

DIDÁCTICAS DEL *PERFORMANCE ART*

O UNA APROXIMACIÓN AL ARTE
DE ACCIÓN DESDE SUS
METODOLOGÍAS EDUCATIVAS



SUSANA ALONSO SEGURA

NIUB: 20041044
Treabajo de Fin de Grado

Tutora: Magda Polo Pujadas
Curso 2022-2023, Julio de 2023
Universitat de Barcelona. Grado en Historia del Arte

Resumen

El arte de acción o *performance* es una manifestación artística contemporánea de difícil acotación. También comprendida como el *arte de la vida*, aglutina disciplinas de diverso orden con el punto compartido de utilizar el cuerpo humano como herramienta para la creación presentacional, y valorar su configuración semiótica de manera estética.

En paralelo a la aceptación de la *performance* dentro del denominado mundo del arte, han aflorado diversas teorías -aunque todavía escasas- sobre cómo instruir a los artistas en esta forma de creación; así como análisis de las dificultades para asimilarla en entornos académicos que todavía se presentan.

Este proyecto de investigación pretende trazar una historia del arte, revisitando el corpus didáctico producido por artistas y pedagogos, desde las primeras formas de arte de acción hasta su arraigo en la institución cultural, con la prospectiva futura de encontrar una respuesta en la historiografía a los principales retos a los que los educadores artísticos nos enfrentamos a la hora de instruir en *performance art*.

Para ello, proponemos elaborar un estado de la cuestión sobre las principales estrategias investigadas durante el pasado siglo, con el objetivo último de sistematizar la realidad didáctica de la técnica, que pueda servir de base para un plan de acción que potencialmente la transforme.

Palabras clave: *Performance art, Historia del arte contemporáneo, Historia del arte de acción, Educación en performance art, Educación en arte contemporáneo, Didácticas del performance art*

Abstract

Live art or performance is a difficult to delimit contemporary artistic manifestation. Also understood as the art of life, it brings together disciplines of various kinds with the shared point of using the human body as a tool for presentational creation, and valuing its semiotic configuration in an aesthetic way.

Parallel to the acceptance of performance within the so-called world of art, various theories -although still few- have emerged on how to instruct artists in this form of creation; as well as analysis of the difficulties to assimilate it in academic environments that still exist.

This research project aims to trace an art history that revisits the didactic corpus produced by artists and educators, from the first forms of action art to its roots in the cultural institution, with the future perspective of finding a response in historiography to the main challenges that as artistic educators we face when instructing in performance art.

For this, we propose to elaborate a state of the question on the main strategies investigated during the last century, with the ultimate objective of systematizing the didactic reality of the technique, which can serve as the basis for an action plan that potentially transforms it.

Keywords: *Performance art, Contemporary art history, Live art history, Performance art education, Contemporary art education, Performance art didactics*

Índice

<i>Resumen</i>	página 1
<i>Abstract</i>	página 2
<i>Agradecimientos</i>	página 5
1. <i>Introducción</i>	página 6
1.1. <i>Justificación</i>	página 8
1.2. <i>Objetivos de la investigación</i>	página 9
1.3. <i>Metodología</i>	página 10
1.4. <i>Estado de la cuestión</i>	página 11
2. <i>La naturaleza del arte de acción</i>	página 16
2.1. <i>El tiempo</i>	página 17
2.2. <i>El espacio</i>	página 18
2.3. <i>El cuerpo</i>	página 20
2.4. <i>La recepción</i>	página 21
3. <i>Orígenes del performance art</i>	página 25
3.1. <i>El dadaísmo</i>	página 25
3.2. <i>El futurismo</i>	página 26
3.3. <i>El constructivismo</i>	página 28
3.4. <i>El surrealismo</i>	página 29
3.5. <i>La Bauhaus</i>	página 31
3.6. <i>El Black Mountain College</i>	página 33
3.7. <i>El Arte Vivo y la Nueva Escuela</i>	página 36
4. <i>El proceso de institucionalización</i>	página 39
4.1. <i>La transición en Estados Unidos</i>	página 39
4.2. <i>La transición en Europa</i>	página 41
4.3. <i>El Arte Conceptual</i>	página 45
4.4. <i>El Body Art</i>	página 48
4.5. <i>La performance de masas</i>	página 52
4.6. <i>Procesos de reacción y resistencia</i>	página 53

4.7. <i>El arraigo académico</i>	<i>página 58</i>
5. <i>Conclusiones y retos futuros</i>	<i>página 67</i>
<i>Bibliografía</i>	<i>página 71</i>
<i>Anexos: Performance art hoy</i>	<i>página 76</i>
<i>Anexo I: 1990-2010 - Conversación con Jesús Jeletón</i>	<i>página 76</i>
<i>Anexo II: 2005-2023 - Conversación con Mercè Ubalde</i>	<i>página 84</i>

Agradecimientos

A Maria Donoso y las trabajadoras del Teatre l'Artesà, por apoyo constante.

A Mercè Ubalde y el equipo /Unzip, por haber confiado siempre en mí.

A Jesús Arpal y las compañeras de La Caníbal, por permitirme continuar aprendiendo de ellas.

A Assumpta Bassas, por hacerme entender que solo lograría reconectar con mis procesos artísticos cuando me atreviese a perseguir aquello que me apasiona.

A mis tutoras en el proceso, Magda Polo y Robelig Maria García, por el soporte y la paciencia.

A Isabel Álvarez y mis estudiantes de Arts Santa Mònica, porque un alumno tan dispuesto a aprender, se convierte en el verdadero maestro.

Y a Sergio Gesteira, por todo el cariño.

1. *Introducción*

En las últimas décadas, la sobrestimulada sociedad contemporánea ha acuciado su hiperconsumo. La codicia por acumular bienes materiales como símbolo de estatus fomenta dinámicas contribuyentes a la actual emergencia climática y la cada vez más notoria polarización social. Incluso los más progresistas agentes del denominado mundo del arte nos vemos arrollados por el torbellino del sin sentido neoliberal, que nos hace girar descontroladamente en una cada vez más vertiginosa vorágine de atomización y desapego.

Las lógicas mercantiles de la industria del arte contemporáneo fomentan el deseo hacia objetos-arte distanciados de cualquier significación primigenia, que el consumidor mayoritario ni puede (ni, en muchos casos, desea) comprender. Valorado entre las élites con motivos especulativos, las piezas de valor estético más comercializables son apreciadas como token de lujo o inversión.

Sin embargo, los diversos movimientos agrupados bajo el término paraguas de arte contemporáneo, suelen compartir en sus pilares ideológicos una férrea resistencia al consumismo. Reflexionando en torno a lo sistémico de su era, el arte en general, y el contemporáneo en específico, constituye una poderosa herramienta para cuestionar el entorno a la vez que lo transforma. La alienante cultura materialista ha sido tradicionalmente confrontada por los creativos de la contemporaneidad; quienes explorando nuevos idearios, metodologías y técnicas han generado discursos críticos con el paradigma global. Consideramos que crear verdaderamente arte contemporáneo constituye casi un manifiesto antisistema, y las desafortunadas contemplaciones populares en torno a esta etiqueta, son más bien inherentes del capitalismo prescrito que todo lo atraviesa.

En este contexto, expresar mediante la creación artística -acto propio de la existencia humana- se siente más necesario que nunca por su capacidad de generar diálogos constructivos sobre cuestiones sustanciales. Nos abstraemos en una utopía en la cual una forma de arte pura -puede que desligada de convencionalismos, quizás libre de soportes o eventualmente alejada de la formalidad misma- desafía las ataduras sociales, económicas y culturales propias del actual mundo del arte. Y nos interesamos en el *performance art* porque, tal vez, no es necesario imaginar imposibles.

El arte de acción es la disciplina que propone al cuerpo humano como generador de artisticidad en su interacción intencional y efímera con tiempo y espacio. El arte de acción es valioso por su transmisión transitoria e irreproducible de un mensaje que, de registrarse mediante otros soportes, transmutaría su esencia. Conceptualmente incorruptible por los valores comerciales, la *performance* se concibe como forma de resistencia contra el mercado del arte; y bastión de la autonomía de este.

El *performance art* es considerado antisistema por su reapropiación del cuerpo individual y colectivo para transmitir mensajes frecuentemente violentos hacia estructuras socioculturales. Alejado del propósito recreativo de otras formas de arte en vivo, el accionismo desafía las expectativas del objeto comercial de arraigo capitalista... comenzando por trastornar la ontología de los límites del arte en sí mismos.

No obstante, una propuesta crítica con el elitismo subyacente del mercado del arte contemporáneo, debería comprometerse a mediar con los públicos no habituados a sus códigos. El arte contemporáneo, por desvincularse de lenguajes representacionales figurativos y convencionalismos estéticos canónicos, requiere de intermediación para ser comprendido y apreciado en profundidad por el espectador promedio. Y la *performance*, en tanto que responde a necesidades expresivas complejas o controversiales, puede demandar una correcta instrucción si abogamos por su democratización.

Trascendiendo la problematización -análoga para otras formas de arte en vivo- sobre cómo activar viveros para públicos futuros, encontramos que el actante del *performance art*, requiere de técnicas diferentes para el entrenamiento en tan íntimamente comprometida práctica. En este contexto, elaborar buenas pedagogías es fundamental. Por la trascendencia -potencial y actual- del *performance art* sobre nuestro paradigma artístico pero también social, resultaría lógico creer que su práctica se promociona como herramienta para la autoexpresión sin censura, el pensamiento crítico o la apertura a idearios disidentes desde las instituciones educativas más progresistas. Y, sin embargo, no ha sido hasta muy recientemente que didácticas en torno al arte de la vida han comenzado a nacer.

Con motivo de lo anteriormente expuesto, consideramos el *performance art* como uno de los exponentes del arte de la contemporaneidad con mayor potencial para transformarla, respondiendo a los desafíos emergentes en nuestra actual era.

1.1. *Justificación*

Pese al peligro de pecar de poco rigurosa, deseáramos justificar la pertinencia académica de esta investigación desde una experiencia personal que, si bien no necesariamente apela a todas las voces académicas de la disciplina, sí puede ejemplificar el paradigma específico desde la perspectiva de una joven creativa de la ciudad de Barcelona.

A nivel personal, siempre he deseado aprender *performance art*. Vinculada desde la juventud al teatro y la danza contemporánea, pero también a las artes plásticas y el activismo, introducirme en la práctica del arte de acción resultaba casi una evolución natural de mi carrera. Pese a, durante la última década, haber aflorado la oferta de cursos en la ciudad condal, es aún innegable que la oferta formativa resulta escasa y, frecuentemente, poco contrastada -nos referimos a lecciones magistrales impartidas por artistas interesados en poco más que aleccionar sobre su propia creación-.

“La performance solo puede aprenderse practicándola”, dijo un performer con quien colaboré tratando de, independientemente, profundizar en mi pasión. Sin embargo, y desde un creciente interés académico por la pedagogía, creía en el encontrar cierto método que diese respuesta a las inquietudes de artistas en desarrollo, como una vez fui yo.

Pues, ¿cómo puedes iniciarte en la práctica sin una experiencia suficiente que te otorgue acceso a los circuitos que permiten la misma? A las dificultades que subyacen en todo proyecto creativo emergente, añadimos la problematización específica del arte de acción: una liminalidad entre disciplinas que, frecuentemente, le condenan al ostracismo institucional. Sin voluntad de menospreciar los esfuerzos individuales de *arteducadores* que abren grietas en organizaciones donde por donde la modernidad se filtra, resulta innegable que los valores contestatarios, críticos y experimentales del arte de acción dificultan su asimilación en circuitos comerciales.

Historiadora del Arte de formación, comparto tiempo y espacio con compañeras -ahora amigas- que tratan de subvertir este hecho. Si la rompedora manifestación artística lleva trastocando los límites del arte desde los sesenta, siendo capaz de reclamar su lugar en instituciones museísticas y galerísticas, ¿cuándo llegará su innovación a la educación? Grupos de investigación actual comienzan a interesarse por la cuestión, a tenor de la necesidad de formar a jóvenes artistas en las buenas prácticas del arte de acción que los más veteranos siempre han manifestado.

Pero, ¿es posible conjugar las particularidades del *performance art* con el suficiente rigor académico como para metodologizar aprendizajes significativos? Por la necesidad de responder a dicha pregunta, consideramos de absoluta pertinencia en la comunidad científica el desarrollo de este proyecto.

Nuestro interés en promocionar una formación asequible y de calidad en arte de acción (de la misma manera que existen cursos superiores relativos a otras disciplinas creativas de reciente popularización) se debe a la creencia en que invertir en reflexión y comunicación creativa constituye una poderosa herramienta de respuesta social a la urgencia política. Conscientes de las numerosas vías a través de las cuales encarar los retos contemporáneos, este humilde proyecto aspira a analizar cómo el *performance art* podría vehicular los valores deseables para un futuro ya no tan utópico; a la vez que estudia las posibilidades para que el interés en arte de acción impacte positivamente en los procesos de la próxima generación de artistas situados.

1.2. Objetivos de la investigación

Los objetivos a asumir con esta investigación son los siguientes:

- Analizar el recorrido del *performance art*, desde los orígenes hasta su institucionalización, para comprender su desarrollo orgánico y la evolución llevada a cabo durante el pasado siglo.
- Examinar cómo se ha enseñado *performance art* en el ámbito profesional y semi-profesional; así como las teorías pioneras en su pedagogía y los planes docentes puestos en práctica por las instituciones educativas y artísticas de la contemporaneidad.
- Comprender ontológicamente la naturaleza del arte de acción y las dificultades intrínsecas que presenta para normativizarse la educación en su técnica.
- Sistematizar las competencias a adquirir por los estudiantes para una comprensión amplia del arte de acción que posibilite el desarrollo óptimo de su práctica.
- Posibilitar, mediante la dotación de fundamentos historiográficos, la generación futura de un corpus teórico unificado a propósito de la docencia del arte de acción en

entornos adultos semi-profesionales, con sus respectivas propuestas de actividades que vehiculen el punto anterior.

1.3. Metodología

Idealmente, con este Trabajo de Final de Grado pretenderíamos responder afirmativamente a la pregunta de investigación que plantea si es posible sistematizar un método para enseñar (y aprender) *performance* que se adapte a las particularidades de esta forma de arte sin cohibir la creatividad, a la vez que genera resultados cognoscitivos mensurables y con impacto real en la carrera artística de los estudiantes.

No obstante y, debido a que el mismo se plantea como investigación preliminar a un proyecto de intervención, nuestra labor focalizará en desarrollar un estado de la cuestión que repase extensamente las propuestas didácticas que han enriquecido el *performance art* desde su prefigura hasta los albores de la institucionalización.

Nos interesa efectuar un análisis global del objeto de estudio -a saber, las pedagogías del arte de acción-, tanto desde una aproximación ontológica al medio, hasta su desarrollo historiográfico. Para ello, proponemos una investigación fundamentada en bibliografía específica, que dotará el corpus del proyecto de enorme intertextualidad; consonante con una serie de entrevistas en profundidad como técnica de recogida de información a voces relevantes en el ámbito de la docencia.

El desarrollo del estudio transcurre desde la identificación de un problema -momento en que encontramos un vacío académico al cual deseáramos dar respuesta y definimos nuestro objeto de investigación-, procedido de un primer vaciado bibliográfico -cuando identificamos las palabras clave vinculadas al objeto de investigación, para encontrar las principales voces académicas y líneas de trabajo existentes sobre la materia-. Tras la redacción del estado de la cuestión, sistematizamos las aportaciones previas para comprender la pertinencia académica de nuestra propuesta, formulando la pregunta de investigación, redactando nuestra hipótesis, y definiendo con claridad los objetivos que pretendemos alcanzar.

Con un segundo vaciado bibliográfico, consistente en la consulta de fuentes específicas y sus respectivas fichas de lectura, definimos el índice de trabajo y metodología como disposición de los pasos que conducirán a nuestros objetivos,

organizados temporalmente en un cronograma de investigación. La información recogida fue estructurada de acuerdo con el índice provisional, para obtener una panorámica global del estado del arte que permitiese llevar a cabo la primera toma de contacto con los sujetos informantes.

El último paso de este proyecto fue un análisis de la información recopilada, del cual inferir, por un lado, las conclusiones del estudio; y por el otro, los puntos de esencial relevancia para la futura redacción de un método. Esto es debido a que, trascendiendo los límites de este documento, nuestra investigación constituye la primera fase de un posterior desarrollo de tipo cualitativo, que en su segunda etapa proponga la síntesis y reelaboración de los conocimientos adquiridos para generar una propuesta teórico-práctica enfocada a la docencia del *performance art*. La misma será testada y evaluada con influencia del método de investigación cuantitativo mediante la intervención sobre un grupo adulto voluntario extraído de los estudios semi-profesionales de Artes en Vivo del Teatre l'Artesà en El Prat de Llobregat, con tipo de diseño cuasi-experimental.

1.4. *Estado de la cuestión*

Si bien conocemos numerosas fuentes a propósito del arte de acción, no abundan aquellas con foco en su aproximación pedagógica. El interés académico en la misma ha proliferado tímidamente en las últimas décadas (hecho que, por supuesto, debemos leer en paralelo a la progresiva aceptación institucional del *performance art*), en tanto que la forma artística se reivindica como método versátil capaz de conectar a artistas y audiencias de manera dinámica e interactiva, a la vez que de explorar idearios amplios a partir de gran variedad de técnicas y medios.

Tal y como estudiaremos en nuestro epígrafe dedicado a los antecedentes del arte de acción, en las primeras vanguardias del siglo XX, podemos ya identificar proto-teorías sobre la técnica del performar. Roselee Goldberg, académica pionera en historiar el *performance art*, propone en su manual canónico¹ cómo los textos fundacionales vanguardistas, desde el futurismo hasta nuestra era, prueban ya interés por las creaciones corporales como medio para experimentar conceptos

¹ Goldberg, Roselee (1979). *Performance Art: Desde el Futurismo hasta el Presente*. Barcelona: Destino.

susceptibles de ser aplicados a posteriori sobre el objeto material. La vanguardia dentro de la vanguardia.

No obstante, dichas prácticas no son reconocidas bajo la acepción semántica de *performance art* hasta la postmodernidad temprana.

Es a mediados de los años sesenta que el arte conceptual, en pleno apogeo, identifica la *performance* como género último capaz de vehicular concepto por encima de forma. Y en dicho contexto de transmisión aún informal, los artistas practicantes comienzan a reflexionar sobre métodos con potencial pedagógico para dejar constancia de sus procesos. *Grapefruit*² de Yoko Ono ejemplifica el interés incipiente por generar un texto poético capaz de documentar también los procesos creativos de la *performer*. El *Fluxus Performance Workbook*³ prueba cierta regularización del aprendizaje del colectivo durante sus dos décadas de actividad... pero su publicación tardía también evidencia que el interés por desarrollar métodos específicos para instruir en accionismo como medio de expresión artística por derecho propio surge a posteriori que la aceptación del mismo por el denominado mundo del arte en los años setenta.

Basándonos en lo previo, podríamos afirmar que, hasta muy recientemente, la educación por el arte de acción se ha fundamentado en la práctica artística personal del o la docente. Tal y como expone Tero Nauha en su ensayo *Performance art can't be taught*⁴, numerosos artistas a finales de los 90 aún sostienen que el arte de acción, realmente, no se puede enseñar. No obstante, mientras algunas voces del periodo abogaron por la práctica como única vía para la comprensión plena del *performance art*, no son pocos los estudiosos que apuestan por una sistematización pedagógica teórico-práctica.

Anthony Howell, esencial para el desarrollo didáctico del Ting Theatre, publica en al final del milenio *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice*⁵, sentando las bases de una simple pero comprensiva gramática para la

² Ono, Yoko (1970). *The Grapefruit*. Nueva York: Simon & Schuster.

³ Friedman, Ken; Smith, Owen; Sawchyn, Lauren (eds.) (2022). *Fluxus Performance Workbook*. Aberystwyth: Performance Research.

⁴ Nauha, Tero (2017). "Performance art can't be taught", en Porkola, Pilvi (ed.) *Performance artist's workbook: On teaching and learning performance art - essays and exercises*. Helsinki: University of the Arts Helsinki, pág. 61-70.

⁵ Howell, Anthony (1999). *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice*. Londres: Routledge.

nueva disciplina. El mismo año, en *Performing Pedagogy*⁶, Charles Garoian defiende que enseñar arte de acción no es diferente a otras formas de arte, argumentando con elocuencia que el *performance art* en sí mismo vehicula discursos pedagógicos postmodernos. Para Garoian, la docencia no únicamente no contradeciría la esencia del medio, sino que tendría el potencial de devenir una forma performativa de producción cultural crítica en sí misma.

La tradición de estudio relativa a los sistemas de interpretación actoral, de mayor recorrido, contribuyó con perspectivas propias del hecho teatral al debate manifiesto; aunque salvando las distancias entre un medio fundamentado en la representación y el que aquí nos ocupa, relativo a la presentación. En nuestro epígrafe a propósito de la naturaleza del *performance art*, nos ocuparemos de matizar sus vínculos con las artes escénicas; basándonos eminentemente en la obra *Performing Ground: Space, Camouflage and the Art of Blending In*⁷ de Laura Levin, investigadora en Estudios Teatrales con muy interesantes tesis sobre los posibles términos medios.

Desde los estudios representacionales y de la recepción también nos llegan observaciones como *Theatre & Performance in the Art of Happenings*⁸ de Jen Harvie, destacando más intersecciones entre nuestro medio y otras formas de artes en vivo. Previo a los procesos de madurez institucional del arte de acción, que nos son contemporáneos, comprobamos cómo -pese a la no idoneidad de esto- ha sido posible instruir en aspectos específicos de la *performance* mediante pedagogías propias de técnicas hermanas. Metodologías relativas a la danza postmoderna o el teatro post-dramático pueden ser extrapolables a nuestro medio como punto de partida para la tan necesaria sistematización.

Afortunadamente, al creciente interés de los artistas accionistas reconvertidos en docentes en dejar constancia de didácticas propias -en la última década se publican valiosísimos análisis, de entre los cuales destacamos, por un lado, la propuesta de Marilyn Arsem⁹, y, por el otro, la de Miranda July y Harrel Fletcher¹⁰, le ha seguido

⁶ Garoian, C. (1999). *Performing Pedagogy*. Albany: State University of New York Press.

⁷ Levin, Laura (2014). *Performing Ground: Space, Camouflage and the Art of Blending In*. Londres: Palgrave Macmillan.

⁸ Harvie, Jen (2006). *Theatre & Performance in the Art of Happenings*. Londres: Routledge.

⁹ Arsem, Marilyn (2011). "Some thoughts on teaching performance art in five parts", en *Total Art Journal*, Vol. 1, Núm. 1.

¹⁰ July, Miranda; Fletcher, Harrel (2007). *Learning to love you more*. Munich: Prestel.

una incipiente aunque fructífera academización. El crítico James Elkins comenta el fenómeno en *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*¹¹.

Paul H. Clarke, doctor especializado en estudios de la *performance*, es uno de los pioneros de esta aproximación, aunque aún teórica, a las intersecciones entre arte de acción y educación. Nos interesa especialmente la edición de Valentin Torrens de *How We Teach Performance Art*¹², colección de ensayos en que participan voces anteriormente citadas sobre las posibilidades de la educación para, por y desde el arte de acción en contextos reales diversos.

Por lo que a artículos respecta, tampoco podemos pasar por alto la labor de la revista finlandesa *Ice Hole*¹³, de Janne Saarakkala y Jörn B. Burmester, específicamente enfocada en difundir didácticas para enseñar y aprender *performance art*. La relevancia académica de la publicación no es casual, pues en torno a la Universidad de Artes de Helsinki y el departamento Theatre Academy and New Performance de Turku es que se conforma el mayor grupo de investigación en la materia.

Admiramos profundamente la labor del colectivo bajo la dirección de la artista y doctora Pilvi Porkola¹⁴, catalizada en el manual de absoluta referencia *Performance Artist's Workbook*. Nuestro proyecto se nutre del manantial que constituyen las doctrinas de Porkola *et al.*, y, en términos generales, el modo finlandés de asimilar el arte de acción.

