en la identificación y en el mantenimiento de las propiedades caracterizadoras de determinada obra y en la gestión de la posibilidad de alteraciones futuras.

Así, más que la determinación de características materiales y técnicas, la conservación se debe centrar en el estudio del contexto de la obra, del trabajo del artista, de la comprensión de la intención artística, del impacto sociocultural de la obra, de las transformaciones (a nivel de exposición, de los medios utilizados para su exposición y de las reinterpretaciones que han ocurrido) que ha sufrido desde el momento de su creación.<sup>42</sup>

El carácter transitorio de muchas de las obras de arte contemporáneas se caracteriza también por un carácter procesual, donde el valor artístico de la obra se concreta en un constante proceso de ejecución y reinterpretación y no tanto en el producto final. Si el valor artístico está presente en el proceso de ejecución, ese pasa a ser el principal blanco de la conservación, hecho que nos conduce al problema de conservar algo inmaterial. Así, en el caso de obras de arte de naturaleza transitoria, la conservación no debe ser de enfoque (solamente) material y técnico, pues los elementos que les confieren autenticidad no son (solamente) de naturaleza tangible. Así, en este nuevo paradigma de la conservación y restauración de bienes culturales, la documentación se presenta como una herramienta de conservación fundamental.

“In navigating this territory, conservation must not only continue to preserve the ability to display these works, but must also record the back story for

---

<sup>42</sup> LAURENSEN, P. *Vulnerabilities and Contingencies in the Conservatiom of Time-based Media Works of Art*. 2011, p.36.

decisions made about the forms in which they are realized, both now, in the past and in our projections into the future.”<sup>43</sup>

El registro documental de una obra debe ser capaz de proporcionar información acerca del concepto de la obra y de la intención artística, de la manera como debe ser exhibida (reinstalada o re-ejecutada), de la posibilidad de futuras alteraciones a nivel de los materiales o medios utilizados y de la determinación de las estrategias conservativas más adecuadas a cada caso.

Así, la documentación, ante la imposibilidad de conservar físicamente, nos proporciona la posibilidad de recopilar información valiosa para la realización de un estudio sobre el significado artístico y la relevancia cultural y artística de estas obras (desde una perspectiva histórica), para comprender su relación con el público y la importancia de esta para su concreción artística (para proporcionar la continuidad de obras que ya no pueden ser visualizadas en su formato original, como es el caso de eventos en vivo)<sup>44</sup>, además de establecer estrategias conservativas, en el sentido de mantener la obra activa en la escena artística. Se entiende que todos esos elementos resultantes de la realización de la documentación contribuyen a la conservación de este tipo de obras, ya que proporcionan el mantenimiento de su relevancia artística y cultural, permitiéndoles, en un momento futuro, formar parte de nuestro patrimonio cultural.

“Artworks with temporary or interactive components change depending on the location and time. To ensure that future generations understand these works documentation cannot be limited to recording their physical appearance and function. It must also consider context, relations, their effect on the viewer and the viewing habits of visitors.”<sup>45</sup>

El artista debe ser una de las partes intervinientes en el proceso de documentación de estas obras, ya que es él quien mejor conoce la naturaleza conceptual de su obra y quien mejor puede explicar la intención artística presente en esa. Así, es ventajoso trabajar en conjunto con el artista desde el inicio del proceso de documentación. Su participación debe

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 42. “En la navegación por este territorio, la conservación no debe sólo seguir preservando la posibilidad de exhibir estas obras, pero también debe registrar, contextualizando, todas las decisiones tomadas acerca de la manera como tal se realiza, ahora, en el pasado y en nuestras proyecciones en el futuro.”

<sup>44</sup> SOMMERMEYER, B. *Who's Right – The Artist or the Conservator?* 2011, p.159.

<sup>45</sup> HEYDENREICH, G., *op. cit.*, p.158. “Obras de arte con componentes temporales o interactivos cambian dependiendo del espacio y del tiempo. Para asegurar que las generaciones futuras comprendan estas obras, la documentación no puede limitarse al registro de su aspecto físico y de su función. También debe considerar el contexto, las relaciones, su efecto sobre el espectador y los hábitos de asimilación de los visitantes.”

ser documentada bajo una entrevista orientada por el conservador, donde se intenta determinar el concepto de la obra, la importancia de sus elementos materiales y de las técnicas empleadas (si existieren), la posibilidad de alteración de algún elemento original, los registros documentales que mejor se adecuan a su exhibición y la posibilidad de su recreación o reinstalación.

Sin embargo, siendo, en muchos de los casos, incapaz de establecer un distanciamiento de su obra, el artista no debe ser el único, ni él participante preponderante en la toma de decisiones.<sup>46</sup> Otros agentes deben ser llamados a participar en ese proceso, en particular, curadores, historiadores del arte, galeristas, coleccionistas y espectadores, ya que cada uno puede contribuir con diferentes tipos de información y a partir de diferentes perspectivas.

“Collaboration with curators and art historians contributes to a deeper understanding of the intention of the artwork as well as the meaning and importance of it within the artist’s oeuvre. With owners and curators/art historians information about previous presentations can be researched. Finally interviewing the artist can to a great extent expand and adapt the information and knowledge already gained especially regarding the creation, production, intention and presentation of the artwork.”<sup>47</sup>

No obstante, es el conservador quien debe buscar la participación de esos agentes, organizar, documentar y ponderar toda la información, de manera que sea capaz de tomar decisiones conscientes e informadas.

### 3.2. El caso de la performance

“For the survival of performance art, it is thus essential to document the course of events and the content, as well as impressions of the audience as close as possible to the time of creation of the artwork. In order to understand

---

<sup>46</sup> SOMMERMEYER, B., *op. cit.*, p.145.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.144. “La colaboración con curadores e historiadores de arte contribuye a un mejor entendimiento acerca de la intención de la obra de arte, así como de su significado y de su importancia dentro del trabajo del artista. Con propietarios y curadores/ historiadores del arte se puede investigar información sobre exhibiciones anteriores. Finalmente, entrevistando al artista se puede, con un gran alcance, ampliar y adaptar la información y los conocimientos ya adquiridos, sobre todo, con respecto a la creación, producción, intención y presentación de la obra de arte.”

the artwork and to develop conservation strategies, it is useful to clarify whether the individual elements have a purely documentary or more of an artistic nature.”<sup>48</sup>

La performance presenta una situación distinta de las restantes tipologías artísticas de carácter transitorio. Su valor artístico se encuentra asociado a un evento (que puede o no ser en vivo) o a la alusión de un evento que no ha ocurrido. De este modo, presenta un carácter esencialmente inmaterial que dificulta la transmisión de la obra a futuras generaciones, bien como su inclusión en el mercado del arte. Así, desde siempre la mayor parte de los artistas ha documentado sus performances para comprobar la existencia de esos eventos y para permitir la continuidad de sus obras.

La realización de documentación nunca es una práctica objetiva e imparcial. De este modo, la realización de esos registros, aunque sirva a propósitos conservativos, se ejecuta mediante un proceso de reinterpretación artística, produciendo cambios en las obras. Esa documentación generada por los artistas posteriormente a la conclusión del evento o en sustitución del evento es lo que ha integrado las colecciones privadas y las colecciones museológicas, por lo cual, y siendo resultado de un proceso de reinterpretación artística, adquiere un estatus muy particular. De este modo, esa documentación debe ser interpretada como una parte integrante del proceso de ejecución de la obra, el cual, como ya fue indicado anteriormente, presenta un carácter continuo.

Así, se pueden detectar dos tipos de documentación en relación con la performance, una de carácter artístico, que tiene como objetivo aportar algún tipo de soporte físico que permita continuar enseñando la obra y otra de carácter conservativo, que pretende documentar todas las alteraciones y decisiones tomadas en relación con la obra al largo del tiempo, así como su intención artística. El papel del conservador se limita sobre todo a lo segundo tipo de documentación, si bien es ventajoso que esté presente en el momento de realización de los registros audiovisuales posteriores al evento, para, no solo auxiliar el proceso, como para documentarlo, en cuanto parte integrante del proceso de ejecución de la obra.

Aunque cada caso deba ser tratado individualmente y en concordancia con sus especificidades, se ha identificado tres situaciones diferentes con respecto a este tipo de

---

<sup>48</sup> *Ibid* p.66 “Para la supervivencia de la performance artística, es esencial documentar el curso de eventos y el contenido, así como impresiones de la audiencia en un momento el más próximo posible a la concreción de la obra de arte. Para entender la obra de arte y desarrollar estrategias de conservación es útil aclarar si los elementos individuales tienen una naturaleza puramente documental o artística.”

obras: performances que se concretan en un evento único, performances cuya concreción depende de su mediatización y performances creadas con base en la posibilidad de su recreación. Sin embargo, se hace importante afirmar que estas categorías no son estáticas, pudiendo una obra que inicialmente se había creado como un evento único ser recreada posteriormente.

Performances creadas con base en la posibilidad de su recreación

Aunque la performance haya surgido como un evento único, irrepetible e indisociable de la figura del artista, posteriormente, surgieron obras cuya ejecución es asignada a otras personas contratadas para el efecto. En esos casos la autenticidad de la obra se encuentra involucrada a su proceso de creación y, como tal, la figura del artista es irrelevante en su ejecución. Así, la posibilidad de recreación se torna viable e incluso presente en la intención artística. Al contrario del concepto original de performance, esas obras son el opuesto de efímero, ya que presentan la capacidad de ser recreadas innumerables veces, sobreviviendo al paso del tiempo.