Como manifestación controversial de tan reciente acotación, el cómo se enseña *performance art* ha evolucionado en paralelo a la propia definición del medio. Pese al todavía tímido proceso de sistematización, la labor de artistas interesados en promover su disciplina, primero; y de académicos dispuestos a examinar sus peculiaridades, después, fundamentan humildes proyectos de investigación como el que nos es propio.

Gracias a ellos, el crecimiento y difusión del arte de acción en las últimas décadas -y, más concretamente, de su prisma pedagógico- ha sido exponencial. Deseamos poder devolver a la comunidad de apasionados profesionales del *performance art* tanto

¹¹ Elkins, James (2009). *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*. Washington D.C.: New Academia Publishing.

¹² Torrens, Valentin (2014). *How We Teach Performance Art: University Courses and Workshop Syllabus*. Parker: Outskirts Press.

¹³ Ice Hole (2022). *Ice Hole The Live Art Journal*. Reality Research Center. <http://icehole.fi>

¹⁴ Porkola, Pilvi (ed.) (2017). *Performance artist's workbook: On teaching and learning performance art - essays and exercises*. Helsinki: University of the Arts Helsinki.

como nos han aportado a nosotros, contribuyendo a mejorar las posibilidades formativas de las futuras generaciones de artistas accionistas.

Un intenso camino nos ha conducido a las innovaciones finlandesas, canadienses y británicas; y aspiramos a estudiar la asimilación de dichas didácticas para que una más sólida propuesta educativa germine en el paradigma catalán.

2. *La naturaleza del arte de acción*

Estimamos la categoría de arte contemporáneo como enormemente desafortunada, por lo que a su consideración social respecta. Pudiendo apelar, para el público general, tanto a las creaciones de nuestra era como a todo tipo de manifestación creativa llevada a cabo desde finales de la Segunda Guerra Mundial, actúa como término paraguas para un amplio rango de estilos, técnicas y medios. De lo hiperrealista a lo conceptual, pasando por lo ultra-matérico o tendiendo hacia lo efímero, puede englobar medios tradicionales o novedosos, pero con una idiosincrasia compartida, que es la propia de nuestra era.

En términos generales, consideraríamos el arte contemporáneo un campo con tendencia a lo experimental e interés por desafiar los límites entre arte y sociedad. Entre sus factores definitorios suelen destacarse la reflexión crítica vinculada a cuestiones identitarias, políticas o culturales; la aproximación interdisciplinar con el interés por las innovaciones tecnológicas; la confrontación a los convencionalismos de imposición externa; o la reflexión sobre nuevas formas de interacción con el espectador postmoderno. No obstante, por situarse en un periodo de discursos múltiples y frenéticas transformaciones (lo preferimos al término evolución, del cual podríamos discutir sus implicaciones capacitistas), los intentos de acotarlo necesariamente deberán abordarse desde el relativismo propio de un medio tan plural. El arte de nuestra era es tan dinámico y vibrante, que no debemos reducirlo mediante afirmaciones categóricas ni proposiciones universales; constituyendo su definición todo un reto historiográfico, sociológico y, por supuesto, artístico.

La performance es una disciplina artística inherente al paradigma del arte contemporáneo. Comprende la activación de experiencias relacionales artista - espectador, con el cuerpo en el centro de la acción creativa y la pretensión de ser efímera e irrepetible. Mediante la asimilación sistemática de procesos pertenecientes tanto a artes visuales como en vivo, en paralelo a la investigación en dinámicas propias de su medio, el accionismo ha desafiado desde su concepción los preceptos del arte más tradicional. El *performance art* desdibuja los límites entre arte y vida, involucrando interacciones necesariamente *in situ* y activando dispositivos comunitarios inéditos en circuitos creativos conservadores. Con particularidades que acrecientan el potencial de impacto en las audiencias, la performance permite al

artista no únicamente presentar él mismo su mensaje, sino hacerlo además mediante fisicidad directa e inmediata, sin soportes externos que lo vehiculen.

El cuerpo constituye forma y contenido, además de instrumento para ejecutar el visceral “concierto”¹⁵: un acto de despojamiento sincero. Con la ofrenda artística del ego al desnudo, la acción única e irrepetible es elevada a experiencia artística, donde el espectador se erige en testigo y cómplice, a causa de una suerte de procesos psíquico-físicos que conectan a los presentes en tiempo, espacio y espíritu. Teóricas del arte como Roselee Goldberg, Peggy Phelan o Erika Fischer-Lichte concuerdan en que, necesariamente, el *performance art* involucra siempre cuatro elementos vertebradores que se articulan desde perspectivas no jerárquicas: tiempo, espacio, cuerpo y recepción; y el arte de acción solo se genera en una confluencia donde dichos entes, en otras manifestaciones aislados, devienen dialógicos.

2.1. *El tiempo*

Comprendemos la temporalidad directa y real como característica intrínseca del arte de acción porque, a diferencia de otras disciplinas, su propia ontología requiere de la exposición en vivo y sin fingimiento. Tal y como propone la pedagoga Marilyn Arsem en sus sesiones, en la comprensión clásica del medio, “*Performance art is the act of doing. It is not representing, not recounting, not re-enacting, but simply doing*”¹⁶. En tanto que presenta, no representa; la acción incide en una porción de la vida del artista de manera directa y veraz. El tiempo performativo -entendido aquí como la intersección entre las acepciones de tiempo escénico y tiempo dramático-, a diferencia de en el teatro, es el mismo que el del espectador, habiendo siempre de leerse la pieza artística en relación con el paradigma de un momento y lugar. Una acción en el espacio sin tiempo deviene en artes plásticas; como esta misma en el tiempo sin espacio se convertiría en música¹⁷.

La efimeridad inherente deriva de esta acepción del tiempo vivo, ya que una acción determinada lo será en confluencia con su entorno, siempre variable. Idealmente, una performance no podría ensayarse ni repetirse sin modificar su esencia; pues la obra de arte se produce en el momento preciso en que se lleva a cabo un acto único e irreplacable. Proponemos que tal vez ahí resida su valor principal, pues el espectador

¹⁵ Caudevilla, María (2022). “La segunda gran reforma teatral: El giro performativo”, en *Sistemas de Interpretación Actoral*. Logroño: Universidad Internacional de la Rioja, pág. 9.

¹⁶ Arsem, Marilyn (2011). “Some thoughts on teaching performance art in five parts”, en *Total Art Journal*, Vol. 1, Núm. 1, pág. 2.

¹⁷ Pavice, Patrice (2008). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós Ibérica.

de la performance presenciara una experiencia artistica volátil en un momento tan imposible de capturar como la vida misma, pero que a diferencia de esta es consciente constantemente de dicha efimeridad. Además, temas vinculados al paso del tiempo, como son la duración, la transformación o la repetición, se explorarán recurrentemente entre los primeros performers.

Si bien la grabación de una acción la preservaría como memoria audiovisual el acto, también alteraría la experiencia original, constituyendo el registro de una obra y no la obra en sí misma. La performance presentada es tan incorpórea y fugaz que ni mediante el recuerdo puede ser fijada; y cualquier forma de mediatización que la ancle en un tiempo y espacio diferente al pasajero atenta contra su pureza y corrompe su principio ontológico.

“One becomes acutely aware of the immediate loss of the moment that has just passed, of the disappearance of the work, of the fading of the memory of the work, and of the eventual vanishing of one’s self. Nothing remains. This constant reminder of the ephemerality of existence is humbling. It keeps one anchored in the reality of the moment, in feeling the profound limits of one’s body, and conscious of the fragility of time, the specific qualities of the place, and the uniqueness of the witnesses. We are only here and it is only now”¹⁸.

2.2. El espacio

Voluntariamente o no, el espacio en que ocurre también se integra en la obra. Una performance no puede no ocupar lugar físico, pues ello implicaría la ausencia de corporalidad. Sin un arraigo espacial en paralelo al tiempo transcurrido, no es posible la convivencia directa artista - espectador, anulando de barrido el resto de nuestros preceptos. Patrice Pavis¹⁹ destaca tiempo, espacio y acción como los elementos consustanciales de cualquier acción escénica imprescindibles de analizar en la aproximación a su estructura más fundamental.

Rebecca Schneider²⁰, argumenta que el cuerpo del artista no es únicamente objeto-arte que ocupe espacio; sino que el espacio mismo, al relacionarse con la fisicidad en el tiempo, articula morfológica y sintácticamente significados complejos. En la performance, cuerpo y espacio se interpenetran de tal manera que, como el

¹⁸ Arsem, Marilyn (2011). *op. cit.*, pág. 4.

¹⁹ Pavis, Patrice (2008). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós Ibérica.

²⁰ Schneider, Rebecca (1997). *The Explicit Body in Performance*. Londres: Routledge.

espacio influye sobre la generación y lectura de movimiento, el cuerpo configura la percepción y consideración del espacio. Podríamos referenciar la célebre sentencia de Peter Brook en el prólogo a su apología homónima al teatro vacío, cuando afirma poder “tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”²¹.

Ya los pioneros de las aproximaciones postmodernas a las relaciones receptivas -pensamos en la prefiguración de Artaud, ejecutada por Grotowski- se aventuraban con espacios codificados sógnicamente mediante la acepción más expandida del lenguaje verbal y no verbal. A la manera del ritual parateatral (pues, ¿qué es si no la performance?), otro signo no jerárquico integrado en la presentación y definitorio de sus sentidos, es el espectador mismo; el cual, como el cuerpo del performer, dialogará con los espacios idealmente inmersivos por la capacidad de la acción de rodear al público y no a la inversa²². Se trata de un hito de la Segunda Gran Reforma Teatral, donde la función separadora de los lugares de presentación hegemónica es subvertida por la voluntad de integrar actantes y público en espacios de unión en comunión artística.

Richard Schechner, teórico esencial el teatro con aproximaciones espaciales interesantes para la performanceología, recupera conceptos de Schneider en su alegato sobre el impacto de los espacios no convencionales para la exposición artística²³. La performance ambiental -término con el cual referenciará acciones situadas en entornos sugestivos- desafiaría las expectativas espectatoriales mediante una inmersividad evocativa a nuevos contextos sensibles. No obstante, este hecho, explorado ya por pioneros de la manifestación como Allan Kaprow o Marina Abramovic, comporta a su vez cierta problematización perceptiva. Arsem reflexiona sobre dónde el arte comienza o acaba en relación con la valoración espacial espectatorial:

“The context in which the action is done strongly influences whether or not it is considered art. An action done in a gallery cannot help but be read as an intentionally constructed work of art. But what of an action done on the street? What kind of framing allows a viewer to interpret it as art? And, if they assume that

²¹ Brook, Peter (1969). *El Espacio Vacío*. Barcelona: Ediciones Península, pág. 21.

²² Grotowski, Jerzy (1968). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI Editores.

²³ Schechner, Richard (1988). *Performance theory*. Londres: Routledge.

*it is art, how does that change the way the action is viewed? These considerations lead to the question of what actually constitutes art*²⁴.

2.3. *El cuerpo*

La presencia corpórea es otro de los elementos inherentes del *performance art*. El uso del cuerpo como sujeto artístico, soporte expresivo, y medio expositivo es una verdad ontológica del arte de acción; constituyendo la fisicidad *de facto* el objeto primordial de la disciplina. Además de configurarse como artefacto a ser observado y, eventualmente, manipulado, el cuerpo del performer articula activamente significados abiertos y encarna la experiencia artística. El cuerpo es esencial para el *performance art* por vehicular la comunicación con la audiencia, no como herramienta para la obra de arte, sino como obra de arte en sí mismo. En la postmodernidad, forma y contenido se asimilan, y las poéticas más presentacionales se fundamentan, entre otros factores, en el valor autoreferencial del cuerpo. Este deberá entenderse trascendiendo lo semiótico, hacia una noción de presencia fenoménica que acarrea sentido en la existencia misma, sin necesidad de fingimiento²⁵. El cuerpo en el arte de acción, como realidad única de potencialidad intrínseca, logra desmantelarse de las dualidades que otras formas en vivo se han visto condenadas a arrastrar, propiciando la difuminación de los binomios estancos cuerpo-imagen, cuerpo-lenguaje, cuerpo-mente o cuerpo-alma.

Mediante el hecho de reapropiarse del cuerpo, nuevos imaginarios sobre las relaciones sociales son activados, en tanto que apariencia, movimiento e interacciones con la audiencia se darán ahora desde un plano intencional que desafíe las expectativas culturales, aun sin necesidad de incorporar explícitamente debates de género, sexo o identidad... aunque la reivindicación de los mismos se vincule irremediabilmente a cualquier activación aproximada desde este medio. El cuerpo expuesto, en sí mismo, constituye una entidad política, pues sobre él se ejerce y disputa el poder social. Además de organismos biológicos, nuestros cuerpos representan constructos culturales con cargas simbólicas que han sido renegociadas a lo largo de la historia.

En la corporalidad acontece una confluencia de deseos, en tensión con dinámicas para el control y la opresión; siendo sus límites constantemente regulados por una

²⁴ Arsem, Marilyn (2011). *op. cit.*, pág. 3.

²⁵ López-Antuñano, José Gabriel (2012). "Teatro del siglo XXI. Presentación versus representación", en *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 140, 172-187.

superestructura que estigmatiza o privilegia el cuerpo y sus atributos para la estratificación social. El *performance art* ha sido históricamente asociado a movimientos sociales de comunidades marginalizadas, por el potencial del cuerpo como herramienta de resistencia. Los performers, con la capacidad de acción de su cuerpo activo, desafían las estructuras de poder que pretenden alienarnos de este... resultando esencial comprender las políticas del cuerpo para estudiar cómo el poder opera en la sociedad y el papel del accionismo en los procesos de re-imaginación de las normas impuestas por la misma.

¿Es la empatía devenida de contemplar la vulnerabilidad del cuerpo ajeno aquello que dota a la performance de tal impacto visceral? ¿Sería la observación autorizada y cuasi obligada de los procesos ajenos aquello que nos hace sentir tan frágiles ante el arte de acción? ¿Podría el voyerismo latente en la curiosidad humana explicar por qué el *performance art* nos cautiva? El impacto potencial sobre cuerpo y mente son fundamentales para la creación performativa, argumenta Arsem. A diferencia de otras formas de arte, comprometerse en una acción implica consecuencias directas de impacto somático; y eliminar la distinción entre arte y vida nos expone excitantemente atentando contra todo instinto de autoconservación. El cuerpo está en el centro del *performance art*, y las concesiones que sobre él como objeto-arte se otorgan, constituye uno de sus principales y más peligrosos dilemas.

“One of the compelling aspects of doing performance art is the opportunity to practice living fully in the moment. When one’s senses are fully engaged and one’s awareness is heightened, time slows down, and a kind of out-of-body experience occurs. The thrill is being able to shape the moment, control it, while being near the point of sensory overload. If everything is in tune, the experience can create a kind of ecstasy, and, with that, a sense of timelessness occurs. In other words, one feels, at least for that moment, omniscient and immortal”²⁶.

2.4. La recepción

Como sucede en otras manifestaciones escénicas, la consideración de *performance art* no solo exige la presencia de públicos, sino que implica que estos se aproximen en convención consciente. Numerosos creativos postmodernos y postdramáticos se interesan en la deriva receptiva investigada por Artaud, de la cual devienen experiencias de teatralidad participativa ya no contempladas por un espectador

²⁶ Arsem, Marilyn (2011). op. cit, pág. 3.

pasivo, si no experimentadas, sentidas y vividas. Es la noción del *liveness*, entendido como copresencia espaciotemporal de los espectadores con el hecho escénico, y el bucle de retroalimentación que de él deviene.

“Unido a esto, el cambio más importante quizás se produce en el receptor: el espectador. Su papel de simple observador evoluciona hasta el papel de participante. De ser un mero espectador de acontecimientos se convierte en cocreador, testigo, hermano. El actor y el espectador dejan de conformar dos mundos distintos para pasar a ser dos personas a las que les une una misma situación teatral que se convierte ahora en una situación humana. Se trata de comprender el papel del espectador como el de una presencia que ocupa un lugar y un tiempo comunes con el otro, que actúa. Un otro que actúa para mí y por mí, donde la actuación es el acto de hacer algo y el que actúa es el hombre en acción, el actuante, y el espectador es, a la vez, el estímulo y el destinatario de lo que hace el actor”²⁷.

Si bien manifestaciones análogas como el *happening* explicitan una voluntad de trasladar al espectador al centro de la resignificación semiótica que anteriormente ocupaban los componentes espectaculares, no resulta imprescindible la participación activa para despertar interacciones con implicación física y psicológica real: Al presenciar una performance, voluntariamente o no, los espectadores se identifican con el cuerpo en acción, a modo de catarsis directa. Sus cuerpos mimetizan la respiración del artista y replican la misma tensión muscular. El performer se conoce a través de reconocerse en el entorno, y viceversa. La consciencia se intensifica, pudiendo conectar con interior y exterior a través de proyectarnos en otro cuerpo con quien compartimos tiempo, espacio y sentimientos. “Existe un intercambio: el actor provoca la liberación de los movimientos ocultos del espectador; y el espectador modifica al actor con su mirada y reacción”²⁸.

Reelaborar la relación entre artista y audiencia es uno de los focos de la investigación accionista, interesada en transmutar las lógicas espectatoriales, de un observador pasivo, a un generador crítico de significado experiencial. Dicha intención concuerda con los postulados de la teoría del constructivismo, anteriormente presentada por influenciar considerablemente el enfoque conceptual de nuestras propuestas. Cada asistente, sesgado por antecedentes propios, desarrollará una lectura divergente que,

²⁷ Caudevilla, María (2022). “La segunda gran reforma teatral: El giro performativo”, en *Sistemas de Interpretación Actoral*. Logroño: Universidad Internacional de la Rioja, pág. 6.

²⁸ Caudevilla, María (2022). “Segunda Gran Reforma Teatral II”, en *Sistemas de Interpretación Actoral*. Logroño: Universidad Internacional de la Rioja, pág. 21.

de la misma acción, se ramifique en diferentes reflexiones. Las acciones performativas, diseñadas para ser reactivas -y, frecuentemente, incluyendo la interacción de los públicos en la misma exposición artística-, idealmente evolucionarán en adaptación a las interpretaciones que de las diversas reacciones se infieran.

No obstante, la recepción también constituye uno de los mayores retos de la disciplina, debido a que piezas poco convencionales de significado abierto pueden resultar inaccesibles sin una correcta mediación al espectador usado a medios tradicionales; a que tópicos sensibles son manifiestos con la crudeza e interpelación que de la encarnación derivan; y a que ser familiar a los contextos denotados dota a la pieza de capas de significado a veces imprescindibles para iniciar la apreciación empática.

Es por la volubilidad del testigo -termino presentado por Marilyn Arsem fundamentándose en las propuestas de Kathy O'Dell²⁹- que una performance no se puede ensayar ni repetir. La presencia e interacción espectral, sea esta emocional o intelectual, es deseable en la configuración semiótica de las piezas performativas, caracterizadas por despertar numerosas preguntas pero ofrecer escasas respuestas.

Rebecca Schneider propone el *performance art* como terreno experimental para subvertir las dinámicas espectatoriales convencionales³⁰, probando nuevos modos de implicación sensible de los públicos, susceptibles de enriquecer otras manifestaciones escénicas en el futuro. Shannon Jackson desarrolla cómo, por la intimidad devenida de desdibujar los límites entre performer y testigo, el arte de acción apelaría a nuevos colectivos conscientes e implicados con la necesidad afectiva de cuidar³¹.

Resulta enormemente interesante el término de contrato, que O'Dell articula en su publicación *Contract with the Skin*³², según el cual el testigo compromete una porción irrecuperable de su vida con tal de presenciar una acción futura aún desconocida tanto por actor como por espectador, a la cual deben llegar juntos.

²⁹ O'Dell, Kathy (1998). *Contract With The Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

³⁰ Schneider, Rebecca (1997). *The Explicit Body in Performance*. Londres: Routledge.

³¹ Jackson, Shannon (2011). *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. Londres: Routledge.

³² O'Dell, Kathy (1998). *Contract With The Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

“Why do the artists want someone to watch them do something? What does their action offer the viewer? What does a witness allow them to do? Is there an equal exchange between the parties, or does one take and the other give? Who is depleted? Who is enriched? Can both feel both simultaneously?”³³.

Para Peggy Phelan³⁴, presenciar (o, más bien, deberíamos decir participar) conscientemente en una performance es un privilegio, porque dicha acción pronto solo existirá en tu memoria. Erika Fischer-Lichte es otra voz académica esencial para el teatro que ha abarcado los estudios de la representación desde perspectivas pluridisciplinarias. Con respecto a aspectos relacionales, Fischer-Lichte argumenta que el potencial transformador de una representación -o, en este caso, de una presentación- subyace en su capacidad de generar experiencias colectivas en un espacio temporal único compartido entre actor y espectador³⁵.

³³ Arsem, Marilyn (2011). *op. cit.*, pág. 4.

³⁴ Phelan, Peggy (1993). *Unmarket: the politics of performance*. Londres: Routledge.

³⁵ Fischer-Lichte, Erika (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic*. Londres: Routledge.

3. Los orígenes del *performance art*

3.1. El dadaísmo

Los teóricos de la cultura contemporánea occidental trazan la genealogía más inmediata del *performance art* en las acciones del grupo Dadá (1916-1924). El dadaísmo es considerado precursor de la performance, en tanto que enfatiza las acciones directas, la efimeridad del arte, su naturaleza participativa, y desdibuja los límites entre artisticidad y vida. Estas ideas, incorporadas a la actividad de creativos posteriores, contribuirán a hacer del *performance art* una forma de expresión experimental liberadora planteada como alternativa a las manifestaciones artísticas tradicionales.

Emergido en la Zúrich de entreguerras, el movimiento intelectual Dadá parte del desasosiego vital por tan caótico paradigma, y abraza su sinsentido. Caracterizado por rechazar cualquier valor tradicional mediante la cruda mofa, subvierte los convencionalismos culturales de manera multidisciplinar -pues aplicarán su particular concepción creativa a un rango holístico de artes visuales, literarias y escénicas-; cuestionando desde preceptos estéticos hasta la esencia misma de lo que se considera arte. Esta ideología total abogaba por la destrucción sistemática de códigos y creencias, en un provocativo posicionamiento antiartístico. Dadá no significaba nada a la vez que podía ser todo; con el propósito último de mimetizarse con la existencia -que debía ser afrontada desde el espíritu Dadá-, pero renegando a la vez del sentido de esta. “Dadá es extremista, disonante, altanero en sus juicios, cargado de un humor implacable. Su discurso panfletario llama a dejar atrás el arte y saltar hacia la vida, a romper con escuelas, estilos, legados y con las propias vanguardias”³⁶.

Espontáneo, aleatorio, rupturista, contradictorio y escandaloso, revaloriza mediante la sátira los procesos imperfectos, hasta entonces carentes de atención, sentando el precedente conceptual para un amplio abanico de manifestaciones artísticas que le precederán. Y el *performance art*, como una de ellas, toma las vanguardistas propuestas acontecidas, eminentemente, en el Cabaret Voltaire -local que vería nacer el manifiesto Dadá y las acciones experimentales de sus pioneros-, e incorpora a su repertorio cuestiones como el interés por desafiar las dinámicas participativas

³⁶ Casullo, Nicolás (1999). *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires: Eudeba, pág. 119.

tradicionales o por subvertir los límites del hecho artístico. “Dentro de la historia de la vanguardia -queriendo decir aquellos artistas que se encontraron a la cabeza de la ruptura con cada tradición sucesiva-, la performance en el siglo XX ha estado en la primera línea de tal actividad: una vanguardia de la vanguardia”³⁷.

Por las claras limitaciones de este trabajo de investigación, cuyo foco no está en historiografía la performance en general, sino sus mediaciones pedagógicas en específico, ahondar en aportaciones concretas de nombres particulares a la causa performativa no nos es posible. Para más información, citamos nuestra fuente esencial, la teórica del arte de acción Roselee Goldberg, y su manual de cabecera *Performance Art*, a través del que nos hemos aproximado a este epígrafe, y la lectura del cual recomendamos encarecidamente.

3.2. *El futurismo*

Aunque “la performance futurista de la primera época fue más manifiesto que práctica, más propaganda que verdadera representación”³⁸, Goldberg considera la también primera vanguardia como verdadera cuna de la manifestación que aquí nos ocupa. El futurismo (1909-1916), movimiento que aboga por la generación de una nueva forma artística tan dinámica como el paradigma de principios del siglo XX, sentaría el precedente a creativos posteriores interesados en producir piezas inmediatas dialógicas con los acontecimientos de su era.

*El Manifiesto Futurista*³⁹ apuesta ya por un arte que incorpore las innovaciones tecnológicas, abrazando valores asociados al progreso tales como la velocidad o el movimiento, en contraposición al inmovilismo formalista... Y tantas otras apologías específicas al “teatro de variedades” le seguirán -en lo que a instrucción para la técnica performativa respecta, destacamos el compendio de experimentos testeados durante los primeros meses de veladas *Manifiesto del teatro de variedades*, y la *Declamación dinámica y sinóptica*⁴⁰-. Estas reflexiones teóricas permitían a los artistas mejorar sus habilidades para fortalecer su performance, y performances con mayor grado de complejidad generaban a su vez manifiestos más detallados.

³⁷ Goldberg, Roselee (1979). *Performance Art: Desde el Futurismo hasta el Presente*. Barcelona: Destino, pág. 6.

³⁸ *Ibidem*, pág. 11.

³⁹ Marinetti, Filippo Tommaso (20 de febrero de 1909). “Le Futurisme”, en *Le Figaro*, pág. 1.

⁴⁰ Sánchez Martínez, José Antonio (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.

La proto-performance futurista, tan o más política que la actual, respondía a una clara declaración de intenciones: “Salir a la calle, lanzar ataques desde los teatros, e introducir los puñetazos en la batalla artística”⁴¹. Y, fieles a la fórmula, obtuvieron una reacción pública no menos violenta, pudiendo referenciar aquí la célebre interpelación de Carrá: “¡Arrojen una idea en lugar de una patata!”⁴². El impopular pero trascendente grupo llegaría a escribir sobre el placer de ser abucheado, pues esto era muestra de que sus públicos, despiertos, no se dejaban intoxicar intelectualmente; constituyendo la receptividad del espectador, pilar del accionismo actual, la verdadera victoria del principio fundacional futurista.

De origen en la literatura italiana, y pese a albergar integrantes escultores, fotógrafos, músicos y cineastas, fue ávidamente cultivado por pintores. No obstante, en un acercamiento a desdibujar los límites entre arte y vida, el futurismo enfatiza también la relevancia de elevar la noción de espectáculo, con la organización de veladas capaces de apelar artísticamente a las audiencias de maneras emocionantes.

“A pesar de que la mayor parte de lo que se escribe hoy en día acerca de la obra de los futuristas, constructivistas, dadaístas y surrealistas continúa concentrándose en los objetos de arte realizados en cada periodo, la mayor parte de las veces esta fue la razón de que estos movimientos encontraran sus raíces e intentaran resolver las cuestiones problemáticas en la performance. (...) Fue en la performance que pusieron a prueba sus ideas, y solo más tarde, las expresaron en objetos”⁴³.

El atomizado espectáculo de variedades era admirado por supuestamente no tener tradición, ni maestros, ni dogma; afirmación académicamente refutable, pero que serviría a los artistas futuristas para sentirse libres de experimentar con propuestas pluridisciplinarias en un espacio lúdico más receptivo que los ambientes tradicionales de representación artística.

Y aunque en cuanto a concepto, función y ejecución, también otras nociones devenidas de prácticas escénicas futuristas, como el teatro de sintético, encajarían en nuestro concepto de performance; a nivel procesual es demostrado por documentos gráficos que las acciones futuristas sintéticas requerían de meticulosos planes de ensayo para coordinar tal experiencia de ruido, movimiento y luz. Este hecho

⁴¹ Goldberg, Roselee (1979). *op. cit.*, pág. 15.

⁴² Casullo, Nicolás (1999). *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires: Eudeba.

⁴³ Goldberg, Roselee (1979). *op. cit.*, pág. 8.

contradeciría el ideal del medio, el cual, en su mismo manifiesto, asociaba la valía de una pieza a la medida en que podía ser improvisada -asimilando los extensivos procesos de ensayo con el teatro realista obsoleto-. Incorporamos el concepto futurista de simultaneidad, referenciando al impulso que nace de la improvisación, de la intuición como una iluminación, de la realidad sugerente y reveladora⁴⁴; y que, pese al grupo vanguardista jamás incorporarlo realmente a su práctica, será recuperado del papel por efectivos artistas performativos posteriores.

3.3. *El constructivismo*

El movimiento constructivista (1917-1932), como vanguardia soviética devenida de la revolución rusa, adopta parámetros de la performatividad a través de una adaptación sesgada por su paradigma político-social de preceptos artísticos futuristas. Pese a la imprescindible puntualización de que ambos grupos apelarán una cosmovisión concreta de su determinado contexto histórico mediante metas, estéticas y enfoques divergentes; el interés por abrazar las innovaciones técnicas contemporáneas conectaría a fascistas italianos con comunistas rusos. La reivindicación del dinamismo moderno motivó esta tendencia vanguardista de rechazo al inmovilismo artístico tradicional, en beneficio de nuevas formas creativas que representasen la vorágine energética de su era.

Bajo la premisa de la integración accesible de los beneficios del arte en la cotidianidad ciudadana, alineada a los preceptos revolucionarios, comprendemos el surgimiento de toda una vía experimental para las artes en vivo que, pese a su brevedad (pues a mediados de la década de 1930, con la imposición del realismo soviético, las prácticas vanguardistas más críticas fueron demonizadas hasta su cese), puede considerarse como otro de los movimientos vertebradores del *performance art* actual. “*El arte de la representación era prácticamente una proclama ética de los constructivistas: creían que para expulsar el academicismo reinante había que rechazar las actividades especulativas como la pintura (...). Además, insistían en que los artistas usaran espacio real y materiales reales*”⁴⁵, desarrolla Goldberg.

En consonancia con su ideología política, contemplamos el florecimiento de acciones performativas de agitación y propaganda callejera que se valían del arte como

⁴⁴ Marinetti, Filippo Tommaso (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.

⁴⁵ Goldberg, Roselee (1979). *op. cit.*, pág. 80.

vehículo para transmitir mensajes sociales revolucionarios. El concepto de productivismo alude a producir cooperativamente como medio para la transformación social; en experiencias participativas de creación colectiva empoderante -frente al alienamiento devenido de procesos individuales-, y resonará en el mundo performativo. Los constructivistas pusieron su foco de interés en la investigación de modelos preexistentes de espectáculo popular de arraigo anti-clasista; con aproximaciones pluridisciplinarias a las artes escénicas internacionales, germen de toda una corriente pedagógica que, a diferencia de la de los futuristas, no solo quedaría en el papel.

De relevancia para este proyecto es que el constructivismo, por su cimiento social, fomenta la formación accesible como herramienta catalizadora de la igualdad comunitaria mediante academias creativas. Agrupaciones artísticas como la gestada por Foregger reflexionarían sobre las posibilidades didácticas para la instrucción de su forma de arte físico puramente mecánica⁴⁶ (cercana a la biomecánica de Meyerhold o la eucinéctica de Laban). El *tafiatrenage*, pese a ser un método formativo no explícitamente codificado, se adelantó en subrayar la relevancia técnica en el desarrollo físico-psíquico del proto-performer. No obstante, debemos matizar que estas formas de acercamiento experimental constructivista a la actual noción de performance, todavía distaban de la definición acotada del medio; siendo el sincretismo con otras manifestaciones de las artes en vivo constante. Así, las teorías para sus pedagogías se vincularán a la vanguardia extrateatral o extramusical -las cuales sí contaban con una tradición histórica que negar dialécticamente-, lejos de valorar el *performance art* como soporte autónomo.

3.4. *El surrealismo*

La vanguardia surrealista (1924-1938) es el resultado del conflicto entre dadaístas y antidadaístas. Pudiendo entender sus pilares desde el interés por justificar psicoanalíticamente el sin-sentido Dadá, el grupo evolucionaría hacia la exploración del onirismo subconsciente, pero tomando consciencia de la irracionalidad del mismo. Como movimiento nuevamente con origen literario y foco pictórico, la proto-performance surrealista goza de escaso reconocimiento pese a su relevancia historiográfica. En nuestra tesina, reconocemos el impacto de la doctrina surreal,

⁴⁶ Gordon, Mel (1975). "Foregger and The Dance of the Machines", en *The Drama Review*, 19(1), pág. 68-73.

fundamentalmente en las técnicas de análisis de las aparentemente disparatadas acciones de los años precedentes, que ahora responderán a impulsos de plasmar externamente la yuxtaposición de influjos inconscientes... pero también en otros conceptos genéricos de la creación multidisciplinar surrealista de potencial impacto performativo:

Es un ejemplo la noción de automatismo, inmanente del surrealismo desde su conceptualización en el manifiesto fundacional bretoniano, y que define el movimiento como “automatismo físico puro, mediante el cual se intenta expresar, ya sea verbalmente, por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento”⁴⁷. El arte de acción surrealista, devenido del principio Dadà de simultaneidad e imprevisto, agrega a sus posibilidades intrínsecas como soporte inmediato de la expresión interna, elementos experimentales tales como el azar, la sorpresa o el humor absurdo. Con el propósito de desorientar al espectador como herramienta de reconexión con su mundo onírico, el propiciar cierta transformación personal podría considerarse finalidad última del grupo -con un componente muy social también presente en la performance hoy-.

Otro de los indicios del interés en trastocar las políticas de recepción espectacular subyace en la muy interesante técnica de los Cadáveres Exquisitos, o creación participativa de determinada pieza artística a ciegas de aportaciones previas. El concepto, extendido a la performance colaborativa desdibujando las líneas entre actor y público en una asimilación progresiva de arte y vida, será reprendido tres décadas más tarde por los precursores del *happening*, como manifestación hermana de la forma creativa que aquí nos ocupa.

Es preciso mencionar que, siendo la pluralidad de perspectivas y relatos una de las características distintivas del periodo contemporáneo, la interdisciplinareidad se hará manifiesta en el arte de la era, y aproximaciones relevantes al hecho escénico teatral afectarán el *performance art*, y viceversa. En la subversión de realidades preestablecidas -artísticas o extra-artísticas- mediante la experimentación con nuevas dinámicas corpóreas, comprobamos que la onda concéntrica iniciada por la popularización de *El Teatro y su Doble* de Artaud⁴⁸, sentaría el precedente para el tardío giro performativo de la Segunda Gran Reforma Teatral en la década de los sesenta. En su ensayo poético, el avanzado a su época teórico abogaba por un Teatro

⁴⁷ Bretón, André (1924). “Primer manifiesto del surrealismo”, en (2001). *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.

⁴⁸ Artaud, Antonin (2011). *El Teatro y su Doble*. Barcelona: Edhasa.

de la Crueldad que generase experiencias intensas y viscerales capaces de desafiar los límites corporales espectados por la audiencia, abrazando los aspectos más primarios e irracionales de la naturaleza humana e incorporándolos a la pieza artística. Artaud manifiesta la necesidad de recuperar el valor metafísico antropológico de las teatralidades humanas, aproximándose a la “acción inmediata y violenta”⁴⁹ no desde la crueldad como vicio, sino desde la crudeza más pura de un espíritu despojado.

“El acto del que hablo está dirigido a la transformación orgánica y física verdadera del cuerpo humano. ¿Por qué? Porque el teatro no es esa escena en donde se desarrolla virtual y simbólicamente un mito sino ese crisol de fuego y carne verdadera donde anatómicamente, por aplastamiento de huesos, de miembros y de sílabas, se rehacen los cuerpos, y se presenta físicamente y al natural el acto mítico de hacer un cuerpo”⁵⁰.

Salvando las distancias entre la forma de representación y de presentación, reconocemos la indispensabilidad de las propuestas del surrealista, incomprendidas en su periodo, para la configuración teórica de nuestra manifestación artística posterior. La misma, -caracterizada por enfatizar acción autoreferencial y presencia fenoménica frente a dramaturgias semióticas; desarrollar dispositivos relacionales entre actante y espectador; experimentar con la efimeridad de lo transitorio; y arraigarse al activismo político-social-, partió de las experiencias sensoriales genuinas demandadas por Artaud. Este genio se anticipó al rechazo del fingimiento tras la obra canónica, en sincronía con una noción no etnocéntrica de teatralidad expandida susceptible de conectar energéticamente a los participantes con su propia trascendencia. Pese a Artaud jamás sistematizar en la práctica sus aproximaciones a una teoría de la interpretación actoral, no podemos comprender pedagogías que revisaremos próximamente -como la bastísima labor vocacional de Jerzy Grotowski- sin esta inestimable aportación surrealista.

3.5. *La Bauhaus*

La Bauhaus (1919-1933) fue una institución académica artística de relevancia tal que ha constituido un movimiento -eminente de las artes visuales, el diseño y la arquitectura- en sí mismo. Con principios fundacionales tales como la unión entre artesanía y arte, o el funcionalismo estético, nos interesa especialmente su

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 85.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 89.

aproximación interdisciplinar a la obra de arte total. El romántico manifiesto de Gropius, que elevaba esta *casa de la construcción* a catedral del socialismo aplicado al arte, cohesionó a creativos de sensibilidades muy diversas; y el énfasis de la Bauhaus en la experimentación e innovación mediante la integración de técnicas variadas resuena en el espíritu del *performance art*.

La escuela alemana incluyó en su programa docente un taller de artes escénicas experimentales como espacio donde cuestionar las dinámicas de interacción corpórea con espacio, sonido y luz. Este se trataba del primer curso de artes en vivo impartido en una escuela de artes visuales, en un paso hacia la difuminación categórica contemporánea. Nos interesa especialmente cuando bajo el cuidado de su segundo director, el pintor y escultor, pero también coreógrafo Oskar Schlemmer, se produce un viraje perspectivo en el contenido docente⁵¹. Manifestaciones como el ballet mecánico o el ballet triádico buscarán extender los principios de abstracción y geometría que aplican a física matérica y metafísica, respectivamente, hacia el reino del movimiento humano. Pero especialmente interesantes resultan, como forma incipiente de *performance art*, demostraciones bajo el título de *Gabinetes de figuras* performadas en eventos público-privados de creciente popularidad en la sociedad más alternativa de la pujante Weimar:

Estas proto-performance escenificadas se fundamentaban en trabajos improvisados ante escasa premisa o planificación más allá de las prácticas efectuadas en el marco de las sesiones con Schlemmer. El pedagogo, a través de manifiestos reflexivos sobre su actividad docente en el aula del Taller de Teatro, pero también mediante una prolífera correspondencia privada, desarrolla contribuciones únicas a la escuela de la Bauhaus -pues ningún otro miembro realizaría semejante labor cuantitativa o cualitativa de aproximación al medio escénico- y a la enseñanza del futuro arte de acción. De manera cuasi obsesiva, analiza repetidamente las posibilidades de una didáctica fundamentada en la teoría y otra basada en la práctica (él referencia la tensión entre prevalencia apolínea o dionisiaca), reflexión que será constante en los estudios pedagógicos no únicamente del *performance art*, sino de toda instrucción creativa.

Schlemmer escribe: “Desde ese primer día el instinto de juego estuvo presente. (...) Fue probablemente un legado de los dadaístas el ridiculizar automáticamente todo lo que olía a solemnidad o preceptos éticos”⁵². No obstante, lejos de pretender

⁵¹ Kirchmann, Kay (2013). *Oskar Schlemmer*. Weimar: Bauhaus.

⁵² Goldberg, Roselee (1979). *op. cit.*, pág. 102.

canonizar figuras aún atravesadas por su experiencia clasista, capacitista y hetero-patriarcal, debemos dirigir el puritanismo del maestro, quien pese a desarrollar actividades escénicas experimentales, segregaría las artes entre aquellas de componente intelectual -como la pintura o el dibujo- y de complemento emocional... condenando a la creación en vivo al más bajo rango en su plan docente holístico.

¿Desarrollaría Schlemmer tan valiosas aportaciones a la sistematización del accionismo tratando de elevar su consideración académica, en un acto de confianza encubierta en el potencial del medio? Doctrinas complejas como su norma para la notación espacial de la performance sobre documentos gráficos confirmarían dicha perspectiva. Sin embargo, la imposición metodológica de un recurso para la planificación metódica del arte de acción, denotaría a su vez cierta negación de la naturaleza volátil de la forma. Otra de las preocupaciones de la escuela, en consonancia con su vertiente más técnica, fue la dicotomía entre plasmación en plano y tridimensionalidad escénica de los espacios para la performance. Además de reflexionar sobre los límites conceptuales y técnicos del mobiliario de escena, los estudiantes experimentarían con diversas configuraciones dialógicas del cuerpo con el entorno, entendiendo ya el espacio en que sucede como indisoluble de la ontología performativa.

3.6. *El Black Mountain College*

El *performance art* se inicia Estados Unidos con la llegada de artistas exiliados europeos tras las persecuciones de los totalitarismos causadas por la Segunda Guerra Mundial; y para su conclusión, ya se habría constituido como actividad por derecho propio más allá de las tímidas provocaciones de sus pioneros. Nos encontramos ante uno de los más apasionantes -a la par que infravalorados- episodios de la historia reciente de las artes en vivo y la educación.

El Black Mountain College (1933-1957), comunidad educativa colaborativa autogestionada con bajos recursos y enorme experimentalidad, tuvo un rol crucial en el desarrollo y exploración de la forma hoy conocida como *performance*, así como de sus pedagogías. Pese a contemplarse aún desde la pluridisciplinareidad, la pretensión académica de ofrecer formación performativa superior es manifiesta en el mismo nombre de la institución. Los *arteducadores* Josef y Anni Albers, de arraigo

bauhausiano, fueron los responsables de definir un foco en su variopinto programa docente que, en consonancia con lo que de la escuela alemana conocemos, trasladaba el concepto del arte “interesado en el cómo y no en el que, no con el contenido literal, sino con la performance del contenido factual”. La performance -entendida como el “cómo se hace”-, encerraría para los miembros del Black Mountain College el verdadero sentido de toda manifestación artística⁵³.

Este esbozo apurado sería acotado en las aproximaciones al *performance art* presentadas en los Estudios de Teatro de la institución, materia ideada libremente por el también procedente de la Bauhaus Xanti Schawinsky, como espacio de estudio general de los fenómenos fundamentales del medio escénico. Schawinsky afirmó que su primera performance era en realidad un método educativo de intercambio multidisciplinar que usa el teatro no solo como lugar de acción, sino como laboratorio de experimentación en sí mismo.

Y el Black Mountain College se prestaba a ello, por su naturaleza poco convencional, influenciada por sinergias procedentes de una convivencia diaria ya no jerárquica entre artistas visuales y artistas en vivo. De entre las propuestas caracterizadoras que para este proyecto más interesan, destacamos la valoración de la experiencia artística como centro de un aprendizaje pluridisciplinar, el aprendizaje experiencial como estimación fundamental didáctica, la práctica democrática de la gestión de espacios entre maestros y alumnos, y la eliminación de las supervisiones externas -pues en el Black Mountain College no existían créditos ni notas, huyendo su sistema de la presión académica que un examen impuesto externamente ejerce sobre los procesos creativos-.

Su acción *Theatre Piece N° 1*, realizada en el comedor del colegio en 1952, sentaría un precedente para el accionismo autóctono, por muy diversos motivos. Robert Rauschenberg acuña tras ella el término de acción concertada, prefigura de lo que posteriormente se conocerá como *happening*; pero también resulta esencial a la Historia del teatro contemporáneo, por dinamitar de manera definitiva las limitaciones entre actante y espectador dictadoras de configuraciones frontales unitarias de la visión escénica⁵⁴. En *Theatre Piece N° 1* se proporcionaba a los creativos una partitura con la única indicación de paréntesis de tiempo, a la espera de que cada cual los rellenase autónomamente con momentos de acción -o inacción- sin relato causal. Este hecho en sí mismo, podríamos argumentar que acarrea

⁵³ Goldberg, Roselee (1979). *op. cit.*, pág. 121.

⁵⁴ Kirby, Michael (1965). *Happenings*. Atenas: Dutton & Co, pág. 31.

también cierto didactismo, aunque aún indefinido, en tanto que los estudiantes del College se ceñían a premisas premeditadas por su maestro. Después, muchos artistas mostraron su obra simultáneamente, en un gran *happening* improvisado, de creatividad anárquica y subversiva; y, lo más interesante: un espacio de sinergia y colaboración. Los incidentes encadenados desarrollarían un sentido abierto para el propio observador, explorando así el aspecto más relacional de la performance con un trasfondo de intederminación y aletoriedad dadaísta. Lo fractal, lo híbrido, lo fragmentado, lo difuso y lo rizomático del postdramatismo, se asientan aquí⁵⁵.

Firmada, entre otros, por John Cage (además de artista, profesor vocacional), a esta presentación la precedería la lectura de textos filosóficos orientales, de entre los cuales destacamos, como si de una declaración de intenciones se tratase, el siguiente fragmento: “*En el budismo zen nada es bueno o malo. U horrible o hermoso. (...) El arte no debería ser distinto de la vida, sino una acción dentro de la vida. Como todas las cosas de la vida, con sus accidentes y oportunidades y variedad y desorden y solo hermosuras momentáneas*”⁵⁶.

Podemos afirmar que el Black Mountain College presentó las circunstancias idóneas para la proliferación de un ecosistema receptivo con la experimentación estética. Huyendo de las dinámicas jerárquicas que competición entre académicos, el sentimiento de pertenencia propició una exitosa red de apoyo mutuo.

Además de contar con artistas cada vez más populares en sus respectivos ámbitos -tales como la pareja de John Cage y Merce Cunningham-, los subtextos ideológicos en que se apoyaba cada acción encajaban en las preocupaciones de su era. Y si a ello añadimos lo mediático de acciones como la anteriormente presentada, la reputación de sus colectivos aumentó considerablemente en los circuitos más alternativos. Los miembros del Black Mountain College, pese a vincularse a las performances futuristas y dadaístas, recibieron sin dudarlos una mejor aceptación que sus predecesores; hecho que les permitiría desarrollar labores investigadoras, teóricas y divulgativas, con el verdadero arraigo del arte performativo -aunque aun de síntesis multidisciplinar- en el mercado artístico contemporáneo como resultado. De Cage, nos interesa tomar aportaciones tan ricas a la reflexión sobre el *performance art*, como es el desarrollo de su música no intencional (en que la audición de su acción constituye el acto artístico en sí mismo). En sintonía con lo anterior, Cunningham propone que las coreografías cotidianas se consideren danza, llevando los gestos de

⁵⁵ Lehmann, Hans-Thies (1999). *Postdramatic Theatre*. Londres: Routledge.

⁵⁶ Goldberg, Roselee (1979). *op. cit.*, pág. 126.

la vida diaria a escena, en un acercamiento al arte-vida que el próximo período verá gestar.

3.7. *El Arte Vivo y la Nueva Escuela*

Del contexto presentado en nuestro epígrafe anterior, deviene la Nueva Escuela de Investigación Social que verá nacer la corriente, ya determinada aunque aún sintética, del Arte Vivo (1956). Encabido en este nuevo paradigma creativo deconstruido y no lineal -ya no subordinado a las partituras de arraigo clásico, sino aproximado al trabajo de los medios artísticos desde su fenomenología-, Allan Kaprow define sus *environments* y *assemblages* como “representaciones espaciales de una actitud multinivelada hacia la pintura”⁵⁷, proponiendo el arte de acción como medio para transformar los objetos inanimados en una forma creativa dinámica. No obstante, resulta cuanto menos interesante valorar la jerarquía que todavía prevalece entre el *performance art* y los soportes convencionales, pues el arte del cuerpo parece actuar en el movimiento del Arte Vivo como accesorio para la experimentación perceptiva de una pintura, más que como manifestación de importancia independiente.

En consonancia con esto, valores fundamentales para el *performance art* tales como el tiempo, constituyen un material como podrían ser la pintura o el yeso, pero no los sustituyen aún: En tendencias sincréticas como el *Action Art* de Yves Klein, el peso espiritual de la fisicidad es manifiesta, buscando el artista capturar el rastro inmaterial de un momento único mediante la sensibilidad pictórica. Figuras como Jim Dine afirmarán que sus performances representaban mejor una extensión de la vida cotidiana que sus pinturas, elevando la categoría del cuerpo a ente con propiedad artística para modificar la ontología del entorno. Pero, pese a declararse el accionismo como imprescindible para la tendencia de Arte Vivo, resta aún un último giro performativo para que el cuerpo entendido como semiótico se convierta en un cuerpo fenoménico, con sentido presentacional en sí mismo sin necesidad de fingimiento, que merece la pena contemplar.