Pese a que cada recreación corresponda a un momento único<sup>49</sup>, la autenticidad de este tipo de performance no se define por la irrepetibilidad de cada experiencia, sino por un conjunto de elementos caracterizadores que pertenecen al dominio de la intención artística. La situación presentada por estas obras es semejante a la del teatro, la música y la danza. Utilizando la analogía entre la reproducción de música clásica y de reinstalación de instalaciones<sup>50</sup>, cada vez que una pieza de música clásica es reproducida en vivo existen variantes, debido a factores como la sensibilidad de los ejecutantes, la acústica del espacio, entre otros, sin embargo, sigue siendo la misma pieza de música. Las variantes introducidas en el concierto en vivo y la experiencia única inherente a un evento en vivo son parte de la identidad de este tipo de obra, cuya autenticidad reside en una serie de características formales dictadas por el compositor y relacionadas con el lenguaje matemático en el cual la partitura se organiza. Mientras que los ejecutantes respeten las instrucciones dadas por el creador (características, a través de las cuales identificamos la obra como siendo esa obra) la pieza sigue siendo la misma.

Así, en el caso de performances que pueden ser recreadas, la documentación es fundamental para su supervivencia, debiéndose enfocar en el registro de la ejecución de

---

<sup>49</sup> PHELAN, P., *op. cit.*

<sup>50</sup> LAURENSEN, P. *Authenticity, Change and Loss in the conservation of Time-Based Media Installations*, 2006.

la obra, qué elementos son importantes para el mantenimiento de la autenticidad de las obras y cómo deben ser ejecutados. De esta manera, también es posible comparar este tipo de performance con obras conceptuales como los dibujos de pared (*Wall drawings*) de Sol LeWitt<sup>51</sup> o la obra *All Shadows* (1969) de Jan Dibbets<sup>52</sup>, los cuales son obras de carácter procesual, re-ejecutadas cada vez que son exhibidas y que, por tanto, sufren variaciones en su resultado final cada vez que integran una exposición.

Performances que se concretan a través de un proceso de mediatización

Los registros documentales (registros audiovisuales y reliquias) que son generados de un evento performativo se transforman en los representantes de la acción que no puede ser reproducida, así, pueden adquirir un carácter artístico y, como tal, deben ser conservados y documentados. Sin embargo, el carácter artístico de esos registros documentales se torna más evidente cuando la acción nunca ha tenido lugar (*Leap into the Void*) o nunca ha tomado lugar en cuanto evento en vivo (*Lovers*). Así, en estos casos, la urgencia de conservar esos registros documentales es mayor, acompañando su restauración (cuyos tratamientos deben ser concordantes con el tipo de medio material y técnico existente) con la elaboración de documentación acerca de su importancia para la exposición de la obra, la relevancia de sus componentes materiales y de todas las alteraciones (a nivel de exposición o con fines conservativos) que se han producido en esos documentos a lo largo del tiempo.

Performances que se concretan en un evento en vivo *irrepetible*

Históricamente, los artistas han presentado la preocupación de crear registros documentales capaces de dar una continuación a sus performances. Esos registros presentan un doble carácter conservativo y artístico. Si por un lado son esos registros los que permiten documentar el evento, preservando su importancia artística, su intención y concepto, y proporcionando información útil para una posible recreación, por otro, al integrar las colecciones museológicas y tornándose en nuestro punto de contacto con la obra, se pueden convertir en una parte integrante de la obra en conjunto con el evento.

Como defiende Amelia Jones, es a través de esos registros documentales que el público no presente en el evento (la gran mayoría del público) conoce la obra y que, incluso, el público presente en el evento completa su proceso de asimilación. Así, la selección de los registros

---

<sup>51</sup> HOGAN, J. Y SNOW, C. *Sol LeWitt's Wall Drawings: Conservation of an ephemeral art practice*, 2016.

<sup>52</sup> SITGTER, S. *Co-producing conceptual art: a conservator's testimony*, 2013.

documentales empleados y la manera como son realizados y exhibidos determinan el proceso de interpretación y de aprehensión del público. De esta manera, dependiendo de la finalidad que el artista les impute, pueden adquirir un carácter artístico. Como tal, su existencia y las condiciones de su existencia pertenecen al dominio del artista, aunque auxiliado por otros agentes, dentro de los cuales está el conservador.

“It is up to the artist to make the necessary arrangements concerning what is to be documented and what not, i.e. how the performance is to be mediated retrospectively, and to clarify this with the documenters and organisers prior to the performance.”<sup>53</sup>

### **El archivo documental**

En el archivo documental se incluyen los registros documentales de carácter artístico e icónico, así como los registros documentales de carácter conservativo – registro de datos de la obra y de su estado de conservación, entrevista al artista y recopilación de bibliografía sobre la obra.

Siendo una tipología artística de naturaleza transitoria, el archivo documental de la performance no debe presentar un carácter estático. Debe ser entendido como un conjunto en constante evolución, capaz de acompañar las alteraciones que se van produciendo en las obras, resultantes de un continuo proceso de ejecución y reinterpretación.

#### **3.2.1. Registros documentales generados por el artista**

El Proyecto *Archiv Performativ*, realizado entre los años de 2010-2012 y liderado por Pascale Grau, Irene Müller y Margarit Von Büren, tuvo como objetivo el estudio de los registros documentales de la performance (generados por los artistas), sus diferentes tipologías y características específicas, así como la función del archivo documental en el caso de la performance. Según las conclusiones recogidas por este proyecto, los registros documentales pueden ser de naturaleza variada, presentando un carácter más

---

<sup>53</sup> *Archiv Performativ: On the transmission of performance art*. 2012, p.56. “Depende del artista la realización de los arreglos necesarios con respecto a lo qué debe ser documentado y a lo que no debe ser documentado, es decir, cómo la performance debe ser mediada retrospectivamente, y aclarar todo esto con los documentadores y organizadores antes de la actuación.”

conservativo o un carácter más artístico. Se pueden realizar mediante documental, fotografía, registro audio, relatos orales o escritos de los espectadores y objetos producidos durante la performance o resultantes de ella (que pueden asumir el estatus de reliquias).

“We often forget that behind every document, and every archive, there are authors whose subjective standards and attitudes affect their selection and composition, content and form. Human perception is selective and fragmenting and so are the technological recording media of video, photography, and audio.”<sup>54</sup>

Cualquier tentativa de documentación nunca es un ejercicio objetivo e imparcial y en el caso de la generación de registros documentales capaces de dar continuidad a una performance, no lo debe intentar ser, ya que el objetivo de ellos no debe ser una mimetización de la experiencia del evento (la cual es imposible), sino una aproximación a la intención artística de la obra, bajo una reinterpretación de la obra, para transmitir los elementos caracterizadores de esa obra a un público más amplio.

“In our opinion, artefacts should not be considered for the sole purpose of ‘reconstructing’ performances as faithfully and realistically as possible but for trying out and analysing various theoretical and artistic methods and strategies of transmitting, or re-interpreting, performance art.”<sup>55</sup>

Así, en la mayoría de los casos, se torna insuficiente recurrir a un tipo de registro documental apenas, ya que ninguno será capaz de captar el evento en su totalidad. Así que diferentes tipos de artefactos captan diferentes elementos de la obra, por lo tanto, cuanta mayor variedad de artefactos (registros documentales) más completa será la documentación de la obra.

“Today the main concern is no longer to produce authenticity in the sense of truth by means of the selected media. Instead, performances are accessed in various ways in order to communicate knowledge and information which,

---

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 59. “A menudo olvidamos que detrás de cada documento y cada archivo, hay autores cuyos estándares y actitudes subjetivos afectan su selección y composición, contenido y forma. La percepción humana es selectiva y fragmentaria, así como lo son los medios tecnológicos de grabación de audio, video y fotografía.”

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 58. “En nuestra opinión, artefactos no deben considerarse para el único propósito de 'reconstruir' actuaciones él más realista y fiel posible, sino que, para probar y analizar diversos métodos teóricos y artísticos y estrategias de transmisión, o de reinterpretación, de performance.”

although fragmentary, still constitutes an understanding of the performance.”<sup>56</sup>

#### Documental

Frecuentemente asociado con una representación fiel e imparcial de la realidad y por ser el registro audiovisual más completo (incluye sonido e imagen), es apuntado como el medio más eficaz de documentar un evento en vivo. Sin embargo, a semejanza de los restantes registros documentales, su imparcialidad es meramente utópica. Dependiendo del objetivo de la documentación, se puede realizar un documental de carácter más artístico o más historicista.

#### Registro audio

El registro audio presenta una mayor neutralidad que el registro audiovisual, ya que la manipulación del medio no es tan necesaria. Además de esa mayor neutralidad, también permite destacar elementos no tan visibles en registros audiovisuales (que se vuelven camuflados por los elementos visuales). Así, puede ser un registro importante en el caso de obras con una importante componente sonora.

#### Fotografía

La fotografía es un registro ampliamente subjetivo. Aunque capture lo real, la manera como lo hace parte siempre de un punto personal que condiciona la manera como la fotografía es asimilada. Sin embargo, es un registro documental fundamental en el campo de la performance, capaz de crear imágenes icónicas y capaz de revelar momentos del evento y elementos que durante la ejecución de la obra puedan haber pasado desapercibidos, añadiendo nuevos elementos al proceso de interpretación y asimilación de la obra.

#### Testimonios de los espectadores

Siendo una tipología artística que, en gran parte de los casos, exige una mayor participación por parte del público, los testimonios de los espectadores son añadidos fundamentales para el registro documental de la performance, principalmente en el caso de performances donde el público presenta un papel activo en su transcurso. Pueden ser ejecutados

---

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 62. “Hoy en día la principal preocupación ya no es producir autenticidad en el sentido de la verdad mediante los medios seleccionados. Por el contrario, performances se acceden de varias maneras para comunicar información y conocimiento que, aunque fragmentario, aún constituye una comprensión del funcionamiento de la obra.”

mediante registros orales o registros escritos y pueden asumir un carácter más personal, emocional, literario, artístico o meramente descriptivo. El momento en que son hechos también puede interferir con el resultado de esos registros.