Podríamos considerar que Robert Morris se aproxima a la separación efectiva, cuando logra que los objetos del Arte Vivo no dominen sus acciones, sino que se conviertan en el medio para encarar los problemas específicos de formas alternas de unidad donde el cuerpo del bailarín constituye un objeto intercambiable más. Otros

⁵⁷ Goldberg, Roselee (1979). *op. cit.*, pág. 128.

artistas, como Al Hansen se alejarán progresivamente de la noción de representación para tender a la presentación sincera de “la completa ausencia de algo interesante en las formas de teatro más convencionales”⁵⁸. Debemos considerar que, tal vez promovido por la carencia de valor mercantil del arte de acción, las figuras que hemos situado en movimientos determinados con motivo de simplificar esta breve historiografía, tenderán a implicarse, desdobladas, en más de una tendencia simultánea o asincrónica. El período, en el limbo entre la vanguardia y la consolidación de la performance, ve a figuras pioneras como Cunningham influenciando movimientos propiamente performativos como el de la Danza Nueva. La dimensión más radical de este rompe con la danza como cuadro vivo para asimilar bailarín con *performance artist*, incorporando ya al arte contemporáneo un cuerpo devoto de lo visual que no habíamos hallado hasta la fecha. Compañías de baile tales como la Dancers Workshop Company o el Judson Dance Group aportarían al accionismo el interés por los límites experimentales de las posibilidades de un cuerpo afectado.

En estos ambientes de la ciudad de Nueva York surge también la corriente del Arte Procesual, movimiento artístico englobado en los Estudios de la Performance, donde el foco de artisticidad vira del objeto-arte a sus trámites de conformación. La reivindicación procesual, refiriéndose el término a toda acción anterior o posterior a la producción creativa que contribuya a su generación, afectaría positivamente a la legitimación del *performance art*. Ahora que otras formas creativas de aceptación mercantil desarrollaban un cánón reflexivo alrededor del “hacer” real, el fenómeno artístico en sí mismo constituía performativo, abriendo las puertas a la valoración de todo tipo de productos no acabados.

Y es que si este variopinto grupo de artistas vecinos algo compartió, es un interés por trasladar el núcleo de la obra artística a los procesos que el observador encierra cuando los sucesos penetran en él... pudiendo hoy considerarlos los fundadores del *happening* como categoría específica de las artes escénicas. En las invitaciones a la primera muestra de actos vivos para el gran público, del año 1959, Kaprow dictaban: “Usted se convertirá en una parte de los happenings; usted los experimentará simultáneamente”⁵⁹, preparando a los asistentes no usados al medio para el elemento participativo inherente del *performance art*. La acción que el colectivo llevaría a cabo era percibida fragmentariamente por el público, elevándole a verdadero

⁵⁸ Goldberg, Roselee (1979). *op. cit.*, pág. 129.

⁵⁹ Schimmel, Paul (1998). “Leap into the Void: Performance and the Object”, en *Out of Actions: between performance and the object*. MoCa, pág. 61.

generador del mensaje artístico particular; en una fórmula que se popularizaría en el período y provocaría el auge de una serie de artistas accionistas de nombre e iconografías reconocibles.

“The history of art and esthetics is all on bookshelves. To its pluralism of values, add the current blurring of boundaries dividing the arts, and dividing art from life, and it is clear that the old questions of definition and standards of excellence are not only futile but naive. Even yesterday’s distinctions between art, antiart, and nonart are pseudo-distinctions that simply waste our time: the side of an old building recalls Clyfford Still’s canvases, the guts of a dishwashing machine double as Duchamp’s Bottle Rack, the voices in a train station are Jackson MacLow’s poems, the sound of eating in a luncheonette are by John Cage, and may all be part of a Happening. Moreover, as the “found object” implies the found word, noise, or action, it also demands the found environment. Not only does art become life, but lifes refuses to be itself”⁶⁰.

⁶⁰ Kaprow, Allan (1993). “Manifiesto”, en Kelley, Jeff (ed.) *Essays on The Blurring of Art and Life*. Oakland: University of California Press.

4. *El proceso de institucionalización*

4.1. *La transición en Estados Unidos*

A partir de este punto, y a medida que nos acercamos al paradigma postmoderno, nuestras perspectivas se vuelven múltiples y, nuestra historia, fractal. Resultaba complejo ya ordenar los antecedentes de lo que actualmente aceptamos como *performance art* en compartimentos estancos; pero constituye aún más ardua tarea tratar de limitar una manifestación consolidada como tan plural que se desborda hacia esferas extra-artísticas, desafiando los límites, incluso, de su propia ontología. Proponemos la noción de constelación, a la cual apela Mercè Ubalde en la entrevista que aparece en los anexos, tratando de paliar la necesidad de ordenación cronológica de movimientos que, en realidad, tendieron a lo simultáneo y dialógico.

Salvando la problematización de separar cuando el *performance art* se constituye como forma creativa de valor independiente, hemos recorrido el desarrollo y consolidación progresiva de los diversos elementos inherentes del medio; pues ¿qué legitima una práctica artística, si no la propia convención de los agentes de su mundo? La decisión de establecer nuestro sesgo cronológico a las vísperas del surgimiento del arte de las ideas se debe al hecho de que el *performance art* estadounidense había desarrollado en la ciudad de Nueva York para la década de los años sesenta una serie de estructuras gracias a las cuales incluso los públicos menos doctos conocían la práctica.

Durante esos años, la metrópolis estadounidense vio aflorar una tan basta sucesión de manifestaciones creativas en sinergia con el arte de acción que nos resultaría imposible resumir sumariamente lo que mutuamente se aportaron. Es la era de la provocativa compañía del Living Theatre, y también del tanteo video-artístico de Warhol. Los unos, habiendo conocido el trabajo de Brecht, Meyerhold y Piscator, fundaron una comunidad libertaria de teatro aleatorio, con actores provocativos que se interpretan a sí mismos sin vestuarios ni escenografías, partiendo de la interacción con el espectador. El otro, revolucionó las nociones ahora expandidas de cinematografía, avanzándose en su estatus de artista consagrado a las performances proyectadas por Rauschenberg en la Fimoteca del Cineasta. Este collage de arte de acción como forma autónoma, pero a su vez inserida en otra manifestación artística, resultó crucial para acercar la performance a los medios de masas... a pesar de las

consideraciones expuestas en nuestro epígrafe sobre la naturaleza del arte de acción, y que nos mueven a omitir de esta historiografía, por ejemplo, el desarrollo videoartístico.

Galerías específicas para la exhibición de *performance art* proliferaron en Nueva York. Este hecho es relevante, por actuar el espacio específico como elemento de validación interna del objeto-arte a través de la apreciación consciente de una acción artística. Y es que negocios como la armería de la calle 69 logran conectar las manifestaciones efímeras con el mercado coleccionista del arte que, por supuesto, proporcionará a los performers una muy necesaria financiación, catalizando de acciones progresivamente más complejas. Oldenburg apunta que “el lugar donde la obra ocurre, el objeto grande, es parte del efecto y, por lo general, el primero y más importante factor que determina los actos (los materiales a mano son el segundo, y los actores el tercero”⁶¹. Pero la realidad es que en este periodo, específicamente, el arte de acción más experimental excede también las contingencias espaciales para presentarse en entornos disociados y trastocar al paseante.

Desde nuestro actual contexto artístico y social, sorprende que propuestas como el Festival del Ñame se hicieran realidad ya en 1962. En él confluyeron todo tipo de disciplinas de las artes en vivo con la acción participativa en el centro; contribuyendo el evento no únicamente a difundir el atractivo del happening entre públicos generales, sino también las diversas posibilidades de este entre los propios artistas. Y es que el Ñame invitó a lo largo del año a gran variedad de creativos locales y foráneos, cuya huella en el paradigma subcultural neoyorquino se estudia hoy en los libros de historia. Por ejemplo, en este mismo año, nace Fluxus:

Inseparable del ambiente que los acontecimientos previos propicia, Macinus comenzó a organizar, de manera informal, los encuentros Fluxus. Fluxus fue un colectivo internacional de artistas visuales -en el sentido más expandido del término- que se valieron del *performance art* para desafiar el mundo del arte convencional durante un pico de actividad que perduraría hasta la década de los setenta. Del arte de acción se valoraba su inmediatez comunicativa, por permitir la interacción espontánea directa con las audiencias. Pretendiendo este efecto, el grupo cultivó acciones frecuentemente absurdas que involucraban humorísticamente objetos cotidianos o provocaban el pensamiento a través de comprometer los sentidos

⁶¹ Goldberg, Roselee (1979). *op. cit.*, pág. 134.

mediante el juego performativo; contribuyendo a integrar el arte en la experiencia diaria con el propósito de disolver las jerarquías mercantiles. De Fluxus nos interesa, especialmente, su firme defensa de una forma de arte que rehúye de erigirse como objeto precioso a preservar, y reivindica las actividades ignoradas en la cotidianidad cuyo valor se concentra en un momento efímero. No obstante, debemos matizar que Fluxus será crítico con la referencialidad directa del arte conceptual a la realidad mundana, pues lo que el colectivo propone es el trasvase opuesto del objeto artístico hacia la vida diaria.

Los miembros del espíritu Fluxus, entre los cuales resuenan nombres tan relevantes para el desarrollo de la performance como Yoko Ono, Nam June Paik o Joseph Beuys, compartían una agenda ideológica antisistema que les movió a erigirse como movimiento artístico a la vez que sociológico. Y es a la luz del cambio político que presentamos en el epígrafe *El arte de las ideas* que Fluxus cobra aún más relevancia para este proyecto, por su interés en investigar nuevas aproximaciones experienciales a la creación, motivando la participación mediante activaciones que podríamos comenzar a considerar como educativas.

Desde 2002 contamos con el retrospectivo *Fluxus Performance Workbook*⁶² como primer referente de una sistematización objetiva de la práctica performativa; aunque, desafortunadamente, la publicación no incluya más que la partitura de las acciones realizadas en la década de los sesenta y setenta por sus más de cuarenta integrantes, en detrimento de cualquier reflexión que supere lo sumario. Pese a ello, conocemos profundas meditaciones teóricas sobre la actividad práctica de Fluxus, que desvelan cuestiones procesuales de interés para la performance actual. Un ejemplo es su oposición a explotar la noción imperante de vanguardia entendida como mera renovación lingüística, posicionándose a favor de instaurar en sus seguidores una acepción del lenguaje performativo entendido como medio para aspirar a un arte total de abasto absoluto.

4.2. *La transición en Europa*

En la postguerra de una Europa asolada, el foco de producción vanguardista se consolida definitivamente en la superpotencia americana, en detrimento de las antiguas capitales creativas del viejo continente. Por la huida endémica de intelectuales desde el auge de los totalitarismos hacia una promesa de libertad, el

⁶² Friedman, Ken; Smith, Owen; Sawchyn, Lauren (eds.) (2022). *Fluxus Performance Workbook*. Aberystwyth: Performance Research.

desarrollo primerizo de la performance europea fue un análogo de inferencias filtradas desde los Estados Unidos, cuando a mediados de los años cincuenta los artistas europeos consideraron oponerse al contenido eminentemente apolítico que pregona el expresionismo abstracto. ¿Cómo iban los creativos a aislarse en estudios cuando en las calles sus derechos sociales estaban en litigio? Es solo en paralelo a este contexto que puede comprenderse la proliferación de medios artísticos que atentasen de las maneras más directas posibles contra los valores establecidos -desde el mercado a la clase burguesa, pasando por la institución y hacia los argumentos de autoridad académicos-.

Con el propósito de desmitificar los procesos artísticos, figuras como Beuys, Klein o Manzoni iniciaron en sus países -a saber, Alemania, Francia e Italia, respectivamente- la cruzada hacia la asimilación de las sensibilidades pictóricas con la vida diaria. Herederos manifiestos de las primeras vanguardias (Manzoni, por ejemplo, llevará al extremo la máxima dadaísta de Kurt Schwitters de que todo lo que escape el artista es arte⁶³), lograrán conjugarlas con las innovaciones acontecidas paralelamente en los Estados Unidos; en una sinergia que actualiza el ideario de principios de siglo a su contemporaneidad, a la vez que proporciona sustento teórico a la creación artística de su era.

De Beuys, quien será miembro de Fluxus, admiramos una voluntad academizante manifiesta en sus numerosas conferencias públicas⁶⁴. Gracias a ellas conocemos su noción de performance como escultura social que moviliza la creatividad individual, con el propósito de activar la expresión artística futura. Y, pese a aún instruir en *performance art* desde el trabajo personal con sus recurrentes metáforas metafísicas cuasi como argumento de autoridad, de las conversaciones con Beuys que hoy se preservan inferimos, por primera vez, una clara apuesta por promover la práctica del arte de acción como herramienta para transformar al hombre más que para cambiar el arte.

En consonancia con lo anterior, otro de los puntos de referencia para el desarrollo del arte de acción en Europa, y más específicamente, de su reflexión con propósitos pedagógicos, fue *The Destruction in Art Symposium* organizado en el Londres de 1966. Pese a tratarse de un amplio evento que encompasaba muestras, ponencias y discusiones sobre prácticas artísticas variadas, jugó un rol crucial en la difusión de los

⁶³ Gualdoni, Flaminio (2019). *An Artist's Life*. Londres: Gagosian.

⁶⁴ Harlan, Volker (2004). *What is Art? Conversations With Joseph Beuys*. West Hoathly: Clairview.

marcos conceptuales que influenciaron las performances venideras. El accionismo en el DIAS era promovido como noción expandida de arte con el potencial de canalizar discursos rebeldes con las estructuras sociales, y el propósito de crear dispositivos que interviniesen directamente en su contexto como forma de activismo y crítica social⁶⁵.

Es preciso puntualizar que aún restan unos años para la emergencia de todo un movimiento de performance de resistencia que trastoque el paradigma extra-cultural europeo (con especial incidencia en el bloque soviético en plena guerra fría). En el periodo de transición, dinámico y transformador, se experimenta con prácticas con el propósito de redefinir las estructuras de la expresión artística, pero sin aún abundar intenciones manifiestamente políticas.

Como notoria excepción, tal vez antecediendo lo que más adelante se haría norma, grupos antiartísticos intelectuales, como fueron Internacional Situacionista o *Provo movement*, sí se valdrían del *performance art* para protestar conscientemente contra la dominación capitalista y la dictadura mercantil. No obstante, de igual manera que otros movimientos análogamente disruptivos -pensamos, por ejemplo, en las controversias causadas por el Accionismo Vienés- la duración de estos colectivos fue de tendencia breve.

El Accionismo Vienés, caracterizado por lo grotesco sus obras, nos interesa singularmente por permitir trazar un puente hacia el *Body Art*, que contemplaremos en el siguiente epígrafe, pero también por la vinculación con la vanguardia teatral mediante piezas a caballo entre ambas manifestaciones en vivo.

Hans-Thies Lehmann acuña el término de Teatro Postdramático⁶⁶ como concepto estilístico que trata de describir las expresiones escénicas acontecidas desde la Europa de los sesenta, donde los límites entre teatro y performance se desdibujarán. Y es que, superando la autarquía literaria para disolver los preceptos dramaturgicos imperantes desde el aristotelismo, el teatro iniciado a los albores de la postmodernidad comparte con la performance características como la autoreferencialidad, la primacía de diégesis sobre mimesis y de presentación sobre representación, la anulación del actor que encarne un sentir diferente al verdadero, y la desaparición de la dialéctica de tesis y síntesis... Todo en experimentación

⁶⁵ Stiles, Kristine (1987). "Synopsis of The Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance", en *The Art Performance Art*. Springfield: Performance Project, Inc.

⁶⁶ Lehmann, Hans-Thies (1999). *Postdramatic Theatre*. Londres: Routledge.

constante con nuevas experiencias relacionales incorporadoras de códigos extrateatrales no jerárquicos.

Como en diversas ocasiones hemos recalcado, pese a existir matices que separan el teatro de la performance, una historia cuasi paralela los une. Podríamos hablar de manifestaciones primas hermanas, beneficiándonos de la mayor trayectoria académica de los Estudios Teatrales en la búsqueda de antecedentes para cuestiones de más reciente interés... como es la necesidad de una pedagogía para el *performance art*. En consonancia con ello, nos interesa rescatar de la historia de la interpretación europea la disrupción que supuso el Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski para todas las formas de acción física de esta época. Como el Living Theatre, el vocacional teórico polaco exploró la fisicidad desde una improvisación que interpelase a las audiencias, rehuendo del artificio e intercediendo por el regreso a lo primal. No obstante, y tal como afirma De Marinis⁶⁷:

“En todo el panorama del nuevo teatro internacional de la década de 1960 no existe quizás un fenómeno tan alejado de la línea interdisciplinaria del happening como el del Teatro-Laboratorio del director polaco Jerzy Grotowski. Es raro que con un mismo objetivo (léase: la superación del teatro oficial y de consumo) se hayan puesto en práctica, como en este caso, medios tan distintos para su logro”.

Tal vez diferencia con la agrupación estadounidense que más nos interesa es su primacía de la faceta docente; puesto que Grotowski, a la manera de otros pioneros de los sistemas modernos de interpretación actoral, se retiraría de la dramaturgia tras su primera etapa para centrarse en investigar sobre su escuela. El resultado fue todo un método psicofísico de ejercicios preparatorios que rehúyen de la vía más analítica (propugnada por Stanislavski) sin caer en lo puramente técnico (de tendencia meyerholdiana); y que, proponemos, podrían perfectamente ser aplicados a la preparación de un performer. La influencia de Grotowski, por ejemplo, es manifiesta en didácticas específicas como la de Marina Abramovic, que encararemos en el epígrafe 4.4.

La denominada vía negativa es una técnica que, con el propósito de liberar al actante de las creencias coercitivas hacia una entrega absoluta al trance que supone performar, propone una integración espiritual y física que permita la ejecución de

⁶⁷ De Marinis, Matteo (1988). *El nuevo teatro. 1947-1970*. Barcelona: Paidós Ibérica, pág. 89.

actos transparentes con las esferas instintivas del propio ser⁶⁸. Con referencialidad al entrenamiento físico de acróbatas, bailarines, mimos o yoguis, una disciplina férrea que supera las ocho horas diarias, prepara al artista accionista no únicamente para ejecutar de manera precisa los ejercicios, sino para hacerlo de forma consciente. Como su nombre indica, la vía negativa no comprende el masterizar destrezas, sino el eliminar los bloqueos psíquicos, físicos y culturales en una liberación creativa hacia el signo primal.

Es también Grotowski el padre de una aportación consustancial al medio: El afianzamiento del término de performer, entendido como estado del ser con consciencia superior, que trasciende la faceta del actor mimético para considerarse actante (*doer*) autónomo⁶⁹. Afirma Grotowski: “El Performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos”⁷⁰.

4.3. *El Arte Conceptual*

Adelantándose a la década de los setenta, los acontecimientos políticos de 1968 modifican el paradigma social occidental irremediablemente. El *performance art*, antes contracultural, arraiga en el foco de las protestas estructurales, que mueven a una nueva generación de artistas a revoltarse contra cualquier forma de *establishment*. El cuestionamiento explícito de los postulados artísticos ahora se encara dentro de la destrucción sistémica de todo lo preestablecido; buscando desafiar los significados, formas o funciones usuales del arte, puramente por el arraigo de sus estructuras a la clase que se trata de desestabilizar.

En un movimiento que reniega de los objetos artísticos físicos, en beneficio de conceptos como material creativo, podemos entender la supremacía performativa frente a las piezas tradicionales, consideradas para el Arte Conceptual superfluos instrumentos galerísticos capitalistas. La performance, por el contrario, era intangible y no podía ser comprada ni vendida. Además, por experimentarse el trabajo artístico de manera simultánea, tenía el potencial de reducir la alienación entre espectador e intérprete; priorizando procesos e ideas por encima de cualidades estéticas.

⁶⁸ Caudevilla, María (2022). “Segunda Gran Reforma Teatral II”, en *Sistemas de Interpretación Actoral*. Logroño: Universidad Internacional de la Rioja.

⁶⁹ Grotowski, Jerzy (1978). “El Performer, Máscara”, en *Cuadernos Iberoamericanos de reflexión sobre escenología*, 3, 11. Escenología AC.

⁷⁰ Grotowski, Jerzy (1968). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI Editores, pág. 78.

Y, como suele acontecer a medida que una tendencia alternativa gana reconocimiento y aceptación en círculos subculturales, la exposición mediática aunada con el interés por su capitalización, mueve a la atención de públicos más amplios. Citando el prefacio a la obra de Goldberg:

“La performance llegó a ser aceptada como medio de expresión artística por derecho propio en la década de 1970. En ese momento, el arte conceptual (...) estaba en su apogeo, y la performance fue a menudo una demostración, o una ejecución, de esas ideas. De ese modo, espacios de artes dedicados a la performance surgieron rápidamente en los principales centros de arte internacionales, los museos patrocinaron festivales, las escuelas de Bellas artes introdujeron cursos de performance, y aparecieron revistas especializadas”⁷¹.

Esta es la más fructífera era de la producción textual de artistas performativos, en lo que a ensayos reflexivos hacia su propia obra y el medio en general concierne. Con la huida de la crítica tradicional del arte como bandera, se motivará a la meditación personal a partir de las creaciones contemporáneas, considerando el análisis como una herramienta más para el aprendizaje. Es nuestro deseo destacar dos ediciones compilatorias -a saber, *Grapefruit* de Yoko Ono⁷² y *Essays on The Blurring of Art and Life* de Allan Kaprow⁷³-, en los cuales una voluntad didáctica se hace patente, aunque desde perspectivas diversas

El primero es un libro de instrucciones, formato popular en el período conceptual (un ejemplo son las obras de Beuys incitando al espectador a inquirirse sobre los límites del Arte Contemporáneo). Pudiendo considerarlo performativo per se, plantea preguntas que motivan al espectador a erigirse como ejecutor de la pieza artística. Al estudiarla con detenimiento, encontramos en la publicación de Ono una propuesta de activación con múltiples posibles beneficios educativos: El primero y más obvio, una actividad sistematizadora que documenta acciones -reales o no- propuestas por la artista entre 1961 y 1964 y permite imitarlas. Las explicaciones para realizar uno mismo ese arte, pero, resultan lo suficientemente crípticas como para oxigenar la creatividad individual, a la vez que aventuran al espectador en incorporar a su cotidianidad la vía performativa. Con el espíritu lúdico de Fluxus manifiesto, *Grapefruit* constituye una declaración de intenciones hacia la democratización del *performance art*; y para aquellos dados a leer entre líneas,

⁷¹ Goldberg, Roselee (1979). *op. cit.*, pág. 7.

⁷² Ono, Y. (1970). *The Grapefruit*. Nueva York: Simon & Schuster.

⁷³ Kaprow, Allan (1993). *Essays on The Blurring of Art and Life*. Oakland: University of California Press.

también una acción política que aboga por la investigación de nuevas metodologías educativas.

Tal y como desarrollaremos en el epígrafe que nos precede, Allan Kaprow es considerado padre intelectual de una generación de artistas conceptuales (que explotarán desde la performance al arte público, pasando por la instalación y la creación efímera), por sus sagaces escritos de subtexto pedagógico. La colección *The education of the un-artist* (de 1971, 1972 y 1974) son una serie de ensayos donde el maestro divagará alrededor de cuestiones relativas a la educación de los creadores del futuro. Kaprow en ningún momento plasma propuestas específicas, si no que más bien reflexionará sobre los cambios de paradigma que a la instauración del *non-art*-sistema donde “*all gestures, thoughts, and deeds may become art at the whim of the arts world. Even murder, rejected in practices, could be admissible artistic preposition*”⁷⁴, deben proseguir. De lectura obligatoria para comprender el legado del maestro, nos vemos limitados a destacar solo las cuestiones que más directamente afectarían a este proyecto:

La primera es la necesidad de forjar una nueva noción de academia; pues los mecanismos del arte -es propuesto-, conservan antigüedades en lugar de ofrecer experiencias. Toda referencia a roles estéticos en la educación del *un-artist* debería rechazarse, por el sesgo que establece hacia falacias de autoridad. En segundo lugar, tomamos su propuesta para sistemas de evaluación que eviten lo anterior; estableciendo una dinámica de practicantes y comentaristas de las acciones, donde los artistas intercambien los roles de exhibición y análisis. No obstante, la figura del docente no parece desaparecer; pues la importancia de este trabajo se reivindica por encima a la de otras profesiones artísticas.