#### Reliquias

Los objetos utilizados durante las performances o resultantes de ellas, dependiendo de su relevancia para la obra, suelen ser preservados como reliquias de importante valor icónico; es el caso del globo de *Fiato d' Artista* (1960) de Piero Manzoni o de sus latas de conserva de *Mierda d'Artista* (1961). Estos objetos también son importantes registros documentales del evento, ya que nos confieren información relevante acerca de la intención artística y presentan una importante carga afectiva, contribuyendo a la mistificación del evento.

#### Recreación y re-performance

La recreación intenta reproducir el evento original con el máximo de fidelidad. Como ya fue referido, la recreación puede ser una parte integrante de la autenticidad de algunas performances. En otros casos puede ser una tentativa de preservación a través de un abordaje artístico, como fue el caso de *Seven Easy Pieces* (2005) de Marina Abramovic. Sin embargo, principalmente en el caso de performances históricas indisolubles de la figura del artista, puede ser una estrategia algo polémica.<sup>57</sup>

La re-performance consiste en una apropiación artística de una performance ya existente, introduciéndole una nueva carga conceptual. En este caso, aunque haya la voluntad de referenciar la performance original, dándole relevancia, no existe una preocupación tan grande en seguir fielmente los preceptos de la performance original.

#### 3.2.2. El papel del conservador

El conservador, en conjunto con otros agentes como los profesionales de la documentación, los técnicos especialistas y los artistas<sup>58</sup>, debe documentar la obra desde su llegada al museo, realizando entrevistas al artista, formularios de registro de datos y del registro del estado de conservación (aplicado a los registros documentales producidos por

---

<sup>57</sup> BARBUTO, *op. cit.*, p. 160.

<sup>58</sup> LLAMAS-PACHECO, R. *Arte Contemporáneo y Restauración o Cómo Investigar Entre lo Material, lo Esencial, y lo Simbólico*. 2014, p.197.

el artista). En el caso de la performance es ventajoso que el conservador acompañe la obra desde la conclusión del evento performativo, para la documentar y acompañar todo el proceso de generación de registros documentales del mismo.

En el arte contemporáneo la documentación de los elementos físicos de las obras no es suficiente, ya que sin los componentes intangibles que confieren la carga simbólica y artística a los elementos materiales, esos pierden su sentido.<sup>59</sup> En el caso de la performance nos deparamos con una situación peculiar, por un lado es una obra de arte inherentemente inmaterial que se concreta mediante acciones desarrolladas en un periodo de tiempo finito, por otro lado, en una tentativa de preservar esos momentos, los artistas proceden a la mediatización de los mismos, generando registros documentales que pueden adquirir un carácter artístico.

Como ya hemos visto, la literatura más reciente existente a nivel del estatuto de los registros documentales en la performance defiende que esos registros se tornan una parte integrante de la obra de arte. Así, y ante el hecho de que son ellos los que integran las colecciones museológicas en el momento de la adquisición de la performance, parece pertinente incluirlos en el contexto de la conservación de performance y documentarlos en cuanto testimonios materiales de la obra.

Históricamente, la integración de performances artísticas en las colecciones museológicas se ha realizado mediante la compra de los testimonios materiales del evento performativo. Esos testimonios materiales son los registros documentales – registros audiovisuales y reliquias – resultantes de la performance, los cuales pueden adquirir diversos estatus, dependiendo de la intención artística. Sin embargo, es importante notar que el estatus que los registros documentales asumen en las obras no es algo lineal, además de ser definido por la intención artística, puede cambiar a lo largo del tiempo.

Los registros audiovisuales realizados con la intención de documentar el proceso de ejecución de la performance, por norma, no son capaces de sustituir el evento performativo en cuanto obra de arte. Sin embargo, siguen siendo esenciales para la continuidad de la obra, ya que permiten la posibilidad de continuar enseñándola a nuevos públicos. Además, permiten la realización de estudios e investigaciones en el ámbito de la historia del arte y de la teoría del arte. Así, adquieren importantes valores documentales y

---

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 198.

suelen integrarse en los archivos de los museos, pudiendo, en determinadas circunstancias, ser exhibidos como registros documentales de la performance.

Sin embargo, el artista puede decidir reorganizar esos testimonios materiales en un nuevo discurso artístico produciendo una nueva obra de arte referente a la performance. La realización de instalaciones a partir de los registros audiovisuales y de las reliquias y otros artefactos resultantes de la performance es una práctica muy frecuente entre los artistas. En este caso, los registros documentales asumen un carácter marcadamente artístico, pudiendo ser exhibidos como obra de arte.

Recientemente, la integración de performances como eventos en vivo en las colecciones museológicas se ha tornado una situación cada vez más común. Esa posibilidad es conferida por el hecho de que esas performances pueden ser reproducibles, rechazando la efimeridad inherentemente asociada a esta tipología artística.

Así, teniendo en cuenta estos tres casos, se ha realizado un modelo de documentación dirigido a la conservación de la performance, que intenta acoger las necesidades de los diferentes estados en que una performance puede existir en el momento de su integración en una colección museológica. La realización de este modelo de documentación fue desarrollada con base en los modelos de registro de datos y de estado de conservación presentados como consecuencia del simposio *Modern Art Who Cares?* (1997)<sup>60</sup> y en sus adaptaciones presentadas por Rosario Llamas Pacheco<sup>61</sup> y en el modelo de documentación de instalaciones presentado por Joanna Phillips.<sup>62</sup>

Ante la imposibilidad de realizar un modelo de documentación que se adecue a todas las situaciones propuestas por esta tipología artística, se ha intentado recopilar las informaciones que se ha considerado más relevantes en una estructura adaptable a diversos casos.

---

<sup>60</sup> BERNDIS, C., et al. *New Registration Models Suited to Modern and Contemporary Art* 2005, pp. 173-195.

<sup>61</sup> LLAMAS-PACHECO, R., *op. cit.*, pp. 204-209.

<sup>62</sup> PHILLIPS, J. *Reporting Iterations – A Documentation Model for Time-Based Media Art*, 2013, pp. 168 - 179.

REGISTRO DE DATOS – PERFORMANCE ARTÍSTICA		
<b>1. IDENTIFICACIÓN</b>		
- Nombre de la institución - Numero de inventario - Artista - Título - Fecha - Estilo/ movimiento - Significado/ intención artística		
<b>2. POSIBILIDAD DE RECREACIÓN</b>		
<input type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
Performances que existen en cuanto <b>evento en vivo</b>	Performances que se han transformado en sus <b>registros documentales</b> (registros audiovisuales, artefactos, reliquias)	Performances que se han transformado en <b>instalaciones</b> bajo un proceso de reinterpretación artística
A. EVENTO EN VIVO		
<b>DESCRIPCIÓN/ EJECUCIÓN</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Identificación de las personas involucradas en el proceso de recreación - ¿Quién la debe ejecutar? ¿Qué tipo de conocimientos técnicos debe presentar? ¿Qué características físicas debe presentar? ¿Cuál debe ser su presentación visual? ¿Qué límites deben ser impuestos a la interpretación del performer?</li> <li>• Descripción de los objetos y equipamiento empleados en la ejecución de la performance (en caso de que existan) - ¿Qué valor tiene el objeto material? ¿Esos elementos materiales pueden ser sustituibles? ¿Cuáles?</li> <li>• Determinación del papel del público – describir su participación en el evento performativo (pasiva/ activa).</li> <li>• Descripción detallada de todos los pasos y elementos que constituyen la performance – recopilación de registros audiovisuales que enseñen la ejecución de la performance.</li> <li>• Descripción de las características que el espacio de exhibición debe presentar (concretar si la performance es <i>site specific</i> o no).</li> <li>• Identificación de posibles restricciones a la recreación de la performance.</li> <li>• Alteraciones que se han producido en recreaciones anteriores de esta obra, resultantes de ajustes específicos en el espacio o resultantes de preferencias de <i>stakeholders</i> o inherentes a la interpretación de los performers o la interacción con el público.</li> </ul>	

B. REGISTROS DOCUMENTALES	C. INSTALACIÓN
DESCRIPCIÓN DEL EVENTO PERFORMATIVO	
DESCRIPCIÓN MATERIAL/ TÉCNICA	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Materiales y técnicas que constituyen esos objetos.</li> </ul>	<p>Descripción de todos los componentes constituyentes de la instalación:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• elementos inmateriales – luz, sonido, voz, movimientos, interacción con el público;</li> <li>• elementos tecnológicos – medios audiovisuales;</li> <li>• otros elementos físicos – aderezos/objetos específicos de esa obra.</li> </ul>
<p><b>PROCESO DE EJECUCIÓN</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Descripción del proceso de ejecución.</li> <li>• Identificación del autor de los registros documentales.</li> </ul>	<p><b>HISTORIAL DE EXHIBICIONES Y ALTERACIONES</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Fecha de la exhibición, título, espacio.</li> <li>• Imágenes ilustrativas del sistema de montaje de la obra.</li> <li>• Descripción – alteraciones efectuadas en la obra (resultantes de procesos de obsolescencia tecnológica o del estado de conservación de determinados componentes; ajustes específicos en el espacio o resultantes de preferencias de <i>stakeholders</i>) y opinión del artista acerca de esas.</li> </ul>
<p><b>ESTATUS DE LOS COMPONENTES</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Determinar el significado/ función originalmente atribuidos por el artista esos registros.</li> <li>• Determinar los valores que, con el pasar del tiempo, fueron asignados a esos registros (icónico, documental, etc.).</li> <li>• Determinar la importancia de sus constituyentes materiales y técnicos – posibilidad de emular o migrar un registro de video o de audio; concretar la importancia de la</li> </ul>	<p><b>DEPENDENCIAS</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Describir el significado de cada componente (material e inmaterial) y concretar acerca de las dependencias que provocan en la obra asociando a los riesgos que su pérdida provocaría en la conservación de la obra.</li> <li>• Lista de proveedores del equipamiento y servicios necesarios para la exhibición de la obra (técnicos de montaje, servicios específicos, etc.).</li> </ul>