Kaprow propone a los creativos desmotivados por el sistema educativo que propicien un cambio en él... considerando la pedagogía el único oficio del mundo artístico con utilidad inherente. Por último, incide con insistencia en el factor lúdico. Abogando por la importancia del juego, incluso, en los orígenes rituales del accionismo⁷⁵ reivindica la necesidad de disociar el trabajo de lo tedioso en unas hipotéticas clases de performance. En consonancia con lo expuesto anteriormente, Kaprow cree que una invitación a jugar dejaría atrás la competitividad impuesta por el sistema educativo, rehuyendo de la dialéctica de ganadores o perdedores en pos de disfrutar los procesos como haríamos en un jardín de infancia.

⁷⁴ Kaprow, Allan (1993). *Essays on The Blurring of Art and Life*. Oakland: University of California Press, pág. 100.

⁷⁵ Huizinga, John (1955). *Homo ludens*. Boston: Beacon.

Es preciso considerar que hasta este punto el arte de acción en su mayoría renegaba de la diversión. El primer acercamiento a la sátira desde la definición de la performance surge, paradójicamente, en Inglaterra, con estudiantes de Arte Conceptual como fueron Gilbert and George. El dúo de trascendencia internacional -pues es en parte gracias a sus viajes que la forma artística comienza a superar su eurocentrismo-, personificó esculturas vivas capturadas en acciones diversas, con la ironía inherente de convertirse a sí mismos en un valorado objeto-arte a la luz de una dura aproximación al mercado que ya conocemos. Subtitulando piezas como “La más inteligente, fascinante, seria y hermosa obra de arte que usted ha visto jamás”⁷⁶, atribuimos al narcisismo humano que a Gilbert and George les diesen continuidad numerosos vástagos, terminando de desdibujar la tímida línea que aún permitía separar arte y vida.

El *Live art* británico es el movimiento que reivindica lo previo, como elemento diferenciador de su análogo estadounidense, reclamando la consideración de arte vivo hecho por artistas buenos. Rechazando la aparente simbiosis de la pintura con el mercado, propone en 1986 el Festival de Arte Vivo, reapropiándose de los procesos como acto performativo para conectar nuevamente lo efímero al contexto visual y no teatral.

4.4. *El Body Art*

El Body Art es un sub-término de la historiografía del *performance art* que consideramos poco preciso, por su posibilidad de aludir a diversas demostraciones que en este período utilizaron el cuerpo del artista como material creativo. Según Oppenheim, el Body Art era una “estrategema calculada y maliciosa en contra de las preocupaciones de los minimalistas por la esencia del objeto”⁷⁷, trasladando el foco de las posibilidades de un artista para la creación del objeto, hacia las capacidades físicas del mismo artista.

La corriente exponía al performer a acciones progresivamente más crudas y violentas, donde el cuerpo dejaba de ser soporte para conducir la experiencia y se convertía en la experiencia *per se*. En una absoluta autoreferencialidad, la corporalidad es comprendida desde sus posibilidades como material plástico con el que interactuar, modificándolo con procesos más o menos lesivos -que abarcan desde

⁷⁶ Bracewell, Michael (2017). *What is Gilbert and George?*. Londres: Heni Publishing.

⁷⁷ Goldberg, Roselee (1979). *op. cit.*, pág. 157.

la suciedad o el tatuaje, a la perforación o la autoinflingión de heridas-. En esta corriente, y con los antiguos Accionistas Vieneses como antecedentes a la vez que protagonistas, los aspectos más viscerales y cuasi escatológicos de la existencia son manifiestos. Vito Acconci, con su particular aproximación al plano energético, y Marina Abramovic son otros ejemplos⁷⁸.

Destacamos a Abramovic no únicamente por su trayectoria como la, tal vez, más mediática artista de acción hasta la fecha; sino por la labor pedagógica que realiza desde hace cuatro décadas. “*I developed these workshops over 40 years of teaching, in order for my students to prepare for long durational performance. They provide a reset for the body and give a set of tools to manage the challenges of the mind. These skills are universal. The workshops are now open to anyone, in any discipline*”⁷⁹, escribe la serbia sobre sus *Cleaning the House Workshops*.

El Marina Abramovic Institute es una fundación de exploración performativa para el apoyo de proyectos artísticos de larga resistencia centrados en la experiencia participativa a partir del Método Abramovic. Este, con el propósito de preparar la mente para acciones de alto rendimiento, ayuda a conectar con uno mismo y con el opuesto. Pese al camino a la trascendencia creativa nunca haber sido claro, numerosas personalidades del Hollywood actual afirman haber seguido las instrucciones entre el arte contemporáneo y la autoayuda del sistema (de las cuales es posible adquirir, incluso, un juego de cartas) para alcanzar la conciencia plena y encarar retos vitales⁸⁰.

Los retiros *Cleaning the house*, como parte del método, perfeccionan, desde los años ochenta, la experiencia docente acumulada por Marina Abramovic en universidades europeas pioneras en incluir *performance art* en su programa académico. Desde la Hochschule fur Bildende Kunst de Hamburgo, la Ecole des Beaux Arts en París o la Hochschule fur Bildende Kunst de Braunschweig, la artista desarrolló la creencia de que la educación que un performer necesitaba era, eminentemente, espiritual. En su autobiografía *Walk Through Walls*⁸¹ explica como actividades de larga duración como contar granos de arroz separándolos por tipos, cruzar un bosque con los ojos cerrados o de espaldas, bañarse en agua helada, moverse a cámara lenta o escribir

⁷⁸ Vergine, Lea (2000). *Body Art and Performance. The Body as Language*. Milan: Skira.

⁷⁹ Marina Abramovic Institute (2022). *Cleaning the House Workshops*. Marina Abramovic Institute. <http://mai.art/workshops>

⁸⁰ Lloyd Smith, Harriet (6 de octubre de 2022). “Can the Marina Abramovic Method change your life?”, en *Wallpaper*. <https://www.wallpaper.com/art/marina-abramovic-method#>

⁸¹ Abramovic, Marina (2016). *Walk Through Walls: A Memoir*. Nueva York: Crown Archetype.

durante toda la noche lo más despacio posible, sentarse contemplando un color plano por horas, o hacer lo propio en los ojos de otro; mejoran nuestra concentración, determinación y creatividad. Durante los cinco días de estancia en los actuales talleres, no está permitido comer, hablar o leer, buscando un aislamiento sensorial que conduzca a cuerpo y mente a la calma.

Gracias al aparato de marketing tras este servicio, registros audiovisuales de las sesiones nos permiten analizar las más recientes^{82 83 84} para una comprensión profunda de la exclusiva experiencia artística propuesta. Y es que, pese a ser descrita por Abramovic como un reajuste interno profundo, esencial no únicamente para performers en su aproximación al trabajo, sino para profesionales pluridisciplinares de la creatividad; participar en el evento tiene un coste de 2450€... sesgo que dificulta la democratización de la educación artística por la cual, previo a su elevación a estatus de estrella, Abramovic parecía abogar.

Marina Abramovic puede considerarse un ejemplo, tal vez de consecuencias desenfundadas, de la acepción autobiográfica del *performance art*. No obstante, esta temática, también interesante a nivel didáctico por significar el tiempo hasta la presentación real de la performance (incluyendo, como en las piezas intimistas de Laurie Anderson, incluso la descripción de las vicisitudes en su realización); acrecienta la conexión espectral favoreciendo las para-relaciones entre artista y público.

La actitud existencial hacia el dolor ritual -físico o mental- activa el sadismo más humano en un disfrute oscuro por la contemplación de un cuerpo tan abyecto y herido que se desposee de sí mismo para convertirse en puro material. Estos marcos conceptuales, de relativamente limitada aplicación, tienden a desarrollarse alrededor de contrastes entre lo interno y lo externo, el cuerpo y el todo, el vestido y el desnudo... de progresiva evolución a medida que nos acercamos al paradigma postmoderno. La experimentación con el lenguaje corporal, que presenta la inmediatez de la experiencia física como necesidad política, también conjugaría dos opuestos: el arraigo desmercantilizante con el movimiento hippie a mediados de la década de los setenta, junto con la cobertura mediática más voyeur de festivales, exposiciones monográficas y espectáculos que cruzaron Europa y América.

⁸² Lima, Felipe [Marina Abramovic Institute] (3 de marzo de 2016). *Marina Abramovic + MAI: Terra Comunal - Cleaning The House* [Video]. <http://www.youtube.com/watch?v=CA2QEpbmLWc>

⁸³ Tokomburu [Marina Abramovic Institute] (8 de marzo de 2016). *NEON + MAI I As One I Cleaning The House* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=kEz2FEYGA04>

⁸⁴ Ulasan, Canberk [Marina Abramovic Institute] (19 de marzo de 2020). *Cleaning The House Workshop I Sakarya, Turkey* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=G2P2V8nJaTU>

Trisha Brown es una de las más afamadas bailarinas postmodernas, y reconocida discípula de Pina Bausch por dotar a sus coreografías de intensidad performativa. Ya desde la década de los sesenta, *workshops* alternativos de danza contemporánea se interesaban por plantear el movimiento como una improvisación que desmantelase todo precepto académico. Nos interesa el ejemplo de los talleres de Robert Dunn para artistas transdisciplinarios que buscaban alejarse de circuitos hegemónicos⁸⁵.

Y es que la danza, manifestación que como el teatro o la pintura es hija de su tiempo, inicia un proceso de democratización en paralelo al exigido políticamente por la sociedad: numerosos bailarines se disocian del escenario alienante para percibir artísticamente la vida, e incorporar una noción expandida del cuerpo en movimiento a nuevos lugares de interacción. Este es el caso de Brown, y sus acciones donde actividades tan cotidianas como el caminar trastocan los límites de lo físicamente posible. Danza y performance comenzaron a aproximarse hacia la posibilidad de fundirse en uno, incorporando a la pieza de acción una cualidad tan física que la haría exigente para los especialistas del movimiento, a la vez que cautivadora para públicos más amplios⁸⁶.

¿Qué sucede cuando se baila boca abajo, de espaldas, ocultándose, repitiendo, equivocándose o cediendo el control?, investiga la coreógrafa en sus manuscritos (performativos en sí mismos, por presentarse dañados a conciencia). Pese a lo anterior, la más inestimable aportación de Brown al arte de acción no es otra que el desarrollo desde la obsoleta Labanotation de una notación que permitiese documentar y transmitir una actividad performática.

Lucinda Childs asimilaría el sistema para generar performances a través de partituras de movimiento en Nueva York; y de los progresos en la materia atribuidos a la Danza Libre estadounidense, surgiría en 1974 el taller de colaboración *The Ting: Theatre of Mistakes*, continuadores de todos los experimentos anteriores. Estructurando el arte de acción por adición, el grupo londinense, como laboratorio de experiencias performativas gamificadas, no ha obtenido aún suficiente rédito por un avance absolutamente decisivo en nuestra materia: La publicación del primer libro de ejercicios específicos para el entrenamiento del artista de acción.

⁸⁵ Banes, Sally (1993). "Robert Dunn's Workshop", en *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962-1964*. Durham: Duke University Press.

⁸⁶ Rosenberg, Susan (2016). *Trisha Brown: Choreography As Visual Art (1962-1987)*. Middletown: Wesleyan University Press.

*Elements of performance art*⁸⁷ es un manual explícito sobre teoría y práctica accionista dirigido a los docentes de intérpretes en potencia. Con detallados ejercicios ilustrados que se dividen en aproximaciones hacia el cuerpo, lo aural, el tiempo/espacio, el equipamiento y la manifestación; superamos el terreno ensayístico y diario autobiográfico para la posibilidad de emular (si lo deseásemos) las técnicas investigadas por el grupo en nuestra propuesta metodológica. Además, un interesante preliminar de consideraciones, focaliza en la instrucción del docente, proponiendo algunas enmiendas para el acertado planteamiento de ejercicios en el aula de *performance art*.

4.5. *La performance de masas*

Podríamos referenciar a numerosos sociólogos que, en el periodo, conducen extensos estudios a propósito de los movimientos subculturales y su interacción con la sociedad convencional. Por citar algunos nombres, destacamos las significativas contribuciones de Sarah Baker, Andy Bennet, David Hesmondhalgh, George Ritzer, Simon Frith o Sarah Thornton. Procedentes en su mayoría de procesos de intermediación cultural sobre la capitalización de la música alternativa, las dinámicas que en sus respectivas tesis analizan y periodizan resultan fácilmente extrapolables a otras formas de creación *underground*... como sería el *performance art*.

Esforzándonos por sistematizar linealmente fenómenos rizomáticos sobre tópicos tan complejos como la creación genuina o la conformación identitaria, proponemos cierta secuencialidad que dote de entendimiento la tendencia del *mainstream* a fagocitar los pujantes movimientos de subculturas análogas. Dividimos el proceso en siete etapas, a grandes rasgos, consistentes en: la emergencia y diferenciación de la manifestación alternativa, frecuentemente rechazada por su carácter contestatario; la subsiguiente acumulación de capital subcultural, tal como el desarrollo de símbolos, referentes y habilidades unificadas; la afianzación de los vínculos comunitarios, expandiéndose interactivamente en micro-escenas locales; el reconocimiento mediático y cooptación, atrayendo por su *momentum* a medios convencionales; la expansión de audiencias y mercantilización del potencial novedoso, gracias a la exposición informativa de individuos interesados en alinearse con los valores de la contracultura; la institucionalización e integración, que gesta un entorno estructural

⁸⁷ Howell, Anthony; Templeton, Fiona (1976). *Elements of performance art*. Londres: The Ting.

legitimizador en el *mainstream*; y el impacto en la transformación cultural, influenciando en perspectiva ética y estética a soportes culturales que exceden el abasto de nuestra forma.

Tras la revisitación elaborada en epígrafes anteriores de esta periodización aplicada al esquema específico del arte de acción, atenderemos aquí la etapa en que la vía cerebral instigada por los conceptuales es definitivamente trascendida. Como prefigura de ello, el viraje en la trayectoria de Bruce McLean, seguidor de la Escultura Viva de Gilbert and George que presentará en el Tate Museum su *Clave para el espectáculo* (1971) -a saber, 999 propuestas para un estilo de posado perfecto-. La gravedad previa otorgada al *performance art* desde el Body art, parece aquí superada por intereses más superficiales y simplistas, pero también más amables.

Si a finales de la década de 1970 la performance había sido ya aceptada por la jerarquía institucional como medio por derecho propio, a comienzos de 1980 irrumpe en el mundo comercial. La denominada generación de los medios, ya ajena a un pasado compartido con las experiencias de vanguardia, se caracteriza por el pragmatismo empresarial inserido en contextos político-sociales abrumadoramente conservadores. En el paradigma anglosajón, se promocionan festivales desde la institución que actúan como plataforma legitimadora de los artistas accionistas -pensamos en la Biennial del Whitney Museum of American Art-. Espectáculos de varios días de duración los presentarán a las masas -vemos el Show de Performance en Southampton o las veladas de Jean Dupoy en Nueva York, con más de treinta artistas por programa-. Y galerías específicas de *performance art* satisfacen la demanda del mercado coleccionista alrededor del globo. Un curioso fenómeno, interesado en reinterpretar performances del pasado histórico a partir de documentos gráficos, genera una lucrativa vía donde actores interpretan textos espectaculares performativos -que, más allá de lo anecdótico, obviaremos por no cumplir los principios ontológicos básicos del *performance art*-. El sistema bajo demanda, de rabiosa actualidad, se anticipó a nuestra era en el arte de acción; e incluso se gesta la especialización laboral en performance en las mayores agencias de representación y contratación de talentos.

El artista pluridisciplinar, ahora elevado a estatus social de mensajero cultural, torna en celebridad a causa del interés comercial por ejecutar tratos publicitarios. El

fenómeno fan generado por la prefiguración de un sistema de estrellas, verá recuperarse el cabaret de artistas como subgénero performativo, que pese al subversivo antecedente Dadà, ahora programará espectáculos permanentes para el público general en clubes de relativa popularidad del East Village. El acontecimiento artístico a mediados de la década de los ochenta sería pronto validado como divertimento de moda por la revista de tirada masiva *People Magazine*. En la misma, el *performance art* fue erigido como “forma de creación de a década de 1980”⁸⁸; y con tal de potenciar su masificación, los procesos comenzaron a hibridarse.

“A finales de los años ochenta, el arte de la performance se había vuelto tan conocido que ya no necesitaba ser definido; la cultura de masas, especialmente la televisión, había llegado a proporcionar tanto la estructura como el tema para gran parte del arte de la performance; y varios artistas de la performance, incluyendo a Laurie Anderson, Spalding Gray, Eric Bogosian, Willem Dafoe y Ann Magnuson, se habían convertido en artistas polifacéticos en el mundo del entretenimiento”⁸⁹.

Más allá de establecer juicios de valor acerca de los inconvenientes de la circunstancia anteriormente expuesta, reconocemos los beneficios para el desarrollo didáctico del arte de acción que su hibridación multimedia alcanza. Con tal de estimular su raigambre entre públicos expandidos, son incorporados elementos teatrales configurados dramáticamente; hecho que propicia el interés por la crítica escénica de abarcar acontecimientos performativos -antes escasamente cubiertos por los periodistas del arte visual-.

La bola de nieve había comenzado a rodar; y la tendencia al exhibicionismo vacío va en aumento. Con la voluntad casi circense de extremar las capacidades del cuerpo para la impresión espectral, la fisicidad comienza a rozar los límites inasequibles de una intensidad ritual que remite directamente a la fascinación voyeur del body art en las décadas previas, pero sin el subtexto metafísico. Antes lugar de desmitificación de virtuosismos, y ahora exigente de brillantez técnica, los acotados parámetros que depuran la performance hasta su perfeccionamiento, simplifican como contraparte una aproximación a los tecnicismos desde el entrenamiento físico y no filosófico.

No obstante, los nuevos performers procederán necesariamente ahora de formaciones diversas, que abarcan desde las prácticas de la voz hasta la preparación

⁸⁸ Goldberg, Roselee (1979). *op. cit.*, pág. 195.

⁸⁹ Banes, Sally (1998). *Subversive expectations: performance art and paratheatre in New York, 1976-85*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, pág. 10.

atlética; problematizando en mayor medida la cisura pedagógica de las incipientes facultades de artes. Una bifurcación de las vías, que pervive hasta nuestros días, es manifiesta: los artistas que practican *performance art* desde el terreno de las artes visuales contemporáneas son relativamente ajenos a aquellos que lo hacen desde las artes en vivo postdramáticas... y las metodologías extremadamente divergentes que se institucionalizarán en cada ámbito son buena muestra. Esta casuística, que nos aliena de la enriquecedora posibilidad de establecer marcos de trabajo comunes, desafía las aproximaciones didácticas al arte de acción en exceso, creando el falso dilema de deber elegir entre ambas vías.

4.6. *Procesos de reacción y resistencia*

El *performance art* desde su acepción más purista, al expandirse en el entorno artístico y cultural, se diluye⁹⁰. Numerosas presentaciones postmodernas no encajan ya en los dogmatismos que a los procesos de sistematización tienden a subseguir, pese a sí presentar nociones aumentadas de lo que consideraríamos poéticas de la performatividad. Desde nuestra disciplina de trabajo podríamos referenciar acontecimientos tan icónicos como el binomio Philip Glass - Robert Wilson para la escenificación de *Einstein en la Playa...* como súmit de un proceso que fagotiza la forma más contracultural hasta la fecha en el gigantesco dispositivo operístico.

Con carácter dialéctico hegeliano, debemos destacar el surgimiento de un nuevo *underground* para el medio *underground* que una vez el arte de la vida fue. Como una historia eternizada, el ocaso de la década verá a nuevos actantes encontrar arraigo en ambientes *punk* más flexibles con propuestas experimentales que trasciendan los códigos formales y temáticos ahora oficializados. Transicionando reaccionariamente hacia el anti-arte, la *performance* en su acepción originaria no muere, pero muta como evolución natural de cualquier manifestación saludable.

Analizamos estas tendencias en paralelo a la conmoción geopolítica que se avecina: aquellos trastornos económicos, pero especialmente sociales, que aducirán cuestiones de identidad de género, etnia o clase. Resultan especialmente enriquecedoras las didácticas informales para el arte que en consonancia con este

⁹⁰ Cruz Sánchez, Pedro (2021). *Arte y performance: Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Madrid: Akal.

periodo se generan, por su pluralidad de discursos y perspectivas ya olvidadas en un terreno académico oficial.

Por un lado, las reivindicaciones multiculturales propician la investigación y promoción de aquellas formas de performatividad ancestral no etnocéntrica⁹¹, enriqueciendo los posibles referentes de los futuros estudiantes del medio mediante un engrosamiento significativo de su corpus historiográfico. Por el otro, los mismos movimientos sociales se reapropian del componente combativo que la performance había perdido para reaccionar a las injusticias. Voces académicas como Jesús Jeletón -remitimos aquí a su entrevista anexa- consideran esta aproximación al *performance art* como la única que en la actualidad conecta con su voluntad primigenia.

En un escenario de apremiante vigilancia policial, censura y arrestos, comprendemos el auge del arte de acción -aunque desvirtuado de tecnicismos- en contextos informales de militancia. El cuerpo se convierte en uno de los medios preferidos del Arte Protesta por su capacidad de no dejar rastro. Tras el telón de acero, proliferaron en contextos experimentales reivindicaciones performativas de contenido crítico; desarrollándose especialmente en Polonia y Yugoslavia una sólida vanguardia de interés accionista.

También el bando opuesto en la Guerra Fría vive el aumento de la vía de la performance de resistencia, que profundiza en el trance, el dolor, la soledad, la privación de libertad, el aislamiento o el agotamiento, aun desde un subtexto social⁹². Artistas como Chris Burden desarrollan piezas de larga implicación temporal, haciendo imprescindible ya una preparación psicofísica previa.

Actualmente, Abel Azcona está revisitando dicha corriente en España, tratándose del performer nacional en activo de mayor reconocimiento global; pese a las reticencias que en el sector su figura suscita. El creativo dice realizar acciones pedagógicas en sí mismas, por la catarsis colectiva a la cual estas deberían inducir. Conversamos con la Doctora Isabel Llanos, antigua discípula de Azcona, sobre la didáctica aplicada por el artista en sus populares *workshop* y *masterclass* -que afirma haber impartido durante diez años, en siete países y con más de 3000 alumnos-. Pese a la finalidad explícita de las sesiones de facilitar un acercamiento a los usos del cuerpo como herramienta política, Llanos narra cómo la base docente fue siempre la recreación de

⁹¹ Díaz, Santiago (2020). *Performance es descolonizar. Ensayo de una epistemología corporante*. Buenos Aires: Mundo Performance.

⁹² Koroleva, Tatiana (2008) "For artists in endurance performances: Questioning the limits of their bodies", en *Subversive Body in Performance Art*. ProQuest, pág. 29-46.

acciones de Azcona, más como sistema para la promoción ególatra que para la activación de procesos experienciales personales.

Mientras en la década de los setenta y ochenta la performance, progresivamente, recupera su estatus de plataforma que da voz a artistas marginales y grupos activistas, proliferan las publicaciones interesadas en recuperar la historia no etnocéntrica del medio. Como referente absoluto, encontramos a Diana Taylor⁹³, pionera en la investigación de tradiciones performativas extra-artísticas, que desafiará los postulados canónicos historiografiando los discursos cercanos al arte de acción desarrollados en Latinoamérica. En consonancia con lo previo, debemos matizar que si bien en esta tesis de grado hemos escogido repasar el *performance art* desde una de sus genealogías, cada contexto histórico, social y cultural presenta referentes y antecedentes propios. Rebecca Schneider⁹⁴ nos recuerda la necesidad de utilizar el plural para referirnos a los orígenes de la performance sin fetichizar su práctica.

Otro de los colectivos, no minoritarios pero sí minorizados, que incorporaron el accionismo a la práctica contestataria, fue el feminismo de segunda y tercera ola. El Feminist Studio Workshop, fundado por el colectivo de artistas e historiadoras de Judy Chicago, Sheila Levant y Arlene Raven, fue un programa educativo pionero del Women's Building de Los Ángeles. Desde 1971 el edificio actúa como sede social de comunidades femeninas, ofreciendo, entre otras, actividades culturales como la que aquí nos ocupa. En funcionamiento entre 1973 y 2006, analizamos su plan curricular⁹⁵ para comprender el impacto de la performance como canal de expresión feminista, y el impacto del feminismo como reivindicación esencial de la misma.

El programa académico de este estudio autogestionado se aproximaba al *performance art* desde una particular vía multidisciplinaria con el propósito último de empoderar a sus participantes en el activismo a través de la creación -incluyendo formación en técnicas desde costura hasta soldadura, pasando por la pirotecnia-. Una práctica intermedial no jerárquica era motivada, rehuyendo de los dictámenes impuestos por la tradición artística canónica representada por el hombre cis-heterosexual blanco.

⁹³ Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (2011). *Estudios Avanzados de Performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

⁹⁴ Schneider, Rebecca (1997). *The Explicit Body in Performance*. Londres: Routledge.

⁹⁵ Woman's Building (1976-1980). "Curriculum for the Feminist Studio Workshop at the Women's Building", en *Woman's Building Records*. Washington D.C.: Archives of American Art, Smithsonian Institution.

El Feminist Studio Workshop es esencial en nuestra constelación de la pedagogía de la performance, por extender el potencial del medio en la reapropiación del cuerpo alienado, motivando la presencia física a potencialmente iniciar discusiones desafiantes con la narrativa hegemónica. No hablamos únicamente del Women's Building como lugar relevante por dotar de herramientas de creación y difusión a mujeres en el mundo del arte -pues también contaban con populares sistemas de exhibición-, sino por proporcionar un espacio seguro e inclusivo para desarrollar creaciones propias que explorasen temáticas de sexo, género, identidad o dinámicas de poder. El Feminist Studio Workshop revisitaba historia, filosofía y técnica del arte de acción a la luz de la teoría feminista, pudiendo considerarse sus propuestas educativas pioneras entre los sistemas recientemente institucionalizados por valorar la aproximación académica al mismo nivel que la práctica⁹⁶.

4.7. *El arraigo académico*

El proceso de reconocimiento institucional del *performance art* en el campo educativo es tan gradual como complejo. Siendo una manifestación emergida de la vanguardia más radical, su voluntad de desafiar las nociones artísticas en diálogo con reivindicaciones sociopolíticas no arraiga hasta el último tercio del siglo veinte, cuando las formas comienzan a acotarse y el componente reaccionario a disolverse. En este período, los artistas se aproximan con su práctica a definir la misma ontología del medio, dialogando con tiempo y espacio (vemos a Bruce Nauman o Klaus Rinke), o con cuerpo y recepción (tenemos de ejemplo a Franz Walther o Dan Graham).

Debemos comenzar por problematizar los límites de la acepción de academia, para comprender en su profundidad el campo de estudio que pretendemos acotar. La pedagogía en el *performance art* ha estado presentes antes incluso de su configuración como tal, en tanto que esta forma de creación abierta con énfasis en las mediaciones participativas incidió desde sus inicios en lo que hoy consideraríamos aprendizaje informal. Por otra parte, a la hora de aproximarnos a la didáctica docente, es preciso distinguir los entornos educativos no formales (de más pronta

⁹⁶ Phelan, Peggy (ed.) (2012). *Live Art in LA: Performance in Southern California, 1970-1983*. Londres: Routledge.

adaptación) de aquellos formales (de incorporación más tardía), diferenciados por sus niveles de regulación institucional.

Además, e independientemente de los entornos en que la formación se produzca, seccionaríamos entre otras tres categorías en función de la finalidad tras la misma: Entendemos como educación *para* el arte de acción la adquisición de habilidades propias del oficio con objetivo en mayor o menor medida profesionalizante del hecho artístico. La educación *por* el arte de acción es aquella que lo valora como bien cultural cuyo estudio debe impulsarse y defenderse, convirtiendo el *performance art* en sujeto paciente más que agente de la acción educativa. Por último, la educación *desde* el arte de acción consiste en el desarrollo de competencias extra-performativas a través de este medio, comprendiéndolo como canal privilegiado para educar en otras materias⁹⁷.

En el presente epígrafe, y como clausura de este proyecto de investigación, planteamos un viaje por los principales hitos educativos en el proceso de academización del arte de acción, desde los años setenta hasta nuestra era, que -a diferencia del cuerpo mayoritario del proyecto- incidirá en progresos didácticos concretos protagonizados por instituciones formales con la finalidad de preservar y difundir la profesionalización en *performance*. Ponemos en manifiesto que este hecho no sería posible sin iniciativas dirigidas por artistas independientes como las aquí recuperadas -las cuales, por la calidad de sus metodologías, fueron precursoras del reconocimiento académico que propiciaría su subsiguiente normativización-.

Otro de los preliminares que debemos anticipar es que, si bien en las constelaciones pasadas resultaba relativamente sencillo resumir la mayoría de innovaciones didácticas que trascienden a nuestros días, la proliferación de teorías, métodos, sistemas, academias, cursos y escuelas paralela a la popularización del arte de acción, impide que aquí hagamos lo propio. Remitimos a la relectura de nuestro *Estado de la Cuestión* en el caso de desear recuperar una perspectiva más generalista de los avances. Por el contrario, a continuación nos centraremos en comentar más extensamente los más remarcables eventos de la periodización: sea bien por su novedad, por su importancia, por su proximidad, o por su excelencia; además de en proporcionar las herramientas para una consulta autónoma de las referencias.

⁹⁷ Martín, Zoe; López, Yolanda (2022). “Finalidades de la pedagogía teatral”, en *Pedagogía Teatral*. Logroño: Universidad Internacional de la Rioja

Nos situamos en un contexto en que los programas artísticos se expanden, siendo la década de los setenta aquella caracterizada por la apertura curricular hacia formas creativas experimentales que en la escena real ya convivían con disciplinas ancladas en la tradición. La progresiva integración en los planes docentes no puede sino analizarse en paralelo a la popularización de eventos y festivales bien considerados entre un público expandido. Como señalábamos en el epígrafe 4.4., los cambios en la configuración sistémica suelen ocurrir en los últimos pasos de la concatenación de situaciones que motiva la popularización de una creación alternativa en el *mainstream*, siendo la institución canónica el último agente del mundo del arte en aceptar el estatus del *performance art* como forma de creación significativa, cuando esta ya había sido validado por todos los demás.

Los análisis críticos de investigadores académicos hacia el pujante medio también contribuyeron al interés suscitado en esferas oficiales, además de generar una base histórica, teórica y metodológica en la cual esta integración con la institución educativa pudiese posteriormente asentarse. La década de los ochenta es aquella de la proliferación de publicaciones académicas, erigiéndose figuras como Roselee Goldberg al estatus de todavía hoy imbatibles defensoras teóricas del arte de acción.

No obstante, y previo a la eclosión de una voluntad manifiesta por abrir las facultades a los vendavales -o más bien tifones- de aire fresco que arrasarían en la postmodernidad, instituciones caracterizadas por su progresismo ya tanteaban la incorporación de programas más simpáticos con medios disidentes. La primera facultad universitaria en hacer lo propio fue el Instituto de Artes de California (CalArts), fundado en 1961, que en 1971 desarrollaría el foco interdisciplinario entre creación visual, teatro, danza, música y cine⁹⁸. De gestión privada, sería vivero de los grandes nombres de la promoción performativa, pivotando alrededor de la institución figuras contraculturales como Allan Kaprow, John Baldessari, Judy Chicago o Laurie Anderson.

Su aproximación al accionismo es comprendida dentro de la rama de las Artes Escénicas y, pese a no ofrecer aún programas específicos de grado ni máster en arte de acción, sí incluye asignaturas atravesadas por procesos performativos, tales como Performance tecnológica, Performance y activismo, Instalación performativa, Historia del performance art, o Técnicas para la performance. De esta última nos

⁹⁸ CalArts (2023). *Historu*. California Institute of The Arts. <http://calarts.edu/about/institute/history>

interesa incidir en sus bloques didácticos enfocados en el trabajo de la fisicidad, la presencia, la improvisación, la voz o el movimiento; prácticas multidisciplinares que comparten el magnificar las capacidades expresivas del actante. Además, el pionero *Center of New Performance* (CNP) es una rama de CalArts que apoya la producción de proyectos en intersecciones artísticas con una metodología enfocada en asistir técnica y financieramente al desarrollo de creaciones originales; trascendiendo lo puramente pedagógico pero sin dejar de lado la importancia de proveer a los artistas de formación continua.

La renovación iniciada por el California Institute of the Arts ha de estudiarse en sus sinergias con otros centros pioneros en la costa oeste, tales como el Los Angeles Contemporary Exhibitions Center o el Berkeley Unified School District⁹⁹. Este último resulta paradigmático por su programa artístico BUSD de 1969, que incluye la performance (entre otras disciplinas innovadoras) en su currículum, con foco en su potencial como método para la autoexpresión de reivindicaciones políticas. Por ende, la educación se desarrolló como eminentemente práctica, mediante proyectos colaborativos que no pueden ser comprendidos sino en paralelo a la vibrante escena contracultural del área de la bahía de San Francisco. En este centro de la lucha social de izquierdas, movimientos como la Mime Troupe o los Diggers fundamentan su activismo en el *performance art* y, con ello, contribuyen a diseminarlo.

Testimonios presenciales concuerdan en que la facultad pionera en aceptar el *performance art* en el estado español fue el departamento de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha. En él, el Doctor Jose Antonio Sarmiento desarrolló el proyecto Centro de Creación Experimental de Cuenca, aun en vigor, que en 1989 motivaría el traslado de numerosos jóvenes artistas ávidos de modernidad a la pequeña ciudad del interior. La década previa había visto el desarrollo de referentes autodidactas que incorporaron a su práctica el arte de acción (como Esther Ferrer, Joan Rabascall, Antoni Miralda y Esther Planas); los cuales pronto se organizarían alrededor de colectivos catalizadores de colaboración (como Grup de Treball, Zaj, Acciones Colectivas o La Fura dels Baus).

La asignatura de Otros comportamientos artísticos de la Facultad de Cuenca ponía en valor lo previo, desarrollando un entramado de medios y recursos para la

⁹⁹ Phelan, Peggy (ed.) (2012). *Live Art in LA: Performance in Southern California, 1970-1983*. Londres: Routledge.

“promoción de prácticas marginales o periféricas de voluntad renovadora o rupturista y la apuesta por una enseñanza distinta (más libre e imaginativa) en la esfera universitaria”¹⁰⁰. En su publicación retrospectiva homónima¹⁰¹, el Centro de Creación Experimental comenta cómo las teorizaciones de John Cage, Henry David Thoreau, Giovanni Papini y Buckminster Fuller constituyen los mayores referentes para la generación de tan innovador espacio abierto de sinergia profesor - alumno; motivo por el cual una de sus ramas se dedicaría a traducir textos esenciales a la historia del accionismo para su difusión, además de desarrollar de propios -son sustanciales las aportaciones de su revista Sin Título, activa desde 1994, en la popularización del *performance art* como medio expresivo en círculos doctos del paradigma hispanohablante-.

El temario de Otros comportamientos artísticos se dividió en cuatro bloques de igual carga docente, siendo el primero La Acción. Los subsiguientes, Medios Alternativos de Agitación, Palabra/Voz y Acción Social, ya definen cierta tónica subversiva, aunque siempre con una óptica historicista que a día de hoy consideramos obsoleta.

Pese a su asimilación tardía, han surgido a escala nacional notorios estudios artísticos con pretensiones de valorar la *performance* investigando didácticas progresistas que eduquen efectivamente en su técnica, aunque el considerable retraso nos aleja todavía de las innovaciones que a escala europea se gestan.

En la actualidad, destaca el departamento de *performance art* activo desde 2021 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia¹⁰². El mismo, que atraviesa tanto los estudios de Grado como de Máster, cuenta con un potente departamento de I+D+i cuyas investigaciones -tanto específicas como transversales- comienzan a configurar un archivo con potencial de convertirse en el futuro referente de una comunidad de gestores, investigadores y artistas de performance tanto locales como internacionales. Recomendamos la consulta del anexo en que conversamos en Mercè Ubalde, coordinadora de la asignatura de performance en el Grado de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, a propósito de la circunstancia específica de los enseñamientos prácticos del arte de acción en las facultades españolas.

¹⁰⁰ Asensi, Alfredo (28 de diciembre de 2022). “Otro arte es posible: la historia del Centro de Creación Experimental de Cuenca”, en *El Español*. <http://elespanol.com/el-cultural/letras/20221228/arte-posible-historia-centro-creacion-experimental-cuenca/>

¹⁰¹ Sarmiento, Jose Antonio (2022). *El Centro de Creación Experimental*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

¹⁰² Universitat Politècnica de València (2022). *Performance UPV*. Universitat Politècnica de València. <http://performance.webs.upv.es>

Por último, destacamos también en nuestro ámbito local la labor pedagógica de Isil Sol Vil y Marina Barsy por los Países Catalanes, cuyos cursos no oficiales de teoría y práctica del Arte de Acción han recibido reconocimiento de instituciones con cariz artístico y educativo como la Escola Massana de diseño, el Centre d'Arts Santa Mónica de pensamiento participativo o el espacio de pedagogías radicales Matèric, por mencionar algunos. El binomio docente plantea metodologías fundamentadas en la práctica como teoría encarnada, que parte del conocimiento histórico-artístico para explorar sus corporalidades en constante discusión entre vivencia y reflexión¹⁰³.

A modo de marco contextual, es propicio comentar el viraje del modelo cultural europeo iniciado en los años noventa, como antecedente más directo de la situación en que nuestro actual sistema cultural oficial se insiere. El tratado de Maastrich, que transformaría los anteriores pactos comerciales continentales en una incipiente Unión Europea, es firmado en 1993. Esta integración política y económica entre los países miembros, además de enormes consecuencias geopolíticas, propició un proceso de institucionalización sin precedentes, a partir del cual los flujos de financiación federal se interesaron por promocionar la cultura como símbolo de bonanza y progreso.

Los estímulos europeos generan redes de teatro interconectadas en las principales metrópolis; y pese a una urgencia vacua por llenar los megalíticos escenarios, valoramos la reivindicación de los valores comunitarios como esencialmente positiva. La Nueva Ola de Bélgica se gesta desde este apoyo económico a formas incipientes del arte; y entendemos en este panorama su acepción de cuerpo como acumulación de signos en una idiosincrasia coreográfica que valora las fisicidades en su diferencia, pero integradas en un todo. Las barreras territoriales se difuminan para creativos y, especialmente, para creaciones; y las tendencias temáticas o procesuales serán compartidas de manera transnacional (es el caso, por ejemplo, de Jerome Bel en Francia).

Entre lo intelectual y lo lúdico, también parecen derrumbarse las fronteras que dividían un arte inferior de otro superior, pudiéndose beneficiar la performance de ello. Es celebrada la vida y el arte de esta, en su plena cotidianidad, con una creación

¹⁰³ Consorci d'Educació de Barcelona (2022). *El mundo de la performance: Teoría y práctica del arte de acción*. Escola Massana. Centro de Arte y Diseño.
http://escolamassana.cat/es/el-mundo-de-la-performance-teoria-y-practica-del-arte-de-accion_51180.

ahora entendida como crítica mordaz, que cuestiona dilemas individuales de ascendencia o pertenencia, permitiendo reivindicar mediante la acción aquello que el arte hegemónico tradicionalmente había callado¹⁰⁴. El *performance art* del periodo defiende alcanzar la catarsis mediante el humor, en contraposición con las angustiosas experiencias ritualistas pretéritas, permitiendo democratizar la aproximación a la práctica performativa, en paralelo al proceso emprendido por la sociedad.

Consonante con lo previo, matizamos que si la tecnología comienza, en esta época, a tomar la escena, es porque también ha comenzado a tomar la vida. Como eficaz medio para propagar información, dota de capas semióticas una presentación, desdobra inimaginables posibilidades expresivas, y configura todo un sistema de códigos de la experiencia perceptiva. Entendemos la performance tecnológica (en su amplio abanico de acepciones, desde aquellas que se apoyan en lo multimedia, a las de necesidad intermedia o, incluso, las directamente digitales) como espejo de una industria altamente telecomunicada; pero a la vez como necesidad de recuperar la cercanía humana que por la digitalización hegemónica se pierde. Parar los frenéticos bucles contemporáneos para contemplar atentamente otro cuerpo constituye hoy un acto subversivo.

Gracias a los medios, el arte de acción cede parte de su efimeridad, en beneficio de una documentación que, si bien no diseminará la performance en sí misma, permitirá conservar un registro de la misma. La multiplicación de las prácticas artísticas en la actualidad es causa a la vez que consecuencia de la globalización; y el crecimiento de sus didácticas subseguirá el fenómeno.

La sistematización de todas las metodologías que en este período se generan de manera exponencial para educar en *performance art* es realizada por Valentin Torrens, como contribución impagable a la universalización de las metodologías. *How We Teach Performance Art: University Courses and Workshop Syllabus*¹⁰⁵ es, exactamente, lo que promete: Un sumario de cuarenta y dos técnicas diferentes desarrolladas por profesores y teóricos que unifican aproximaciones desde veinti-un países. Con numerosas y novedosas perspectivas, propone acercamientos al arte de

¹⁰⁴ Cruz Sánchez, Pedro (2021). *Arte y performance: Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Madrid: Akal.

¹⁰⁵ Torrens, Valentin (2014). *How We Teach Performance Art: University Courses and Workshop Syllabus*. Parker: Outskirts Press.

acción en su compleja sensibilidad, con inspiradores ejercicios específicos que respondan a las necesidades de contextos plurales.

Finalizamos el presente epígrafe referenciando el actual epicentro de investigación pedagógica en *performance art* a escala global, y absoluto referente en el desarrollo de este proyecto: La Universidad de las Artes de Helsinki (Uniarts). Siendo Finlandia remarcable por su excelso sistema educativo, las innovaciones didácticas en el terreno del arte de acción tampoco defraudan. El potente equipo liderado por Tero Nauha organiza el revolucionario programa de Máster de *Live art and performance studies* (LAPS)¹⁰⁶, que durante dos años incide en el estado de la cuestión de esta práctica en boga en el mercado finés, combinando el pensamiento crítico con investigaciones prácticas que conecten la doctrina con su realidad artística. Este programa en técnicas del arte de acción se instaura en 2001, como resultado de la eclosión teórica de la educación artística superior acontecida en la década de los noventa.

Desde entonces, diversas universidades han tratado de emular su sistema. La más destacable, el Campus ArtEZ en Arnhem, donde el máster *Performance Practices*¹⁰⁷ se rige por metodologías análogas. Presentándose como incubadora de las más innovadoras investigaciones sobre el cuerpo fenoménico, comprende la ciudad holandesa como *hub* de disciplinas creativas deconstruidas para el progreso hacia sociedades más diversas¹⁰⁸.

Annette Arlender detalla cómo el actual programa, vigente desde 2013, sintetiza los aprendizajes pretendidos en la serie de cuatro *workshops* con el objetivo de potenciar las habilidades para la creación de arte vivo. Estos, afirma, aportan las cuatro aproximaciones al accionismo que necesariamente deben darse para su asimilación completa:

“The first workshop, in the autumn of the first year, was called Elements of performance art (Howell) and was the one using strategies closest to performing arts. The second workshop, in the spring the first year, was titled Live installation (durational or site-based work) and usually focused on working in public spaces or alternative environments. The third workshop, in the autumn of the second year, Self as material (autobiographical work), was focused on the body, and on identity,

¹⁰⁶ Uniarts Helsinki 10 (2023). *Live Art and Performance Studies (LAPS), Master*. The University of the Arts Helsinki. <http://uniarts.fi/en/study-programmes/live-art-and-performance-studies-master/>

¹⁰⁷ ArtEZ (2023). *Master Performance Practices*. ArtEZ University of the Arts. <http://artez.nl/en/courses/master/performance-practices>

¹⁰⁸ ArtEZ (2022). Home of Performance Practices. ArtEZ University of the Arts. <http://performancepractices.nl>

*memory, and gender issues, while the fourth workshop, 4) Event scores (Fluxus/new media), during the second spring term, looked at notation and participatory strategies*¹⁰⁹.

Recomendamos encarecidamente la consulta de la obra finlandesa, inasumible de resumir aquí, por la riqueza y valor de cada una de las propuestas didácticas tras los predichos bloques temáticos. Lejos de tratarse de una eventualidad aislada, un sólido ecosistema nacional propicia el particular interés de los países nórdicos por promocionar la emergencia de nuevas creatividades. En sinergia con Helsinki, la Theatre Academy and New Performance de Turku¹¹⁰ supera la dicotómica problemática que a separar el arte de acción de su vertiente visual o teatral subsigue, trabajando sus académicos en estrecha colaboración en la difusión del *performance art* mediante la docencia, la investigación, la publicación o la producción de eventos. Además de su crucial actividad didáctica, las publicaciones de reflexión pedagógica del departamento, han dado lugar a manuales como el *Performance Artist Workbook: On teaching and learning performance art - essays and exercises*¹¹¹; texto de absoluta referencia, en el cual participan las mayores voces académicas de ambos epicentros creativos (Ray Langenbach, Annette Arlander, Hanna Järvinen, Pilvi Porkola y el mismo Tero Nauha). Una lectura atenta revela en el documento todo aquello hasta ahora visto como esencial para entender, practicar, enseñar y analizar el *performance art*, ya no desde su historia pasada, sino sentando las claves a la historia futura.

¹⁰⁹ Arlander, Annette (2017). "Four Workshops. Four Approaches to Performance Art", en Porkola, Pilvi (ed.) *Performance artist's workbook: On teaching and learning performance art - essays and exercises*. Helsinki: University of the Arts Helsinki, pág. 34.

¹¹⁰ NEW Performance Turku (2023). *NPT Biennale*. Theatre Academy and New Performance Turku. <http://newperformance.fi>

¹¹¹ Porkola, Pilvi (ed.) (2017). *Performance artist's workbook: On teaching and learning performance art - essays and exercises*. Helsinki: University of the Arts Helsinki.

5. Conclusiones y retos futuros

Hemos repasado, con brevedad, los principales hitos historiográficos en la configuración del sistema académico para la docencia del *performance art*. Entendemos la situación actual del medio como derivada de aquellas aportaciones que lo han configurado a nivel ontológico, semiótico, hermenéutico, epistemológico o estético; pese a no haber podido encarar el fenómeno íntegro de la educación en arte de acción desde su amplitud sociocultural.

La pedagogía es el conjunto de conocimientos teóricos y prácticos que configuran una doctrina general de la educación. Con carácter global, podríamos definir una pedagogía del *performance art* como el pensamiento acerca de la educación sobre el mismo, no atendiendo tanto a procedimientos didácticos sino activando procesos reflexivos.

Por los lógicos límites de este Trabajo Final de Grado basado en la Historia del Arte, una inmersión en los fundamentos teóricos de la educación artística no es factible. Nuestro proyecto de investigación, de motivación vocacional, idealmente trascendería los límites de la sistematización superficial de un estado de la cuestión -pese a no pretender menospreciar la valiosa información que este aportará a una futura investigación expandida-.

Hemos ya manifestado una voluntad, como prospectivo desarrollo de la propuesta, de probar a ejercer verdadera pedagogía, reflexionando más profundamente sobre cómo conjugar las diversas necesidades aquí descubiertas en un hipotético laboratorio que las sistematice. El mismo, que será testado con el apoyo del Teatre l'Artesà, verificará empíricamente las dudas emergidas. No obstante, y puesto que excede el marco de las expectativas académicas hacia *Didácticas del performance art*, no incidiremos en la futura iniciativa aquí.