materia prístina en el caso de las reliquias.	
<b>REGISTRO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN</b>	
<b>DIAGNÓSTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fecha de ejecución de la obra.</li> <li>• Evolución de la obra: alteraciones que han producido (a nivel de los componentes materiales e inmateriales), tratamientos previos.</li> <li>• Descripción de las condiciones de almacenamiento.</li> <li>• Descripción del estado de conservación: determinación de la degradación provocada por la constitución material de la obra y por agentes externos; distinción de daños provocado por procesos de naturaleza química y física; identificación de las partes que fueron alteradas o sustituidas; realización de un pronóstico de la evolución de los procesos de degradación material y de obsolescencia detectados.</li> <li>• Componente estética: determinar si existen discrepancias entre el estado actual de los materiales y el significado original de la obra.</li> <li>• Investigación complementaria (si es necesario): consultas bibliográficas; entrevista con el artista (consultar el artista e informarlo acerca del estado de conservación actual de la obra); testimonios de antiguos trabajadores del museo; análisis científicos; consultar el curador y director del museo o el dueño de la obra, así como otros técnicos.</li> </ul>
<b>PROPUESTA DE CONSERVACIÓN</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nombre del autor del informe; fecha; lugar.</li> <li>• Examinación preliminar.</li> <li>• Propuesta de diferentes opciones de tratamientos de conservación y restauración y ponderación de las mismas: determinar cuál es el nivel de intervención requerido para el tratamiento de la obra.</li> <li>• Propuesta del tratamiento seleccionado.</li> </ul>
<b>INFORME DE TRATAMIENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nombre del autor del informe; fecha; lugar.</li> <li>• Tratamiento efectuado.</li> <li>• Productos utilizados.</li> <li>• Materiales y partes añadidas a la obra.</li> </ul>
<b>RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Condiciones de almacenamiento propuestas.</li> <li>• Materiales de almacenamiento.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Condiciones climáticas: HR%, °C, lux, UV (valores mínimos y máximos).</li> <li>• Recomendaciones de inspecciones periódicas: aspectos más importantes para cada obra; descripción del estado de conservación y su registro en informes acompañados por documentación fotográfica y audiovisual (si fuera necesario); acompañamiento de la progresión de procesos de degradación; determinación de la periodicidad de las inspecciones; medidas a emplear si se detectaran alteraciones graves.</li> <li>• Condiciones exhibición: instalación y presentación; instrucciones de montaje; condiciones climáticas apropiadas para la exposición – HR%, lux (valores mínimos y máximos); duración máxima de la exposición vs. periodo de tiempo máximo que el objeto puede funcionar (componentes electrónicos, video, etc.); manutención especial requerida durante el periodo de exposición (instrucciones a ser dadas a los guardias y personal de limpieza); inspecciones regulares durante la exposición y registros de los cambios observados en las obras; determinar que objetos no deben ser exhibidos y en casos cuáles pueden ser exhibidos mediante una copia.</li> <li>• Manipulación y transporte: instrucciones para transporte interno y externo; determinar si la obra presenta condiciones para efectuar determinados tipos de transporte (fragilidad de la obra y su estado de conservación); identificar cuál es el medio de transporte a utilizar; determinar el material de embalaje y las cajas de transporte a utilizar; estudiar los mejores métodos de manipulación de las obras y de las cajas, así como los mejores métodos de acomodamiento de las cajas durante el transporte (máximos y mínimos) y de las horas que el transporte va a tardar.</li> <li>• Política de préstamos: estipulación de las condiciones de transporte requeridas; frecuencia máxima permitida del préstamo de la obra; registro y asignación del cargo de correo ´; determinación de los objetos en que solamente la copia puede ser prestada; registro del estado de conservación de la obra antes y después del préstamo (descriptivo y fotográfico); realización del planeamiento y de la asignación de tareas.</li> </ul>
<p><b>3. PRESENTACIÓN/ INSTALACIÓN</b></p>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Concretar la posibilidad de recrear/ exponer la obra – existencia de elementos materiales/ posicionamiento del artista.</li> <li>• Estudio de los métodos expositivos empleados anteriormente o de recreaciones realizadas anteriormente.</li> </ul>	

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Determinación de la recepción de la obra en exhibiciones previas – críticas de la imprenta, menciones en publicaciones, etc.</li> <li>• Análisis de las opciones de estrategias expositivas existentes.</li> <li>• Lista de materiales y equipamientos necesario al montaje de la obra.</li> <li>• Características que el espacio debe presentar – dimensiones y plan del piso, materiales existentes, propiedades visuales del espacio, condiciones de luz, flujo de visitantes, equipamiento de montaje disponible, tamaños de telas de proyección y distancia de proyección disponible.</li> <li>• Copias de exhibición utilizadas: características físicas, detalles de producción, justificación de su utilización, su función en la obra.</li> <li>• Equipamiento de montaje utilizado: materiales y modelos utilizados – descripción de las características técnicas.</li> <li>• Instalación técnica: potencia eléctrica requerida, sistema de control remoto utilizado.</li> </ul>
<p><b>4. BIBLIOGRAFIA</b></p>
<p>Determinar la relevancia artística y cultural de la obra en el panorama de la producción artística contemporánea, en el contexto de la colección museológica y en el contexto del legado artístico del artista.</p>
<p><b>5. DOCUMENTACIÓN EXISTENTE ACERCA DE LA OBRA</b></p>
<p>Recopilación de todos los datos e informaciones sobre la obra documentados a lo largo del tiempo (en caso de que la obra ya tenga un tiempo de vida considerable).</p>
<p><b>6. ARTISTA</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Información general acerca del artista (datos personales, dirección, nombre y dirección de las personas asociadas al artista, información extra sobre el mismo).</li> <li>- Determinar su disponibilidad.</li> </ul>
<p><b>7. ADQUISICIÓN</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Forma de adquisición de la obra: compra (precio), trueque, préstamo, oferta, herencia.</li> <li>• A quien ha sido adquirida.</li> <li>• Fecha de la adquisición.</li> </ul>

## Entrevista al artista

La entrevista al artista constituye un paso fundamental en la comprensión de la obra y en la realización de documentación adecuada a la misma. El artista es quien mejor comprende el concepto de la obra y su autenticidad, así como la manera como esos elementos se reflejan en el proceso de ejecución. Así, el establecimiento de un contacto directo con él nos facilita informaciones fundamentales para una correcta conservación de la obra.

De esta manera, la realización de la entrevista del artista debe ser el primer paso en el proceso de documentación y preservación de una obra de arte contemporánea. Así que mucha de la investigación hecha en el ámbito de la conservación del arte contemporáneo se direcciona a este paso, destacándose la publicación de la organización INCCA *Guide to Good Practice: Artist's Interview* (1999).

Las informaciones que se pueden extraer de este procedimiento son de naturaleza diversa, en el caso de la performance serán importantes datos como:

- Proceso de ejecución de la performance
- El significado de la obra
- Cómo ese significado se concreta en el proceso de ejecución
- Clasificación de la importancia de los diversos elementos y pasos presentes en la obra para su significado
- Concretar la posibilidad de realizar recreaciones o re-performances de la obra
- Concretar el estatus de los registros documentales resultantes de la obra (en caso de que existan)
- Prever posibles alteraciones que se pueden efectuar en cuanto estrategias conservativas que permitan dar continuidad a la obra
- Determinar los métodos más adecuados para la exposición de la obra
- Determinar la importancia del papel del artista o de los ejecutantes en la performance
- Determinar la importancia y papel del público en la performance

# 4.

El estatus de la documentación en la performance artística y cómo documentar o cómo no documentar: la perspectiva de tres artistas



Fig. 20 – Detalle de la obra *Piece for Three Plinths Work* (1971) Bruce McLean.

Corroborando la esencialidad de la comprensión de la intención artística para la conservación de este tipo de obras y enriqueciendo la presente investigación con casos reales, se va a presentar el posicionamiento de tres artistas acerca del papel que los registros documentales ejercen en sus obras y de la manera como ellos entienden que sus obras deben ser conservadas, relacionando esos posicionamientos con sus respectivas investigaciones artísticas.

### **Bruce McLean**

Bruce McLean (1944) es un artista escocés formado en el Glasgow School of Art (1961-1963) y en el Saint Martin's School of Art (1963-1966) donde estudió escultura bajo la orientación de Anthony Caro.

Su trabajo fue marcado por una contestación de los principios seguidos por la *New Generation*.<sup>63</sup> Considerando que las innovaciones introducidas por ese grupo de escultores no eran tan innovadoras o revolucionarias como se creían, McLean siguió una vía más relacionada con el conceptualismo propio del arte de la década de 1960, intentando desmaterializar la escultura y proponiendo nuevas posibilidades artísticas para esa tipología.<sup>64</sup>

“The new ‘conceptual’ sculptures were now thought of in terms of actions, the ephemeral, situations, propositions, process, and their practice might include transient structures, everyday materials and photography. A conceptual attitude was important and the material and formal qualities were strictly secondary. Sculpture was seen less in terms of a particular object and more in terms of a proposal or proposition for a sculpture, or what sculpture could become.”<sup>65</sup>

Intentando crear nuevas proposiciones para lo que la escultura podría ser, en las décadas de 1960 y 1970, su trabajo se orientó hacia la realización de esculturas vivas con su cuerpo,

---

<sup>63</sup> Término aplicado a la generación de escultores de la década de 1960, como Phillip King, David Annesley, Michael Bolus, Tim Scott, William Tucker e Isaac Witkin, los cuales seguían los preceptos artísticos introducidos por Anthony Caro. Fue un movimiento que se caracterizó por la introducción de nuevos materiales en la escultura, la cual presentaba un carácter abstracto en una recusa del clasicismo y del academismo tradicionalmente asociados a esta tipología artística.

<sup>64</sup> PUSTERHOFER, *op. cit.*, p. 6

<sup>65</sup> *Ibid*, p. 6. “las nuevas esculturas conceptuales eran en ese momento pensadas en cuanto acciones, el efímero, situaciones, procesos, y su práctica podría incluir estructuras transitóreas, materiales cotidianos y fotografía. Una nueva atitute conceptual era importante y el material y las cualidades formales eran estrictamente secundarias. Las escultura era entendida no tanto en relación a un objeto particular y más como una propuesta o una proposición para la escultura, o para lo que la esultura podría tornarse.”

las cuales se concretaban en la ejecución de poses, referenciando frecuentemente esculturas famosas (*Fallen Warrior*, 1969) o el trabajo de otros artistas de su generación (*Taking a Line for a Walk*, 1969), *A Million Smiles for One of Your Miles*, Walter, 1971) mediante un carácter humorístico muy propio de su trabajo.<sup>66</sup>



Fig. 21 – *Taking a Line for a Walk* (1969) Bruce McLean.

---

<sup>66</sup> APPLIN, J. 'There's a Sculpture on My Shoulder: Bruce McLean and the Anxiety of Influence. 2008, p. 3.



Fig. 22 –*Fallen Warrior* (1969) Bruce McLean.

Esas esculturas vivas se concretaban en momentos finitos que correspondían a eventos performativos, quedándose documentadas mediante registros fotográficos.

“[...] if you’r making sculpture, where do you actually put it? [...] why not just make a photograph and stick the photograph straight in a magazine? Because that’s how people see it anyway without going through the transport and installation, it would make it more economical and that was a lot of the thinking about conceptual art.”<sup>67</sup>

De esta manera, su trabajo sigue la misma línea desarrollada por otros artistas de su generación, como la pareja Gilbert & George, los cuales también habían estudiado en el Saint Martin’s School of Art. En 1972 formó el grupo *Nice Style* con sus estudiantes Paul Richards, Robin Fletcher, Gary Chitty y Ron Carr, los cuales se llamaron de *The World’s First Pose Band (La Primera Banda de Poses del Mundo)*. El trabajo de este grupo se concretaba en la realización de eventos performativos, donde los artistas asumían determinadas poses en un escenario específico y con figurines seleccionados para el evento. Tal como las restantes obras de este artista, esas performances se registraron fotográficamente.

Una de sus obras más conocidas, realizada antes de la formación del grupo *Nice Style*, es *Pose Pieces for Three Plinths Work (1971)*, la cual se realizó como una performance en la primera exposición individual del artista, ocurrida en la galería *Situation*.<sup>68</sup> En esta obra McLean presenta una crítica al trabajo de los escultores de la *New Generation*, no solo a través de la conversión de su cuerpo en la materia de la escultura, confrontando, así, la corporeidad tradicionalmente asociada a la escultura con la eminencia de la efemeridad e inmaterialidad del evento performativo, sino que también por la incorporación de plintos en sus poses (objetos rechazados por los escultores de la *New Generation* debido a su conotación académica y clásica), utilizándolos no como base de sus esculturas, sino como parte integrante de ellas.<sup>69</sup>

Aunque conceptualmente enfocada en el ámbito de la escultura, esta obra, como muchas otras de McLean, se ha concretado en una performance, la cual ha llegado a nuestros días bajo la forma de una fotografía. Cuando el artista es preguntado acerca del estatus de esa

---

<sup>67</sup> *Ibid*, p.8. “[...] si tu estas haciendo una escultura, donde la vas a poner? [...] porqué no simplemente hacer una fotografía y ponerla directamente en una revista? Porque, de todas formas, es así que las personas la van a ver, sin necesitar de pasar por trámites de transporte e instalaciones, iría tornar el proceso en algo más económico y ese era el tipo de pensamiento presente en el arte conceptual.”

<sup>68</sup> MCLEAN, B., 2016. *Bruce McLean’s best photographs: fun with three plinths the Tate forgot to take back*. 2018.

<sup>69</sup> PUSTERHOFER, S. *op. cit.*, p. 7

fotografía, el artista contestó que ha sustituido el evento performativo en cuanto obra de arte.

“*Pose Piece for Three Plinths Work* was part of this ongoing kind of ‘trying – things – out – situation’ at *Situations*. And then the photographs become the work. [...] The original was actually photo documentation. I put it up as a piece but it was photographs that say, you look as I was doing it throughout the day, which we then decided the next day to put on the wall as a work.”<sup>70</sup>

Otra de sus obras más emblemáticas, hecha por el grupo *Nice Style*, es *High Up on a Baroque Palazzo* (1974). Semejantemente a la anterior, esta obra se ha concretado en un evento performativo, en el cual los artistas ejecutaron una secuencia de poses en una incesante y satírica búsqueda por la pose perfecta, actuando en un escenario que sugería un palazzo hecho de andamios y vistiendo trajes formales. Tal como en sus restantes obras, lo que ha restado de esta fue una serie de registros fotográficos, así como de registros de video y audio. También se ha realizado una re-performance de esta obra en 2011, llevada a cabo por el mismo grupo de artistas, que tuvo lugar en la Fundación Henry Moore.

Cuando fue cuestionado acerca del estatus de los registros documentales que se han realizado, McLean ha, de nuevo, ha sugerido que los mismos sustituyeron el evento en cuanto obra de arte.

“Hardly anyone was at our most famous action, *High Up on a Baroque Palazzo*, but lots of people saw the photograph. I realised that the action hardly mattered, but the photograph was really important. Most things we see are received through a photographic image, whether it’s TV or a magazine. So an artwork could go straight to a magazine, where people would see it, and it would cut out the gallery.”<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> *Ibid*, p. 7, “*Pose Piece for Three Plinths Work* era parte de esta continúa ‘situación – de intentar – cosas’ en *Situations*. Y después las fotografías se transformaron en el trabajo. [...] El original era en realidad foto-documentación. Yo lo colgí como una obra pero eran las fotografías que decían, tu mirabas en cuanto yo lo hacía durante el día, que después nosotros decidimos en el día siguiente poner en la pared como el trabajo.”

<sup>71</sup> MCLEAN, B., *op. cit.* “Casi nadie estuvo en nuestra acción más famosa, *High Up on a Baroque Palazzo*, sin embargo, muchas personas han visto la fotografía. Comprendí que la acción casi no importa, pero la fotografía era muy importante. La mayoría de las cosas que nosotros vemos nos son traídas en una imagen fotográfica, bien sea televisión o una revista. Así, una obra de arte podría ir directamente para una revista, donde las personas la podrían mirar, y se podría eliminar la galería.”



Fig. 23 – *Piece for Three Plinths Work* (1971) Bruce McLean.



Fig. 24 – *High Up on a Baroque Palazzo* (1974) Nice Style.

### Marina Abramovic

Marina Abramovic (1946) es una artista serbia que empezó a trabajar en el ámbito de la performance artística en la década de 1970. Sus trabajos se basan en una investigación acerca de la interacción entre el performer y el espectador y en la voluntad de testar los límites del cuerpo y las posibilidades de la mente. Dedicando toda su producción artística al desarrollo de la performance, empezó a trabajar en la década de 1970, época en que ejecutó sus *Rythm Series* (*Rythm 10*, 1973, *Rythm 5*, 1974, *Rythm 2*, 1974, *Rythm 4*, 1974, y *Rythm 0*, 1974). Después de establecer su primer contacto con el artista alemán Ulay, en 1976, empezó una asociación artística y personal, a partir de la cual se produjeron obras notables como sus *Relation Works*, la desconcertante *Imponderabilia* (1977), *AAA-AAA* (1978) y su último trabajo juntos *Lovers* (1988). Posteriormente ha realizado performances emblemáticas y de gran carga emocional como el *Balkan Baroque* (1997) y el *Artist is*

*Present* (2010), la cual, a pesar de su poco tiempo de vida, ya asumió un lugar de relieve en el ámbito de la performance artística.

En 2005 presentó una serie de recreaciones de performances históricas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (*Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman, *Seedbed* (1972) de Vito Acconci, *Action Pants: Genital Panic* (1969) de Valie Export, *The Conditioning* (1973) de Gina Pane, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) de Joseph Beuys y *Lips of Thomas* (1975) de la propia artista) seleccionadas por la artista, y con el debido consentimiento de las entidades reguladoras del legado de esas obras, en conjunto con la presentación de una nueva performance, *Entering the Other Side*, en una exhibición titulada de *Seven Easy Pieces*.



Fig. 25 – *Entering the Other Side*, Marina Abramovic (2005), *Seven Easy Pieces*.



Fig. 26 – *The Conditioning*, Marina Abramovic (2005), *Seven Easy Pieces*.



Fig. 27 – *Seedbed*, Marina Abramovic (2005), *Seven Easy Pieces*.



Fig. 28 – *Body Pressure*, Marina Abramovic (2005), *Seven Easy Pieces*.



Fig. 29 – *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, Marina Abramovic (2005), *Seven Easy Pieces*.



Fig. 30 – *Action Pants: Genital Panic*, Marina Abramovic (2005), *Seven Easy Pieces*.