A la pregunta de investigación de si es posible conjugar la volatilidad del un medio como el arte de acción con el rigor necesario como para metodologizar sus didácticas en una institución educativa, respondemos con un firme sí. Muestra son las diversas aproximaciones que se han presentado en el cuerpo del proyecto desde una perspectiva histórica; pero también aquellas que en los anexos al mismo ocupan su estado actual. Hemos revisado como numerosos *arteducadores* han desarrollado -pero, especialmente, desarrollan en la contemporaneidad- un pensamiento sistematizado sobre cómo instruir en *performance art*, y su labor de inestimable

valor nos inspira a continuar estudiando las vías de un medio en constante expansión.

No existen métodos absolutos para aprender sobre el arte de la vida, de igual manera que no los hay para la vida misma. No obstante, el estudio de una o varias técnicas solo resultará útil mientras trace el camino hacia el desarrollo de sistemas personales. Por ello, debemos rechazar los dogmatismos con los que algunos académicos o artistas hayan podido aproximarse a la cuestión. La técnica no es más que una experiencia consciente, y esta consciencia se logra cuando el conocimiento te permite analizar una práctica, eliminar sus errores, y avanzar a la siguiente. Dicho conocimiento es susceptible de adquirirse mediante diversas vías, pero, proponemos, que toda didáctica deberá conducir a esta acepción de la técnica, con planteamiento eminentemente práctico.

Pese a haber podido ratificar la hipótesis tras este borrador, admitimos una problematización también intrínseca del mismo: Podemos construir metodologías mediante las predichas didácticas, pero, ¿acaso debemos hacerlo, en perjuicio de la libertad holística de la acción, para asimilarla con una institución de la cual esta tradicionalmente ha renegado? Pues, como ya hemos demostrado, diversos casos prueban cómo la apropiación estructural de la performance no ha hecho sino que cohibir su desarrollo. Remitimos al epígrafe con Jesús Jeleton, y sus legítimas reticencias hacia esta aproximación. Por otro lado, y como se propone en la conversación con Mercè Ubalde, una sistematización básica, con carácter abierto y flexible hacia los pluralismos de la postmodernidad, beneficia la adquisición de técnicas básicas... que el artista podrá complementar después con métodos no formales para la adquisición de conocimientos específicos.

Trascendiendo ya las conclusiones primarias que de nuestros objetivos básicos derivan, este proyecto activa la necesidad de reflexionar sobre distintos retos que el mundo del *performance art* deberá afrontar con urgencia, en el caso de apostar por el deseo de afianzarse en la academia. Por supuesto, desafíos inherentes del arte contemporáneo, tales como qué sanciona la etiqueta de arte o cómo la ontología de un medio que rehuye de dogmatismos se convierte en dogmática en su esencia, no presentan sencilla solución.

Merece la pena considerar que la comprensión relativamente conservadora de los límites de lo artístico con la que numerosos alumnos llegan a la institución -aun si entendemos el fenómeno como mecanismo de defensa hacia lo desconocido-, dificulta el cumplimiento de objetivos didácticos aparentemente sencillos.

Proponemos, como respuesta a ello, el desarrollo de métodos respetuosos de análisis y discusión sobre el trabajo, que motiven a los estudiantes a tomar riesgos sin temor a fallar. Consideramos que tal vez uno de los mayores valores que un docente puede transmitir es la valentía.

Por lo que a los límites en el trabajo de un pedagogo respecta, inferimos de este proyecto otro dilema que subyace: Si nuestra aproximación a la docencia debe darse desde el acompañamiento a los participantes en la búsqueda de su propia voz creativa, ¿cómo guiamos a un estudiante sin dirigir con ello los resultados? El consenso teórico, como nuestro estado de la cuestión prueba, pasa por motivar a realizar trabajos asistidos por el profesor, en lugar de instruirles en maneras de hacerlo. Idealmente acompañada de una conceptualización histórica y preguntas a investigar en acción, una didáctica no debería contaminarse de las preferencias personales del *arteducador*. Y, sin embargo, es manifiesto como la mayoría de espacios con pretensiones formativas se basan en mimetizar la creación del propio tallerista.

Dejando de lado las didácticas específicas, y focalizando en los retos académicos generales que esta investigación suscita, destacamos la ausencia de un marco terminológico común como amenaza principal a afrontar con presteza. Coyuntura compartida por numerosas disciplinas de también reciente creación, la carencia de una terminología estable debilita los pilares sobre los cuales debería sustentarse cualquier teoría académica. El *performance art* en sí mismo, como rama artística, resulta un campo lábil a la precisión; y la pedagogía, que es una disciplina de cariz científico, debe presentarse, en la medida de lo posible, como exacta.

La palabra *performance* no ha sido aceptada universalmente para referirse a la manifestación en vivo que aquí nos ocupa, pues tradiciones académicas internacionales han preferido decantarse por la vía del *Live Art* o del arte de acción; con tal de superar solapamientos con los *Performance Studies* homónimos que, en realidad, suelen tener como objeto de estudio la puesta en escena teatral. Por otra parte, y agregado a la dificultad que supone que un mismo vocablo pueda referir a ámbitos de conocimiento diferentes según el autor que lo emplee, no son pocos los artistas que escogen etiquetas sinónimas para referenciar su creación. Además de los descriptores en este proyecto escogidos, durante la investigación para el mismo hemos entrado en contacto con expresiones como: proto-happening, arte del cuerpo, ritual Fluxus, etcétera.

A causa de lo previamente expuesto, no únicamente investigaciones susceptibles de contener valiosos aportes a la comunidad académica pueden verse condenadas al ostracismo en los motores de búsqueda por un uso poco preciso de las palabras clave... sino que la credibilidad científica que el hecho de no contar con un glosario básico unificado resta al arte de acción, contribuye a complicar su ya sensible situación. Si deseamos una prolífica educación en la performance, debemos primero construir un contexto de comprensión común que permita divulgarla.

En consonancia con la ausencia de marco conjunto, tampoco se ha logrado un consenso hacia sus fuentes. No nos referimos únicamente al eterno conflicto, ya encarado, de si la reflexión sobre arte de acción compete a las artes visuales, a las artes en vivo; u a otras disciplinas como la sociología que la analicen en paralelo a su impacto social. Los dilemas sobre dónde nace el *performance art* -puesto que la presencia de performatividades humanas extra-artísticas se traza tan lejana como nuestra ascendencia-, se ve agravada por la carencia de diálogo entre grupos de investigación transnacionales.

Diana Taylor sugiere revisar la perspectiva colonial desde la cual las fuentes se escriben; y como acción autocrítica con esta investigación, reconocemos no estar satisfechos con la óptica esencialmente eurocéntrica del proyecto. A modo de prospectiva, manifestamos la necesidad de incluir el estudio de teatralidades multiculturales con aproximaciones al arte de la vida cuya riqueza nos estaríamos perdiendo, en el caso de que se pretenda una perspectiva verdaderamente global de su situación.

Por otro lado, denunciemos la escasez de documentación sobre el prolífico *performance art* local en instituciones de la excelencia de la Universidad de Barcelona. ¿Cómo es posible poder acceder a tan ingente cantidad de ensayos sobre la obra de creativos estadounidenses, pero no trasladar a los estudiantes la relevancia que el arte de acción tuvo en nuestra tierra? Además, como jóvenes historiadoras del arte, denunciemos la facilidad para aproximarse a acciones de artistas canónicos -frecuentemente, hombres blancos- mientras desconocemos cómo apoyar a las creativas más cercanas a nuestra era que continúan reescribiendo los relatos hegemónicos... tal y como hace un siglo comenzaron a *hacer* los primeros performers.

Bibliografía

- Abramovic, M. (2016). *Walk Through Walls: A Memoir*. Nueva York: Crown Archetype.
- Alba, T.; Ciurans, E.; Polo, M. (2014). *L'Accionisme en els Límits de l'Art Contemporani*. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.
- Albarran, J. (2019). *Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas*. Madrid: Cátedra.
- Albarrán, J.; Estella, I. (eds.) (2015), *Llámalo Performance: Historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria.
- Artaud, A. (2011). *El Teatro y su Doble*. Barcelona: Edhasa.
- Arsem, M. (2011). "Some thoughts on teaching performance art in five parts", *Total Art Journal*, Vol. 1, Núm. 1.
- ArtEZ. (2022). Home of Performance Practices. ArtEZ University of the Arts. <http://performancepractices.nl>
- ArtEZ. (2023). *Master Performance Practices*. ArtEZ University of the Arts. <http://artez.nl/en/courses/master/performance-practices>
- Asensi, A. (28 de diciembre de 2022). "Otro arte es posible: la historia del Centro de Creación Experimental de Cuenca", en *El Español*. <http://elespanol.com/el-cultural/letras/20221228/arte-posible-historia-centro-creacion-experimental-cuenca/>
- Banes, S. (1993). "Robert Dunn's Workshop", en *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962-1964*. Durham: Duke University Press.
- Banes, S. (1998). *Subversive expectations: performance art and paratheatre in New York, 1976-85*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bracewell, M. (2017). *What is Gilbert and George?*. Londres: Heni Publishing.
- Bretón, A. (1924). "Primer manifiesto del surrealismo", en (2001). *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Brook, P. (1969). *El Espacio Vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- Burrows, J. (2010). *A Choreographer's Handbook*. Londres: Routledge.
- CalArts. (2023). *Historu*. California Institute of The Arts. <http://calarts.edu/about/institute/history>
- Casullo, N. (1999). *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Caudevilla, M. (2022). *Sistemas de Interpretación Actoral*. Logroño: Universidad Internacional de la Rioja.

Consorci d'Educació de Barcelona. (2022). *El mundo de la performance: Teoría y práctica del arte de acción*. Escola Massana. Centro de Arte y Diseño. http://escolamassana.cat/es/el-mundo-de-la-performance-teoria-y-practica-del-arte-de-accion_51180.

Cools, G.; Gielen, P. (2014). *The Ethics of Art: Ecological Turns in the Performing Arts*. Amsterdam: Valiz/Antennae Series.

Cruz Sánchez, P. (2021). *Arte y performance: Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Madrid: Akal.

Cullen, D. (ed.) (2008). *Arte ≠ vida. Actions by artists of the Americas 1960–2000*. Nueva York: El Museo del Barrio.

De Marinis, M. (1988). *El nuevo teatro. 1947-1970*. Barcelona: Paidós Ibérica

Díaz, S. (2020). *Performance es descolonizar. Ensayo de una epistemología corporante*. Buenos Aires: Mundo Performance.

Elkins, J. (2009). *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*. Washington D.C.: New Academia Publishing.

Ferrando, B. (2009). *El arte de la performance. Elementos de creación*. Valencia: Ediciones Mahali.

Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic*. Londres: Routledge.

Friedman, K.; Smith, O.; Sawchyn, L. (2002). *Fluxus Performance Workbook*. Aberystwyth: Performance Research.

Forster, L. (2021). "Towards an Embodied Abstraction: An Historical Perspective on Lucinda Childs' Calico Mingling (1973)", en *Arts* 10, 1.

Galindo, M. (2022). *Feminismo bastardo*. Barcelona: Virus Editorial.

Garbayo Maeztu, M. (2016). *Cuerpos que aparecen: Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.

Garoian, C. (1999). "Performance Art as Critical Pedagogy in Studio Art Education", *Art Journal*, 58, 1.

Garoian, C. (1999). *Performing Pedagogy*. Albany: State University of New York Press.

Glusberg, J. (1986). *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

Goldberg, R. (1979). *Performance Art: Desde el Futurismo hasta el Presente*. Barcelona: Destino.

Gómez-Peña, G. (2005). "En defensa del arte del performance", en *Horizontes Antropológicos*, 11, 24, pág. 199-226.

Gómez-Peña, G.; Sifuentes, R. (2011). *Exercises for Rebel Artists. Radical Performance Pedagogy*. Londres: Routledge.

Gordon, Mel (1975). "Foregger and The Dance of the Machines", en *The Drama Review*, 19 (1), pág. 68-73.

Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI Editoriales.

Grotowski, J. (1978). "El Performer, Máscara", en *Cuadernos Iberoamericanos de reflexión sobre escenología*, 3, 11. Escenología AC.

Gualdoni, F. (2019). *An Artist's Life*. Londres: Gagosian.

Harlan, V. (2004). *What is Art? Conversations With Joseph Beuys*. West Hoalthy: Clairview Books.

Harvie, J. (2006). *Theatre & Performance in the Art of Happenings*. Londres: Routledge.

Howell, A.; Templeton, F. (1976). *Elements of performance art*. Londres: The Ting.

Howell, A. (1999). *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice*. Londres: Routledge.

Huizinga, J. (1955). *Homo ludens*. Boston: Beacon.

Ice Hole (2022). *Ice Hole The Live Art Journal*. Reality Research Center. <http://icehole.fi>

Jackson, S. (2011). *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. Londres: Routledge.

July, M.; Fletcher, H. (2007). *Learning to love you more*. Munich: Prestel.

Kaprow, A. (1993). *Essays on The Blurring of Art and Life*. Oakland: University of California Press.

Kirby, M. (1965). *Happenings*. Atenas: Dutton & Co.

Kirchmann, K. (2013). *Oskar Schlemmer*. Weimar: Bauhaus.

Koroleva, T. (2008) "For artists in endurance performances: Questioning the limits of their bodies", en *Subversive Body in Performance Art*. ProQuest, pág. 29-46.

Lehmann, H.T. (1999). *Postdramatic Theatre*. Londres: Routledge.

Levin, L. (2014). *Performing Ground: Space, Camouflage and the Art of Blending In*. Londres: Palgrave Macmillan.

Lima, F. [Marina Abramovic Institute] (3 de marzo de 2016). *Marina Abramovic + MAI: Terra Comunal - Cleaning The House* [Video]. <http://www.youtube.com/watch?v=CA2QEpbmLWc>

López-Antuñano, J.G. (2012). "Teatro del siglo XXI. Presentación versus representación", en *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 140, 172-187.

Lloyd Smith, H. (6 de octubre de 2022). "Can the Marina Abramovic Method change your life?", en *Wallpaper*. <https://www.wallpaper.com/art/marina-abramovic-method#>

- Marina Abramovic Institute. (2022). *Cleaning the House Workshops*. Marina Abramovic Institute. <http://mai.art/workshops>
- Marinetti, F.T. (20 de febrero de 1909). "Le Futurisme", en *Le Figaro*, pág. 1.
- Marinetti, F.T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.
- Martín, Z.; López, Y. (2022). *Pedagogía Teatral*. Logroño: Universidad Internacional de la Rioja.
- McMahon, J. (1995). "Performance Art in Education", *Performing Arts Journal*, Vol. 17, Núm. 2/3.
- NEW Performance Turku (2023). *NPT Biennale*. Theatre Academy and New Performance Turku. <http://newperformance.fi>
- O'Dell, K. (1998). *Contract With The Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Olveira, M. (2014). *Conferencia performativa*. Madrid: This Side Up.
- Ono, Y. (1970). *The Grapefruit*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Pavice, P. (2008). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Performancelogía (s.f.). *Performancelogía: Todo sobre arte de performance y performancistas*. Performancelogía. <http://www.performancelogia.org>
- Phelan, P. (1993). *Unmarket: the politics of performance*. Londres: Routledge.
- Phelan, P. (ed.) (2012). *Live Art in LA: Performance in Southern California, 1970-1983*. Londres: Routledge.
- Porkova, P. (ed.) (2017). *Performance artist's workbook: On teaching and learning performance art - essays and exercises*. Helsinki: University of the Arts Helsinki.
- Roms, H. (2020). "Training for performance art and live art", *Theatre, Dance and Performance Training*, Vol. 11, Núm. 2.
- Rosenberg, S. (2016). *Trisha Brown: Choreography As Visual Art (1962-1987)*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sánchez Martínez, J.A. (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- Sarmiento, J.A. (2022). *El Centro de Creación Experimental*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sayre, H. (1989). *The object of performance: The American avant-garde since 1970*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schechner, R. (1988). *Performance theory*. Londres: Routledge.

Schimmel, P. (1998). "Leap into the Void: Performance and the Object", en *Out of Actions: between performance and the object*. MoCa, pág. 61.

Schneider, R. (1997). *The Explicit Body in Performance*. Londres: Routledge.

Stiles, K. (1987). "Synopsis of The Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance", en *The Art Performance Art*. Springfield: Performance Project, Inc.

Taylor, D.; Fuentes, M. (2011). *Estudios Avanzados de Performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Tokomburu [Marina Abramovic Institute] (8 de marzo de 2016). *NEON + MAI I As One I Cleaning The House* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=kEz2FEYGAO4>

Torrens, V. (2014). *How We Teach Performance Art: University Courses and Workshop Syllabus*. Parker: Outskirts Press.

Uniarts Helsinki 10 (2023). *Live Art and Performance Studies (LAPS), Master*. The University of the Arts Helsinki. <http://uniarts.fi/en/study-programmes/live-art-and-performance-studies-master/>

Uniarts Helsinki 10 (2022). *Performance Philosophy Conference 2022*. The University of the Arts Helsinki. <https://www.uniarts.fi/en/performance-philosophy-conference-2022/>

Universitat Politècnica de València (2022). *Performance UPV*. Universitat Politècnica de València. <http://performance.webs.upv.es>

Ulusan, C. [Marina Abramovic Institute] (19 de marzo de 2020). *Cleaning The House Workshop I Sakarya, Turkey* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=G2P2V8nJaTU>

Vergine, L. (2000). *Body Art and Performance. The Body as Language*. Milan: Skira.

Woman's Building (1976-1980). "Curriculum for the Feminist Studio Workshop at the Women's Building", en *Woman's Building Records*. Washington D.C.: Archives of American Art, Smithsonian Institution.

*Anexos: Performance art hoy**Anexo 1: 1990-2010 - Conversación con Jesús Jeleton*

Susana: ¡Hola Jesús, bienvenido! Como te he comentado fuera de audio, sería ideal si pudieses comenzar por presentar quién eres, qué es lo que haces y la relación y antecedentes que has tenido con el mundo del arte de acción, para quien no te conozca.

Jesús: ¡Hola, Susana! Yo soy Jesús Jeleton, formo parte del equipo Jeleton junto con Helen Alcántara desde 1999. También soy socio trabajador de la cooperativa cultural La Caníbal en Barcelona. Mi experiencia con el arte de la performance profesional se remonta a la fundación del equipo Jeleton: uno de nuestros primeros proyectos, que planeamos para la Universidad de Cuenca, fue una propuesta fundamentada en el arte de acción.

Aunque los frutos del trabajo no comenzaron a verse hasta el año 2002, ya en los primeros esbozos de sus códigos estaba presente la acción artística en vivo. Esto resultó indicativo de lo que sería y ha sido nuestra práctica, pues desde el primer año que abocetábamos propuestas -muchas de las cuales no llegarían a producirse- se combinaba performance con dibujo, música, audiovisual, fotografía... entendiendo la actividad artística como transmedia. La técnica, para nosotras, se subordina a la finalidad de intervenir en el repertorio artístico que nos interesa; y por ello no nos restringimos a un medio.

Además, este año estamos en residencia de investigación en MACBA con un proyecto titulado El Campo Comprimido. En él, estudiamos cómo a medida que la performance deja de ser escena alternativa y cada vez más artistas la incorporan a su repertorio -porque se ha vuelto casi raro que un creativo emergente no toque estos formatos-, la antigua intervención en la vida cotidiana comienza a ser fagocitada por el mercado o el museo. De esto somos también parte Helen y yo, por haber seguido el mismo proceso, pero a la vez que reconocemos nuestra culpa reflexionamos sobre ella.

Susana: Eres un artista con muchos años de trayectoria, además de muy situado en la red de la producción y gestión cultural de la ciudad de Barcelona. Conoces las

prácticas que a tu alrededor acontecen, y en consonancia con esto, me gustaría preguntarte cómo has visto cambiar la aceptación institucional del *performance art* desde que comenzaste tu recorrido y hasta tu situación actual.

Jesús: Mi proceso formativo arranca a principios de los noventa en la Facultad de Bellas Artes de Lejona, en Bilbao, donde el currículum estaba planteado en términos canónicos cerrados -color, forma, dibujo, escultura...-. Varias compañeras en los años de formación experimentábamos con la performance fuera del aula, muy influenciadas por el dadaísmo y neodadaísmo que en la Universidad nos habían presentado. Enseguida quisimos probar con la instalación en lugar de la pintura o la performance en lugar de la escultura, y co-ideábamos *tableaux vivants* fuera del edificio y de su sistema. Los estudiantes más mayores organizaban a veces veladas experimentales en naves industriales, y aunque teníamos interés en la idea de la intervención directa, las influencias que adquirí en Bilbao fueron sobre todo historicistas.

Tuve diferencias con el programa docente de especialidades, que me obligaba a escoger un itinerario, cuando yo deseaba poder formarme de manera transversal; y por eso me marcharía de esa facultad hacia Cuenca. Allí el sistema era muy novedoso, por créditos, y sabía que ofertaban cursos de instalación, *copy-art*, nuevas tecnologías, arte de acción (bajo el título de Otros Comportamientos Artísticos)... Además de ser la primera universidad española en incluir la performance, también lo fue en enseñar arte tecnológico con técnicas reprográficas o digitales.

Esto me haría tomar consciencia de las redes que estaban empezando a existir de arte de acción nacional; conocía a personalidades de los sesenta y setenta como Esther Ferrer con Zaj, pero aprendí que en los ochenta no se detuvieron ni mucho menos. Figuras como Valcárcel-Medina no tenían presencia física en Cuenca, pero su resiliencia inspiró a mi generación para proliferar en la práctica. Hablo de mediados de los noventa, y aunque se mantenían fuera del mercado de lo contemporáneo, esta escena alternativa e independiente sí estaba vinculada con la música experimental. Allí pasé dos años más, antes de llegar a Barcelona.

Barcelona es mi ciudad, donde trabajaría intermitente (y precariamente) mientras me formaba de manera pluridisciplinar. Cuando llega Helen, compañera de Cuenca, fundamos Jeleton y retomamos la formación académica, esta vez con cursos de Doctorado en el departamento de dibujo. No obstante, esa época es también la del

auge de la Sala Metrònom, donde se estaba programando bastante arte de acción de manera algo más institucionalizada. En el Raval y Sant Antoni existían, paralelamente, colectivos independientes de performance, y todos éramos conscientes de la cohabitación de programaciones: La de Metrònom como punto de reunión del Arte Contemporáneo experimental, aunque aquí sí profesional y mercantilizado; y la de las prácticas tal vez ajenas a la performance, pero que la terminaron incorporando a sus procesos.

Progresivamente, acciones como el desfile de Joan Morell en la Capella fueron tales acontecimientos que, de tan visibles, cayeron casi en el *mainstream*. Desde Jeleton participamos en este reconocimiento mercantil tanto galerístico como institucional -entendiendo la institución como sistema de becas para espacios de arte público-. Por ejemplo, en este periodo fuimos residentes en Hangar, y este es nuestro punto de partida para la investigación de El Campo Comprimido.

La principal hipótesis que tenemos es que en paralelo a esta deriva más institucionalizada del accionismo, desde los noventa las manifestaciones políticas se reapropian de herramientas de la performance; y son los contextos de lucha política aquellos que mantienen viva las intenciones primarias del medio. El arte de acción en la calle se sigue encontrando, pero en otros cuerpos más combativos y contextos más antisistema.

Susana: Entrando ya en el foco de este trabajo, y situándonos en paralelo a todo lo que has comentado del proceso de institucionalización de la escena alternativa que poco a poco coge fuerza, quería preguntarte específicamente sobre la educación en performance. ¿Cómo ha progresado? ¿Qué arraigo ha tenido, tanto oficial como extraoficialmente, y qué maneras de aproximarse desde lo formal y no formal has presenciado desde tu experiencia personal y técnicas adquiridas?

Jesús: Mi formación en performance, como la de la mayoría de artistas de mi generación, comenzó con los referentes de la Historia del Arte estudiando documentos de piezas del pasado. Desde ahí, pasamos a lo muy experimental, interviniendo artísticamente desde todos los medios que sirviesen a nuestro objetivo (combinando el arte de la performance con otras técnicas nuevas que también aprendíamos practicando). Helen tenía la formación reglada de Otros Comportamientos Artísticos, pero esto realmente era una excepción en la práctica de la mayoría, y solía llegar más tarde.