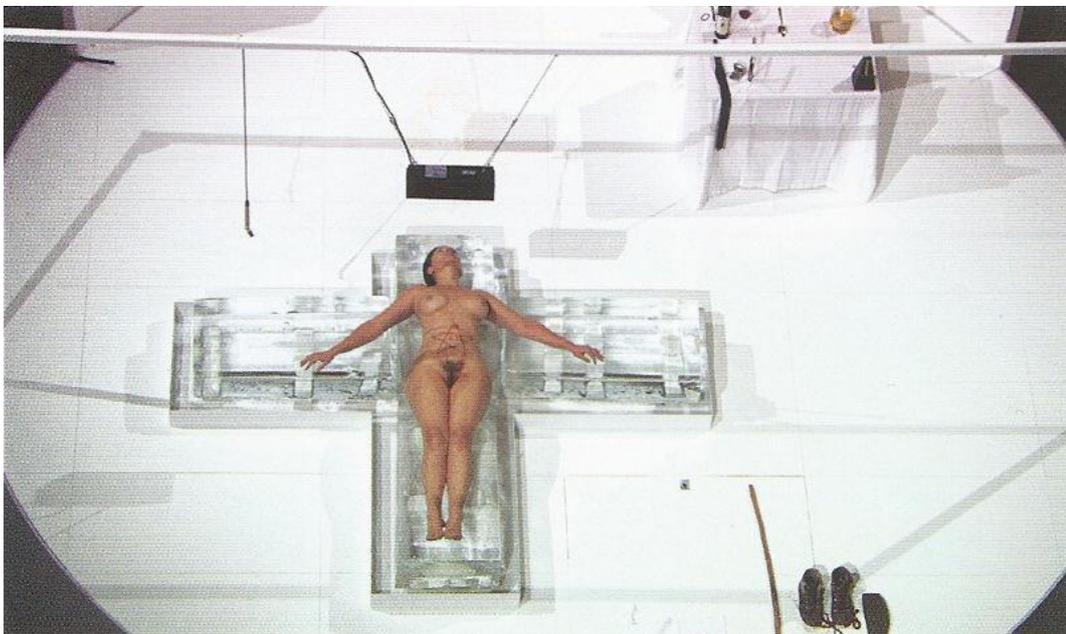


Fig. 31 – *Lips of Thomas*, Marina Abramovic (2005), *Seven Easy Pieces*.

La abertura que la artista presenta a la posibilidad de recrear performances históricas facilitó la realización de una retrospectiva de su trabajo, a través de la recreación de una serie de performances suyas, hechas por ejecutantes asignados y entrenados para ese propósito, en conjunto con la presentación de la performance *The Artist is Present* en 2010, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.



Fig. 32 – *The Artist is Present* (2010) Marina Abramovic.

Así, parece lógico que en una entrevista titulada *Documenting Performance* realizada tras la retrospectiva *The Artist is Present*, Marina Abramovic defienda la realización de recreaciones de performances como estrategia conservativa. Apuntando esa posible estrategia como más eficaz para la conservación de este tipo de obra que la mera generación y exhibición de registros documentales.

“The performance for me makes sense if it's live. And doesn't make so much sense if it's documentation. Everything else would left over, like photograph or video, not the real thing. [...] Because some artists absolutely don't want to be re-perform the pieces because they felt that they done it in such a beautiful time that doesn't work later on. Another artist and critics will think that if there somebody else re-perform the piece, actually is not anymore the piece of the artist idea. It would be a new piece because he add his own personality

inside. But I really think that it's very important to re-perform the pieces even with all this danger that becomes somebody else piece.”<sup>72</sup>

## Tino Sehgal

Tino Sehgal es un artista de nacionalidad inglesa y alemana, cuya formación se expande a áreas como la economía y la danza. Según el artista su interés por el área de la economía ha surgido de una tentativa de contestar al problema de la excesiva generación de productos, de la cual nuestra economía depende.

“I felt like our generation has a real issue: There’s all this material, these things which we might not really need, which may even be harmful, but we don’t know what else to do because we have to make them to generate an income [...] This seemed to be quintessentially an economic question, and to be the big question of our generation, so I wanted to study it. And dance was a way to have an activity which was not involved with materials but which produced something and generated an income.”<sup>73</sup>

El artista ha encontrado su respuesta en la danza, área que permite la generación de productos que no existen en cuanto objetos, sino que, en cuanto movimientos e interacciones humanas.

Su trabajo ha evolucionado desde un contexto de la danza y del teatro hacia la ejecución de obras que se encuadran en el ámbito de las artes visuales, siendo exhibidas y compradas por museos. Sin embargo, esas obras no se concretan en objetos, sino en eventos performativos. Siguiendo su idea de generar productos que no existan físicamente, el artista rechaza cualquier tipo de objeto físico que pueda ser generado a partir de sus obras,

---

<sup>72</sup> Marina Abramovic: *Documenting Performance*. “La performance para mi haz sentido si es al vivo y no haz tanto sentido si fuer su documentación. Todo el resto puede ser rechazado, como la fotografía o el video no la cosa real. [...] Porque algunos artistas no quieren de modo algún hacer una re-performance de las obras porque ellos sintieron que ellos las hicieron en un periodo de tiempo muy bonito y que ya no funcionan en un periodo más tardío. Otros artistas y críticos van a pensar que si otra persona hiciere una re-performance de la obra, en la realidad ya no es más la idea del artista. Sería una obra nueva porque él ha añadido su propia personalidad dentro de la obra. Pero yo creo que es muy importante realizar la re-performance de las obras mismo con todo este riesgo de que se vuelva en la obra de otra persona.”

<sup>73</sup> SEHGAL, T., 2009. “Yo sentí que nuestra generación tenía un problema serio: existe todo este material, estas cosas que nosotros no necesitamos, las cuales son potencialmente dañosas, pero nosotros no conocemos una alternativa porque tenemos que las producir para generar lucro [...] esta pareció-me ser fundamentalmente una cuestión económica, y la grande cuestión de nuestra generación, por eso la quería estudiar. Y la danza era una manera de tener una actividad que no estuviese vinculada con materiales pero que produjese algo y generase lucro.”

incluyendo el contrato de venta de las mismas. No obstante, el artista pretende la inclusión de sus obras en cuanto productos en el mercado del arte, para conseguir cumplir su visión de crear productos susceptibles de integrar un sistema comercial sin que generen objetos físicos.

“There are lots of differences to Performance Art however. Performance artists didn’t want to sell or reproduce their works, whereas I’m interested in creating products but by rethinking the notion of a product as a transformation of actions not as a transformation of material. The piece that I sold to Jérôme Bel is a product. It is very specific, it is reproducible in different parts of the world at the same time, but it’s totally immaterial.”<sup>74</sup>

De estos ejemplos se puede concluir que no existe un consenso o una norma relativa al estatus de la documentación de la performance por parte de los artistas. Sin embargo, de esa falta de consenso, que tanto dificulta la comprensión y el estudio de la performance, resulta la diversidad e individualidad que caracteriza esta tipología y que le confiere una gran riqueza artística, así como posibilidades inagotables a su evolución y a la evolución del arte de nuestros días, dado que, los diferentes posicionamientos relativos al estatus de la documentación de la performance surgen de la naturaleza conceptual y de la intención artística que cada artista impute en sus trabajos.

Bruce McLean realiza performances cuyo enfoque artístico se concentra en la búsqueda de nuevas posibilidades para la escultura. Así que el elemento más significativo de sus obras no es el evento performativo en sí – la secuencia de movimientos que realiza o la interacción que establece con el público –, es el concepto impregnado en esos eventos, lo cual es posible de ser transmitido mediante los registros fotográficos. De esta manera, el artista acoge la posibilidad de que esos registros se conviertan en la obra de arte, sustituyendo el evento performativo.

Por otro lado, la investigación artística de Marina Abramovic se enfoca en el estudio y desarrollo de la performance, creando momentos de gran carga emocional e íntima comunicación con el espectador. Así, el valor artístico de la mayoría de sus obras esta visceralmente vinculado al evento en vivo ejecutado ante una audiencia que participa

---

<sup>74</sup> SEHGAL, T., 2003. p. 6. “Sin embargo, existen muchas diferencias en relación con la performance artística. Artistas performativos no querían vender ni reproducir sus trabajos, mientras yo estoy a crear productos, pero repensando la noción de producto en cuanto transformación de acciones no como transformación de materiales. La obra que vendí a Jérôme Bel es un producto. Es muy específico, es reproducible en varias partes del mundo al mismo tiempo, sin embargo, es completamente inmaterial.”

activamente en el curso de sus performances. De este modo, la artista apunta la recreación y la re-performance como estrategias conservativas más eficaces y más fiables a la esencia de la performance, rechazando la posibilidad de los registros documentales que sustituyeran el evento performativo, ya que esos no son capaces de recrear la experiencia de un evento en vivo.

Por fin, las performances de Tino Sehgal, las cuales el artista titula “situaciones construidas”, tienen por objetivo la creación de productos comerciales inmateriales. De este modo, sin refutar la posibilidad de realizar recreaciones de sus performances, Tino Sehgal rechaza terminantemente la generación de cualquier tipo de objeto asociable a sus obras. Así, en este caso, ante la ausencia de objetos, el valor artístico se reserva al evento performativo, el cual se conserva en la memoria de los espectadores, en las posibilidades de la transmisión oral y en el conocimiento empírico de los ejecutantes.

Los diferentes estatutos que cada artista confiere a los registros documentales de sus obras y las diversas opiniones que exponen acerca de la conservación de las mismas son consecuencias directas de sus investigaciones artísticas y, por lo tanto, conllevan la adopción de diferentes estrategias de conservación direccionadas a las especificidades de cada caso.

En el caso de los eventos performativos de Bruce McLean se puede interpretar los registros documentales como partes primordiales de la obra y conservarlos como tales. En las performances de Marina Abramovic, aunque los registros documentales presenten mucha importancia a nivel de la transmisión de sus obras, pudiendo ser utilizados en cuanto recursos físicos para la exposición de sus obras, no pueden ser entendidos como sustitutos del evento performativo. Ese es consignado a la experiencia en vivo, la cual, en este caso, puede ser retomada por una recreación o re-performance, mediante la colaboración de la artista, que determinará los procedimientos necesarios. Las situaciones construidas de Tino Sehgal presentan un caso singular y extremo, ya que solamente existen en un plano inmaterial, siendo que cualquier tentativa de documentar sus obras, aunque con fines conservativos, pondrían en entredicho sus valores artísticos. Así pues, la conservación de las obras de este artista, además de la memoria de los espectadores y de los restantes elementos involucrados en su ejecución, solo puede ser garantizada a partir de la realización de recreaciones periódicas con la participación de los ejecutantes de las mismas, con la finalidad de evitar que su conocimiento empírico se pierda.

El estudio de estos tres casos releva la importancia de la comprensión de la intención artística por detrás de cada obra, mediante el estudio del trabajo del artista y del establecimiento de un contacto directo con el mismo, siempre que sea posible. Puesto que el establecimiento de estrategias de conservación debe respetar las directrices conceptuales y artísticas que guían el trabajo de los artistas y que modelan sus obras, bajo la pena de incurrir en la pérdida de su autenticidad.

# Conclusiones

---

La performance artística es una tipología esencial para la comprensión del desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas. Su consolidación en el mundo del arte durante el período de las nuevas vanguardias fue paradigmática para la introducción de una nueva concepción del arte donde el proceso de ejecución y el concepto asumen una posición de relieve con respecto al producto final, liberando el arte del formalismo de las prácticas artísticas tradicionales y del dominio de la apreciación estética.

Aunque, primeramente, asociada a la idea de un evento en vivo único e irrepetible y, por lo tanto, delimitada como algo efímero e inmaterial, la generación de registros documentales de la performance, por parte de los artistas, provocó profundos cambios en su ontología. Así, actualmente, se entiende que la performance abarca más posibilidades a nivel artístico. Esas posibilidades se traducen en su capacidad de adaptarse a nuevas circunstancias, mediante reinterpretaciones que permiten la continuidad de su presencia en la escena artística. Así, la performance puede introducirse en el ámbito de la conservación del arte contemporáneo, contextualizándose en el tema de las obras de arte de naturaleza transitoria y procesual.

Este tipo de obras no se concreta en un momento estático cristalizado en un objeto final. Son obras que necesitan sufrir alteraciones, ya que su valor artístico reside en su carácter procesual. Por lo tanto, su proceso de ejecución debe ser entendido como algo continuo y susceptible de reinterpretaciones. Su preservación depende de un cambio de paradigma a nivel de la conservación de los bienes culturales, transformando el papel del conservador en el de un agente coproductor capaz de entender la obra de arte en cuanto una entidad orgánica y evolutiva y actuar sobre la misma con base en esa premisa.

Al introducir el proceso de ejecución como el objeto de conservación, la documentación se torna en una herramienta fundamental. Esa debe tener como finalidad la recopilación de todas las alteraciones (resultantes de estrategias de conservación) ocurridas en la obra a lo largo del tiempo, relacionándolas con la intención artística. Así, el objetivo de la conservación deja de ser cristalizar la obra en un determinado momento de su existencia y pasa a enfocarse en la posibilidad de continuar dando a conocer la obra al público,

manteniéndola activa. Por ello, el conservador debe trabajar mediante una estrecha colaboración con el artista, para comprender la intención artística que sustenta la obra y, haciendo de ella el núcleo de las estrategias adoptadas para el mantenimiento de su relevancia artística. Así, se debe primar un acercamiento entre el mundo de la creación artística y el mundo de la conservación y restauración de obras de arte.

Aunque exista bastante investigación realizada en el ámbito de la conservación de obras de arte de naturaleza transitoria y procesual y acerca de la importancia de la documentación como herramienta de conservación en esos casos, no existe suficiente investigación direccionada al caso específico de la performance artística. Ello se debe al hecho de que la integración de este tipo de obras en las colecciones museológicas y en el mercado del arte es reciente y, todavía, no se ha establecido un conjunto de procedimientos sólido relativo a la manera como esas obras deben ser entendidas y tratadas en un contexto museológico.

En el caso de la performance, se torna más difícil concretar el papel del conservador, ya que el artista también se asume como un agente generador de documentación de su propia obra. Sin embargo, aunque esa documentación generada por el artista también vise propósitos conservativos, esa debe ser interpretada como una preservación resultante de una reinterpretación artística, la cual la diferencia de la actuación del conservador. Además, esa documentación consecuente de la acción del artista, al integrar las colecciones museológicas y servir de medio de exposición de las obras, se convierte en objeto de tratamientos conservativos y restaurativos. Así, el papel del conservador se vincula a la generación de documentación que permita la comprensión de la intención artística y del proceso de ejecución, analizando todos los elementos y procedimientos que lo integran (los cuales incluyen la realización de registros documentales por parte del artista) y, a partir de esa información, al planteamiento de propuestas que permitan la posibilidad de continuar exponiendo la obra, sin perder su valor artístico.

Las diversas posibilidades artísticas que esta tipología proporciona imposibilitan la realización de un modelo de documentación aplicable a todos los casos presentados por este tipo de obras. No obstante, es fundamental intentar establecer parámetros generales de documentación adaptables a casos específicos. Presentando una naturaleza transitoria, este tipo de obra puede sufrir varias transformaciones a lo largo de su vida. El modelo de documentación debe registrar la obra teniendo en cuenta su estado de existencia en el momento en que es adquirida por la institución, el cual puede corresponder a un evento

en vivo, a los registros documentales (testimonios materiales) o a una instalación. Además, debe describir todas las alteraciones que fueron producidas en la obra desde el momento de su creación, relacionándolas con la intención artística de la obra y con otros factores preponderantes para la ocurrencia de esas alteraciones.

# Bibliografía

---

APPLIN, J. 'There's a Sculpture on My Shoulder: Bruce McLean and the Anxiety of Influence. En: *Sculpture Journal*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008, no 17, pp. 102-115. ISSN: 1366-2724.

AUSLANDER, P. *Liveness performance in a mediatized culture*. 2ª edición. Nueva York: Routledge, 2008. ISBN: 0-203-93813-5.

AUSLANDER, P. The Performativity of performance documentation. En CLAUSEN, B. (coord.) *The (Re)Presentation of performance art*. Núremberg: Verlag Für Moderne Kunst, 2006, pp. 21-33.

BARBUTO, A. Museums and their role in preserving, documenting, and acquiring performance art. En *Revista de História da Arte – Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art*. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2013, no 4, pp. 158 - 167.

BERNDES, C., et al. New Registration Models Suited to Modern and Contemporary Art. En HUMMELEN, I. y SILLÉ, D. (coord.) *Modern Art Who Cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. London: Archetype Publications, 2005. ISBN: 1-904982-02-6, pp. 173-195.

GOLDBERG, R. *A Arte da Performance, do futurismo ao presente*. 2ª edición. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. ISBN: 978-989-95565-0-8.

HEYDENREICH, G. Documentation of Change – Change of Documentation. En SCHOLTE, T. y WHARTON, G. *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, pp.155 – 171. ISBN: 978-90-8964-288-2.

HOGAN, J. Y SNOW, C. Sol LeWitt's Wall Drawings: Conservation of an ephemeral art practice. En *Objects Speciality Group Postprints*, 25. Washington D.C.: The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, 2016, pp. 37- 46.

HÖLLING, H. Time and Conservation. En ICOM-CC 18<sup>th</sup> Triennial Conference. 4 a 8 de septiembre. Copenhagen, 2017.

HUYS, F. The Artist is Involved! Documenting Complex Works of Art in Cooperation with the Artist. En SCHOLTE, T. y WHARTON, G. *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, pp.105 – 117. ISBN: 978-90-8964-288-2.

JONES, A. Writing Contemporary Art into History, a Paradox? En JONES, A. (coord.) *A Companion to Contemporary Art Since 1945*. Malden: Blackwell Publishing, 2006, pp. 3-16. ISBN: 978-1-4051-0794-5.

JONES, A. 'Presence' in Absentia: Expressing Performance as Documentation. En *Art Journal*, 56, *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of the Century*. College Art Association, 1997, no.4, pp. 11-18.

LAURENSEN, P. Vulnerabilities and Contingencies in the Conservation of Time-based Media Works of Art. En SCHOLTE, T. y WHARTON, G. *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, pp.35 – 42. ISBN: 978-90-8964-288-2.

LLAMAS-PACHECO, R. *Arte Contemporáneo y Restauración o Cómo Investigar Entre lo Material, lo Esencial, y lo Simbólico*. Madrid: Editorial Tecnos, 2014. ISBN: 978-84-309-6140-5.

LLAMAS-PACHECO, R. *Intención artística, conservación y mutación en la obra de arte actual: una aproximación hermenéutica*. En *Ge-Conservación*. 2017, no 12, pp.45 - 54.

MÜLLER, I. Performance Art, its “documentation”, its archives on the need to distinct memories, the “quality of blind spots” and new approaches to transmitting performance art. En *Revista de História da Arte – Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2013, no 4, pp. 19 - 31.

PHELAN, P. *Unmarked the politics of performance art*. Londres: Routledge, 2005. ISBN: 0-203-35943-7

PHILLIPS, J. Reporting Iterations – A Documentation Model for Time-Based Media Art. En *Revista de História da Arte – Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2013, no 4, pp. 168 - 179.

PFENNINGER, S. y JARCZYK, A. Don't Believe I'm an Amazon. The Preservation of Video Installations Based on Performance Art. En SCHOLTE, T. y WHARTON, G. *Inside Installations*.

*Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, pp.55 – 67. ISBN: 978-90-8964-288-2.

SCHINZEL, H. The Problems of Ageing. En SCHINZEL, H. *Touching Vision*. Bruselas: Brussels University Press, 2004. ISBN: 90-5487-352-3, pp. 23-27.

SEHGAL, T., 2009. *Tino Sehgal*, entrevistado por Danielle Stein [en línea]. 1 de noviembre de 2018. Nueva York: W Magazine. [consulta: 3 junio 2018]. Disponible en: <https://www.wmagazine.com/story/tino-sehgal>

SOMMERMEYER, B. Who's Right – The Artist or the Conservator? En SCHOLTE, T. y WHARTON, G. *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, pp.143 – 152. ISBN: 978-90-8964-288-2.

STIGTER, S. How Material is Conceptual art? From Certificate to Materialization: Installations Practices of Joseph Kosuth's Glass (One and Three). En SCHOLTE, T. y WHARTON, G. *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, pp.69 – 80. ISBN: 978-90-8964-288-2.

STIGTER, S. Co-producing conceptual art: a conservator's testimony. En *Revista de História da Arte – Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2013, no 4, pp. 103-115.

VAN DE VALL, R. Documenting Dilemmas on the Relevance of Ethically Ambiguous Cases. En *Revista de História da Arte – Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2013, no 4, pp. 7 - 17.

VAN DE VALL, R., HÖLLING, H., SCHOLTE, T. y STIGTER, S. Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation. En ICOM-CC 16<sup>th</sup> Triennial Conference. 19 a 23 de septiembre, Lisboa, 2011.

VAN SAAZE, V. In the Absence of Documentation Remembering Tino Sehgal's Constructed Situations. En *Revista de História da Arte – Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2013, no 4, pp. 55 - 63.

# Webgrafía

---

*Archiv Performativ: On the transmission of performance art.* Zurich University of the Arts, 2012. [consultado en:]. Disponible en: <http://archivperformativ.zhdk.ch/>

LAURENSEN, P. Authenticity, Change and Loss in the conservation of Time-Based Media Installations. En *Tate Papers*, 2006, no 6. [en línea] [consultado en: 2 de marzo de 2018]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>

Marina Abramovic: *Documenting Performance* [vídeo en línea] Khan Academy [1:45 min]. [consulta: 3 de junio de 2018]. Disponible en: <https://www.khanacademy.org/partner-content/moma/artist-interview-performance/v/moma-abramovic-documenting-performance>

MCLEAN, B., 2016. *Bruce McLean's best photographs: fun with three plinths the Tate forgot to take back*, entrevistado por Karin Andreasson [en línea]. 28 de abril de 2018. The Guardian, [consulta: 3 de junio de 2018]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/28/bruce-mclean-interview-pose-work-for-plinths>.

PUSTERHOFER, S. *Study: 'Pose Piece for Three Plinths Work, Bruce McLean.* [en línea] London: David Roberts Art Foundation, 2013, [consulta: 2 junio 2018]. Disponible en: <http://davidrobertsartfoundation.com/resources/>

SEHGAL, T., 2003. *Interview mit Tino Sehgal.*, entrevistado por Hans-Ulrich Obrist [en línea]. Bremen: Katalog des Kunstpreises der Böttcherstrasse. [consulta: 2 junio 2018]. Disponible en: [http://www.johngalerie.de/fileadmin/Download/Press/sehgal/Sehgal\\_Interview\\_mit\\_Obrist\\_2003.pdf](http://www.johngalerie.de/fileadmin/Download/Press/sehgal/Sehgal_Interview_mit_Obrist_2003.pdf)

# Índice de figuras

---

**Figura 1:** *Ballet Triádico*, (1922) Oskar Schlemmer [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <http://www.boschparade.nl/author/boschparade/page/3/>.

**Figura 2:** *Karawane* (1916) Hugo Ball, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://performatus.net/traducoes/cabaret-voltaire/>.

**Figura 3:** *Ballet Triádico* (1922) Oskar Schlemmer, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en:  
<https://www.bauhaus100.de/en/past/works/stage/triadischesballett.html>.

**Figura 4:** *Esculturas Vivientes* (1961) Piero Manzoni, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <http://pictify.saatchigallery.com/395219/mentre-firma-la-scultura-vivente-by-piero-manzoni-1961>.

**Figura 5:** *Anthropométries de l'époque bleue* (1960) Yves Klein, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/hirshhorn/4594807637>.

**Figura 6:** *I Like America and America Likes Me* (1974) Joseph Beuys, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://potd.pdnonline.com/2009/02/423/>.

**Figura 7:** *Singing Sculpture* (1969) Gilbert & George, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <http://blogdesmontagnarts.over-blog.com/article-singing-sculpture-de-gilbert-and-george-110865362.html>.

**Figura 8:** *Interior Scroll* (1975) Carolee Schneemann, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/>.

**Figura 9:** *Einstein on the Beach* (1976) Robert Wilson y Phillip Glass, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://br.pinterest.com/pin/190277152975894120/>.

**Figura 10:** *United States Live* (1983) Laurie Anderson, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://www.discogs.com/Laurie-Anderson-United-States-Live/release/417892> y <http://bam150years.blogspot.com/2012/02/this-week-in-bam-history-laurie.html>.

**Figura 11:** *Balkan Baroque* (1997) Marina Abramovic, obra que haz referencia a los conflictos armados que asolaron la región de antigua Yugoslavia durante la década de 1990, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <http://www.brandstrup.no/news/marina-abramovic-queen-of-extreme-art>.

**Figura 12:** *The Red Sculpture*, (1975) Gilbert & George [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1518>.

**Figura 13:** *A Leap into the Void* (1960) Yves Klein, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5112/>.

**Figura 14:** *Polizei Lügt* (1972) Peter Weibel, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://www.bitnik.org/u/>.

**Figura 15:** *AAA-AAA* (1978) Marina Abramovic y Ulay, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <http://www.touchofclass.com.br/index.php/2018/04/24/maior-retrospectiva-europeia-de-marina-abramovic-estreia-no-bundeskunsthalle-em-bonn/>.

**Figura 16:** *Lovers* (1988) Marina Abramovic y Ulay, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <http://kickasstrips.com/2015/01/lovers-abramovic-ulya-walk-the-length-of-the-great-wall-of-china-from-opposite-ends-meet-in-the-middle-and-breakup/>.

**Figura 17:** *Going On* (1967) Franz Walther, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://www.pinterest.com/rodrigorada/franz-erhard-walther/>.

**Figura 18:** *Rythm 0* (1974) Marina Abramovic, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <http://lapiedradesisifo.com/2015/02/10/ritmo-0-haz-conmigo-lo-que-quieras/>.

**Figura 19:** Exhibición del registro audiovisual de la performance *House with the Ocean View* (2002), en la retrospectiva *The Artist is Present* (2010) en MoMa [imagen digital en línea]

[consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964/installation\\_images/5073?locale=pt](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964/installation_images/5073?locale=pt).

**Figura 20:** Detalle de la obra *Piece for Three Plinths Work* (1971) Bruce McLean [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://frieze.com/article/strike-pose>.

**Figura 21:** *Taking a Line for a Walk* (1969) Bruce McLean, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/125964/taking-line-walk>.

**Figura 22:** *Fallen Warrior* (1969) Bruce McLean, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39414/Bruce-McLean-Fallen-Warrior>.

**Figura 23:** *Piece for Three Plinths Work* (1971) Bruce McLean, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mclean-pose-work-for-plinths-i-t03273>.

**Figura 24:** *High Up on a Baroque Palazzo* (1974) Nice Style, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://frieze.com/article/strike-pose>.

**Figura 25:** *Entering the Other Side*, Marina Abramovic (2005), *Seven Easy Pieces*, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <http://plurdledgabbleblotchits.tumblr.com/post/122768340719/virgileseptembre-marina-abramovic-entering>

**Figura 26:** *The Conditioning*, Marina Abramovic (2005), *Seven Easy Pieces*, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://www.guggenheim.org/exhibition/marina-abramovi-seven-easy-pieces>.

**Figura 27:** *Seedbed*, Marina Abramovic (2005), *Seven Easy Pieces*, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://vaultreview.wordpress.com/2013/10/12/marina-abramovic-re-appropriating-the-masculine-in-seven-easy-pieces-written-by-allen-ley/>

**Figura 28:** *Body Pressure*, Marina Abramovic (2005), *Seven Easy Pieces*, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://www.tumblr.com/privacy/consent?redirect=http%3A%2F%2Fmarinabramoviclife>

andwork.tumblr.com%2Fpost%2F132153367109%2Fseven-easy-pieces-marina-abramovic-2005-in

**Figura 29:** *How to Explain Pictures to a Death Hare*, Marina Abramovic (2005), *Seven Easy Pieces*, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: [https://www.google.pt/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=2ahUKEwiL49uJ45LcAhVQZVAKHcybBjMQjxx6BAgBEAI&url=http%3A%2F%2Fwww.artitude.eu%2F%3Fp%3Darticolo%26categoria%3Dnews%26id\\_pill%3D505%26language%3D1&psig=AOvVaw14GCv8wQj2zLzkdGwBrQE&ust=1531251646130022](https://www.google.pt/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=2ahUKEwiL49uJ45LcAhVQZVAKHcybBjMQjxx6BAgBEAI&url=http%3A%2F%2Fwww.artitude.eu%2F%3Fp%3Darticolo%26categoria%3Dnews%26id_pill%3D505%26language%3D1&psig=AOvVaw14GCv8wQj2zLzkdGwBrQE&ust=1531251646130022)

**Figura 30:** *Action Pants: Genital Panic*, Marina Abramovic (2005), *Seven Easy Pieces*, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <http://a-desk.org/en/magazine/the-performance-that-never-was/>

**Figura 31:** *Lips of Thomas*, Marina Abramovic (2005), *Seven Easy Pieces*, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://www.artsaloholland.nl/grote-meesters-kunstgeschiedenis/marina-abramovic>

**Figura 32:** *The Artist is Present* (2010) Marina Abramovic, [imagen digital en línea] [consulta: 11 de junio de 2018] Disponible en: <https://edelscope.com/2015/05/31/fashion-video-the-artist-is-present-marina-abramovic-and-ulya/>.