En nuestro caso, en 2010 vivimos el mayor momento de profesionalización como artistas, en que abandonamos otros trabajos alimenticios para hacer un gran esfuerzo en educación para la creación. Es ahí cuando nos apuntamos a diversos talleres independientes en performance, dos de los cuales fueron esenciales para nosotras: uno es el de Itziar Ocariz en Musac; y el otro, el de Esther Ferrer en Montehermoso.

Muchos conocimientos adquiridos los cito y aplico aún. Eran dos cursos muy diferentes en la metodología, y tratando de sintetizarlo mucho -porque ambos fueron más que esto-, puedo decir que el taller de Itziar consistió en un seminario en el cual discutir materiales y lecturas, más casi filosóficos; y en el caso de Esther resultó totalmente diferente, eminentemente práctico y experimental.

En las sesiones de Itziar, todo se encaminaba a un punto en el cual debíamos imitar una única práctica de la artista, de orinar en espacios públicos, en una meada colectiva en la recepción del museo. Los debates previos debían conducir a una intuición que te guiase hacia escoger participar en esa acción o no... no desde una argumentación racional, sino desde un instinto a tiempo real del que casi no tomas consciencia. Ella hablaba de actos reflejos -actos medulares-, y le interesaba mucho esta cuestión: Itziar nos pedía que no argumentásemos nuestras decisiones tras haberlas tomado. Le interesaba mucho reflexionar sobre qué es la presencia y qué es la decisión: cómo cuando estás en performance tienes que decidir cuestiones en tiempo real. Fueron muchos previos de pensar en ello para asimilarlo como acto reflejo -cómo entrenar el reflejo-, para cuando no pudieses hacer uso de toda esa biblioteca.

Puedo decir que finalmente Helen y yo no participamos, pero aprendimos muchísimo, y recuerdo algunas frases que condensan diversos aprendizajes y me acompañarán toda la vida. Algo que destacaría de Itziar, y me ha servido durante mi carrera, es que ella nos contaba cómo lo más valioso de su formación fue entender cómo cada creativo se coloca en el papel de artista. No tanto lo que performas como artista, sino cómo performas el ejercer de artista en sí, y desde qué lugar.

Ambos talleres duraban entre una semana y quince días, pero Esther hizo una brevísima introducción para después pasar a pedirnos cada día una performance para el día siguiente -y eran seguidos-. Cada día había una pauta diferente, que eran reflexiones relacionadas con experiencias o piezas propias. Fue algo agotador: cada mañana nos encargaba presentar para las compañeras y el público de Montehermoso

una obra nueva que nos naciese a partir de lo que habíamos visto. De esta manera, a la vez que le daba la máxima importancia a la performance exigiendo un enorme compromiso, también la desacralizaba. Hacíamos cosas rápidas y experimentales, y la reflexión venía después.

Sobre esta presión de cada día llegar con una pieza sobre la que no estás nada seguro, Esther nos decía, “yo cuando se acerca el día de la performance a menudo pienso: pero qué mierda de performance he pensado, es malísima idea, ¿cómo puedo haber planeado una performance tan cutre? Pero ya no tengo tiempo de idear otra, así que trato de hacer la idea mala lo mejor que puedo, y en otra ocasión ya prepararé una idea mejor”. Lo más valioso que Esther nos enseñó es que, aunque hay un proceso muy mental previo, lo interesante es intentar parar de pensar para empezar a hacer. El aprendizaje se completa cuando reflexionas sobre lo que ha pasado -y esta era la última parte de cada sesión-, pero los tiempos que son frecuentes en la educación se invierten, y de esta manera si sueles postergar la acción porque la quieres mejorar, nunca aprenderás realmente.

De ella recuerdo una frase muy básica pero necesaria: “Tú piensas una idea y la haces, pero la performance no es lo que has pensado, performance es lo que pasa realmente”. Y esto, raras veces coincide con lo que has estado planificando, así que a veces no es necesario planear en exceso y atrasar la acción. Esther trabaja mucho con el empoderamiento del artista, porque diagnosticaba los problemas que derivan del miedo y provocan que compliques en exceso piezas que resultarían mucho más sencillas. La performance solo requiere tu cuerpo como signo, y por la timidez que esto nos provoca -decía ella- buscamos circunloquios formales que en realidad perjudican el arte. Esther intentaba que nos capacitásemos para exponernos sin escapatorias.

Susana: Me va muy bien que hayas comentado estas experiencias más informales para aprender mediante una práctica que no está tan inserida en la academia, porque la siguiente cuestión que querría plantearte es qué habrías cambiado en tu formación, sabiendo lo que hoy sabes. Es decir, ¿crees que otras metodologías, otras aproximaciones, tanto en tu etapa formativa más académica como a posteriori, hubiesen tenido un impacto más significativo sobre tu aprendizaje?

Jesús: Yo creo que para la performance el taller es un gran lugar educativo, porque se basa en la práctica, y por ello resulta interesante este formato e incluso algo más allá: me da mucha rabia la palabra laboratorio, pero nos servirá para entendernos.

Un laboratorio callejero de arte de acción y performance me hubiese servido muchísimo. Por no tener acceso a eso me he visto obligado a inscribirme en lugares más formateados desde lo educativo, como el museo y la institución.

Esto muchos no lo considerarían parte de mi formación en *performance art*, pero yo lo voy a incluir. Después del taller de Esther Ferrer entré a trabajar en Bulegoa z/b una oficina de Arte y Conocimiento del País Vasco, donde en aquel entonces también estaba Isabel de Naverán, que es coreógrafa y teórica de la danza. Pude aprender a nivel profesional de Isabel, a raíz de conversaciones sobre la colección que ella entonces coeditaba, Cuerpo y Letra. Isabel me enseñó métodos para analizar la performance, después de una intervención que hicimos Jeleton en un contexto de arte público en Bilbao producido por Consonni. Nos dijo: “Me ha gustado mucho, pero, ahora bien, todavía es una idea hecha”. Esto hizo que me plantease reflexiones que se escapaban de lo que podría haber llegado a aprender en una escuela. ¿Cómo salimos de ese dos más dos, de pensar una idea y ejecutarla? ¿Cómo conseguimos que la presencia sea más a tiempo real, más comprometida con el sénite y menos con el cálculo? Esto fue un aprendizaje esencial, y completamente informal.

En consonancia con ello, debo decir que también crecimos enormemente durante un programa de Arte Público en que participamos en 2005, que se llamaba Processos Oberts en Terrassa, y era una reflexión sobre qué puede ser el arte público hoy en día. No era aún de performance, no abundaba tal cosa, pero exploramos en profundidad los entornos en los que esta podía suceder. De nuevo, adquirimos los conocimientos produciendo; y aunque no dejaba de ser un marco reglado, se intervenía en patios no institucionales.

Para la performance es muy conveniente trabajar desde fuera de la institución, para mantener la idea de intervención en la vida cotidiana; y evitar cubos blancos y burbujas que son ajenas a una realidad que trascienda lo muy delimitado y acotado. Como aprendizaje, esto es mucho más rico, porque te dota de una interacción real a la que no estabas teniendo acceso en un espacio controlado como el museo, la galería o el aula. La calle y la ciudad cada vez son más delimitadas (esto es parte de la hipótesis de nuestra investigación en MACBA), pero todavía conservan lo informe y azaroso. Es interesante poder educarse en la performance desde lo múltiple, y no desde lo demasiado formalizado.

Y huyendo del academicismo, sí, justamente creo que hay algo que entra en contradicción entre academia y performance. El lugar de la academia debe ser el de estudiar la performance: el hacerla tiene algo que por definición se enfrenta en la

institución, a no ser que la performance lo que esté haciendo sea intervenir espacios institucionales y académicos para subvertirlos.

Susana: ¿Cuáles considerarías que son los retos o dificultades que la performance presenta para erigirse como medio riguroso reconocido en un entorno académico, de desear hacerlo? Es decir, ¿qué crees que hay en la performance que hace que sea tan difícil asimilarse en el mundo artístico a nivel educativo?

Jesús: Creo que lo sé. Primero, la misma idea de rigor -que a mí me evoca al rigor mortis-, y provoca que se multipliquen las prohibiciones, cosa que limita la performance de entrada, a efectos prácticos. Las normativas de lo homologado se parecen ya a la educación en pintura cuando era académica y había que utilizar el siena y el ocre para representar equis y no podía hacerse de ninguna otra manera sin que te permitiesen preguntar el porqué. La institución educativa arrastra unas normas que representan todo esto, prohibiciones de lo que no se puede hacer en un aula; que comienzan con la manera tan limitada de como se evalúa numéricamente, y realmente aplanan cualquier forma de creatividad.

Por otro lado, creo que en la academia sí que se podría estudiar de manera profunda la performance... y eso no es lo mismo que hacerla, pero daría una base para no estar inventando siempre la rueda -algo que hemos hecho en Jeleton muchas veces por ignorancia de propuestas que nos parecían muy nuevas, pero en realidad no lo eran tanto-. Si hubiésemos tenido ciertos conocimientos, podríamos haber ido más allá.

Por último, creo que hay un factor muy educativo que aprendimos en aquellos años en Bilbao, en que entramos en contacto con un club alternativo independiente de música experimental, Le Club Larraskito, donde enseguida que ibas como público te proponían tocar para romper la diferencia. Era un lugar para la improvisación, donde aprendías practicando. Te preguntaban “¿y tú cuando tocas?”, y aunque respondieses que es que tú no tocabas, te rebatían que estar presente era también una forma de “tocar”.

Lo dirigían personas con una enorme formación musical y, sin embargo, el tipo de práctica que sucedía en Larraskito rompía necesariamente esa base que habían adquirido. Viendo su interés porque participásemos yo y otros como yo -icon ellos, en las sesiones, incluso compartiendo cartel!- entendí mucho: que, puesto que todo tendía a academizarse, y eso era absolutamente contrario a su propósito, las aportaciones del oído no formado en diálogo con un oído educado que trata de

deconstruirse, se revalorizaban. Todo tiende a formar una escuela, incluso la improvisación, y debemos huir de ello.

Esto tiene mucho que ver también con la enseñanza de la performance, y debería hacer que nos inquiriésemos sobre cómo adquirir una cultura y al mismo tiempo suspenderla para trabajar desde un lugar externo a ella. La clave de mayor dificultad para la enseñanza formal de estas prácticas es esa: ¿cómo puedes adquirir una erudición y al mismo tiempo seguir siendo experimental?

No es un binarismo excluyente, pero la experimentalidad tiene algo de conectar con el presente, y la academia tiende a llenarte la cabeza de pasado. Tal vez para solventar esta tensión podemos fijarnos en todas las enseñanzas complementarias, talleres que pueden servir a la performance aunque no instruyan directamente en esta, y sienten las patas sobre las que después poder armar una técnica personal que sea intransferible; al estilo de las dinámicas corporales que fueron tan importantes en la Bauhaus o para algunos Black Mountain College.

Susana: Ya para terminar, ¿hay algo más que quieras contar, que consideres de relevancia, y que te apetezca aportar al proyecto?

Jesús: Sí. Y es manifestar una tendencia un poco peligrosa de la cual todas formamos, que es la gentrificación de la performance. En los años que llevo, que son muchos, he visto a numerosos artistas que al encargo de plantear una exposición de pintura en un contexto con el que no estaban de acuerdo, inventaban la crítica institucional; como casi pelea con el sistema o como intervención política. Años después, el museo ya directamente encarga esta crítica institucional, y ha habido gente que a este encargo ha actuado como una corista del Molino.

Una performance se está encargando todos los días, y yo firmo y facturo porque necesito llevar dinero a casa. Pero una performance, por definición, no debería solicitarse por la institución: es casi que te encargan una escultura y tú respondes con una performance. Lo he presenciado con las visitas guiadas, cuando a un artista le pedían que performase, y como no quería encarar tal rol, inventaba la visita guiada -que es un formato del museo- subvertida. ¡Y ahora, ya directamente te piden visitas guiadas performativas! Lo que era una respuesta para huir de complacer a un sistema podrido se canoniza, y todo el tiempo debemos tratar de escapar de eso. Porque, ¿qué será lo siguiente? Todo son fugas de lo que queremos combatir de las instituciones educativas, museográficas, sociales... ¿Y cuáles más encontraremos?

Anexo 2: 2005-2023 - Conversación con Mercè Ubalde

Susana: ¡Hola Mercè! Muchas gracias por venir. ¿Podrías presentar quién eres y cuáles son tus antecedentes con la performance, tanto a nivel pedagógico como artístico, para quien tal vez no conozca lo que haces?

Mercè: ¡Hola! Yo soy Mercè Ubalde, y ahora mismo podría decir que me dedico a la docencia y la gestión cultural, pero es verdad que todo lo que hago bebe mucho de mi experiencia como creadora, tal vez no tanto desde una práctica artística, pero sí desde unas maneras de entender el arte de la creación que permita pensar a través del mismo. Me he preguntado muchas veces si se es más o menos artista por estar dedicándose profesionalmente a la práctica en el sentido más literal... o si el trabajar desde el arte es más bien un modo de hacer y pensar. Esta es una clave en mi vida que atraviesa todo lo que activo.

Sabiendo lo anterior, puedo explicar que imparto docencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona desde hace ocho años; y aproximadamente comencé en /Unzip Arts Visuals como directora artística al mismo tiempo.

En la universidad, al principio te asignan asignaturas más generalistas, y más adelante se te ofrece la posibilidad de desarrollar una optativa de algo que te interese particularmente: aquí llega nuestra materia de Intervenciones Gráficas de Escena y Performance (nos guste demasiado poner nombres rimbombantes a las cosas, pero es importante referirnos a ellas con su grado justo de especificidad).

La propuesta es esa intersección entre dibujo y performance, que en mi interés surge por haber estudiado Bellas Artes en paralelo a Arte Dramático. A mediados de la década del 2000, trabajaba de una manera muy performativa con una compañía teatral, y esto motivó que en Bellas Artes muchos de los trabajos libres que realizaba fuesen por la vía de la performance. En un momento dado debí elegir entre ambos ámbitos, decidiendo que para mí era más coherente continuar avanzando en las Artes Visuales, aunque siempre tuve presente la libertad de acción y pensamiento que solo encontraba en la performance.

En esa época hacía mis propias propuestas, y tuve la suerte de conectar con un grupo de práctica curatorial sobre el espacio público, sus usos y significados. El arraigo colectivo es para mí un punto esencial de la performance. En tres ediciones, estuvimos accionando unas propuestas de verano llamadas Lycra. Aquí comencé a

practicar en la calle, cuando normalmente no había intervenido tanto en entornos abiertos. Desde entonces me embarqué en proyectos no explícitamente performáticos (aunque siempre había un componente performativo), en los que elucubraba sobre el sentido experiencial de lo que son los espacios compartidos, el trabajo colaborativo o incluso el desarrollo de conceptos relacionados con la mediación intercomunitaria en el barrio. Mucha de la gente de Lycra entraría curiosamente en el ámbito de la mediación (y no tan curiosamente, porque proponer procesos artísticos críticos con el turismo, la gentrificación o la economía sumergida en espacios que exceden lo canónico, tiene mucho de acción de mediación cultural).

A mí esto me llevó a vincularme después con el ámbito pedagógico, formándome en lo educativo no tanto como un trámite para acceder a esta vía profesionalizadora, sino por un interés real en la docencia. Estas experiencias marcaron mucho mi tipo de práctica, y siguen definiendo el desde donde pienso y activo los proyectos.

Sé que lo explico un poco desordenadamente, pero es que para mí siempre fue muy híbrido, y los procesos se contaminaban unos de otros. Nunca sentí del todo que estuviese haciendo o artes visuales, o performance, o teatro, aunque otros lo viesan así.

Susana: Bueno, también hablamos de disciplinas que a menudo plantean el falso dilema de deber escoger. Incluso desde la misma academia, parece que hayas de posicionarte en desde donde estudiar la performance, cuando la realidad es que este medio abarca y trasciende todo. En nuestro caso, lo veo casi una evolución natural, ¿no? Que las personas que venimos de esta intersección entre lo visual y lo en vivo veamos la bonanza de ambos, y tratemos de sintetizarlos.

Mercè: Exacto. Es que lo has explicado mejor que yo. Pocas veces me siento a hacer reflexión del proceso que me ha llevado hasta aquí, a nivel de trayectoria laboral, pero sí me parece que en muchas ocasiones he escogido la vía de lo performativo porque es una manera de romper con lo académico y academicista. Y esto ha sido importante, de decir: “no necesito una formación específica en performance, porque no creo que ni sea bueno para la práctica, ni mucho menos necesario” -luego hablaré de esto en concreto, porque ¿qué sentido tendría entonces que esté proponiendo una asignatura como Intervenciones Gráficas de Escena y Performance?-. Pero sí, pese a ello, continúo pensándolo: ¿por qué se iban a necesitar unas herramientas específicas y exclusivas de la performance, si es un campo que se alimenta precisamente de

tantas disciplinas que no son performance? Tampoco necesitas para performar ser todo un experto en ello... y esto es algo que siempre me ha gustado. Para ser un actor de teatro musical sí debes dominar ciertos códigos, para el dibujo realista sí requerirás ciertas herramientas; pero la performance no es tan rígida, el *vivir* es realmente accesible.

Por este motivo es que terminé decantándome por esta práctica. Sobre mi interés en los procesos de mediación y participación colectiva, comentar que antes de la pandemia llevamos por teatros el proyecto feminista de *Fem...* pero también lo abrimos a institutos o espacios de las artes visuales. Era performance, o más bien happening, que tenía la intención de armar una bibliografía de figuras históricas femeninas, pero para su mejor circulación hablábamos de *Fem* como espectáculo, porque ¿cómo se vende una performance? Este tema daría ya para otra investigación. Performativizábamos una clase de Historia del Arte, en la cual el público debía implicarse como alumno rellenando sus cuadernillos, haciendo preguntas, o interactuando con otros estudiantes. Me interesa mucho cómo invitas a la gente a participar en una propuesta, cómo influye la participación en lo que estás haciendo, o cómo lo que estás haciendo termina influyendo también a ese público.

Susana: Y desde esta trayectoria tan diversa, ¿cómo sientes que ha cambiado la aceptación institucional educativa de la performance durante este tiempo?

Mercè: Cuando yo estudié Bellas Artes a principios del dosmil, no mencionaron la performance más que en una asignatura, llamada Intervenciones efímeras, pero no era nada práctica. Sí, en la Universidad de Barcelona hablábamos de la historia de estos medios -no explícitamente de la performance, sino de formas de arte que dialogasen con el tiempo-; pero ni siquiera te daban tantos referentes... porque la historia del arte de acción, para empezar, no estaba tan configurada aún más allá de los cuatro nombres que han marcado ciertas maneras de proceder.

El problema es que se pretendía enseñar *performance art* mediante las cronologías lineales con las que se enseña historia de la pintura..., pero esto no es posible: cuando se habla de performance no podemos recrear una macro-historia más que en genealogías o constelaciones. Al empezar a incluir la performance en la academia desde los sistemas usuales de esta, se encuentra uno con la dificultad de querer limitarla en compartimentos estancos. La performance es demasiado híbrida como para explicarse de esta manera.

Si comparamos Intervenciones efímeras con la asignatura de performance actual, o incluso con la materia que había antes de que subiese yo a coordinación, obvio nos valemos de unos asideros para configurar nuestros posicionamientos teórico-prácticos, pero la planteamos como eminentemente experimental y fundamentada en trabajos de taller. Hoy, en la Facultad de Bellas Artes no se cursa ni Historia de Arte, y más allá de que estemos de acuerdo o no con este cambio, sí que da a entender que las maneras de conectar con las prácticas artísticas han cambiado, y ya no se promueven desde esa aproximación tan tradicional. En el ámbito catalán, la metodología del laboratorio para la performance solo se atiende en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, pero otros centros como el Institut del Teatre están abordando la práctica de la performatividad desde lugares muy diferentes.

Susana: Entrando más en el programa específico de Dibujo y performance, ¿podrías explicarme en mayor profundidad cómo era antes de tu llegada, por qué cambia, y cómo es ahora?

Mercè: El cómo era antes el programa de *performance art* tiene mucho que ver con como se constituyen los planes educativos a nivel más general. Desde que en España se implanta el Plan Bolonia (en 2010-2011), nos ceñimos a sus requerimientos y condicionantes, que provocan que todo deba especializarse. Partiendo de esto, al fijarnos en el tipo de optatividad, comprobamos como se tiende a compartimentar en exceso, aunque la vida no sea en realidad tan disciplinaria.

Contra esto, la Universidad de Barcelona decide recientemente volver a lo muy designado, y se recuperan ramas estancas de dibujo, pintura, fotografía..., dentro de las cuales los equipos de trabajo de cada departamento y subsección tratamos de encontrar nuestras escapatorias. La asignatura que planteamos sería algo realmente concreto: esta intersección entre dibujo y performance (aunque desde ahí activemos prácticas expansivas que tratan de escapar de los cajones institucionales que tampoco corresponden con la realidad artística).

Paradójicamente, la estructura más amplia hoy complica lo interdisciplinar, y te fuerza a ceñirte a itinerarios recomendados; y, sin embargo, cuando en el pasado el sistema resultaba aparentemente más categorizado, los contenidos podían plantearse como abiertos y transitables. Estas contradicciones, que aplican a lo educativo, en realidad son generales de todo el mundo contemporáneo.

Susana: ¿Cómo lográis escapar de estas tendencias y exigencias generales de la Facultad? ¿Podrías explicarme más de las didácticas que proponéis en el aula?

Mercè: Comienzo otra vez por contextualizar: La nueva asignatura, que nace con una renovación de los planes docentes de la Facultad, se empieza a gestar en 2022. Sus coordinadoras somos Eva Marín y yo misma. Este es el primer año en que se aplica, activada por una subsección del departamento de Artes visuales y diseño, en la línea de Producciones Artísticas Contemporáneas. Por ello, la manera en la que este equipo de trabajo entiende el dibujo es utilizándolo como herramienta de formalización del pensamiento. No creemos en el dibujo como trazar sobre papel, sino que abarcamos muchas superficies y operamos sobre muchos medios. Trabajamos de una forma transdisciplinar e híbrida, y los alumnos que pasan por nuestros talleres conocen ya lo diferente que es el enfoque respecto a la vía académica del concepto clásico de Bellas Artes.

En este ecosistema es que se inserta la asignatura, que es de performance, pero como pertenecemos a la especialidad de dibujo, se debe cruzar con el pensamiento gráfico. El cómo se organizan los referentes en el planteamiento de las prácticas -espacios que permiten que los estudiantes exploren sus intereses creativos personales-, se idea también desde esta forma de resistencia que tratamos de ejercer.

Por la casuística particular de la asignatura -es del segundo cuatrimestre de último curso, y coincide con preocupaciones máximas como el Trabajo de Final de Grado-, pensamos en configurar una materia realmente apetecible. Dibujo y performance es eminentemente práctica, y desde ahí teorizamos; siguiendo metodologías que aprendí en Arte Dramático, donde pasabas tres años experimentando sin conocer referentes, y en último descubrías las aproximaciones teóricas y tomabas consciencia de con cuáles habías interlocutado. Nuestra asignatura parece un descanso a lo intelectual y teórico, llegando a un taller donde se te permite activar propuestas desde lo lúdico. El juego se explicita como deseable -y, por lo tanto, valorable-, e influye en la concepción íntegra de la asignatura. Una cuestión que definimos desde el inicio es que se prioriza el trabajo colectivo, queriéndonos salir de esta noción tan incómoda de Bellas Artes que apela al trabajo del genio individual todavía a día de hoy.

La evaluación pasa por tres evidencias: una es el grado de participación y compromiso con el grupo de trabajo; otra es el proyecto de performance que se

desarrolla a lo largo del cuatrimestre y culmina en una muestra con su respectivo programa; y por último, dos prácticas de publicación que den cuenta de este proyecto y documenten las actividades realizadas en el aula. El material impreso (entendido desde lo múltiple) ha sido clave en la historia de la performance como documento de procesos inasibles. Y reitero que esto puede encararse desde lo más o menos creativo: hemos recibido desde pódcast hasta fanzines, para registrar los procesos reflexivos de conexión, pero también los referentes e investigaciones efectuadas.

Entrando ahora en las metodologías, incidiré en cómo se organizan las sesiones, que son de cuatro horas consecutivas. Durante una hora aproximadamente -a veces un poco más-, situamos unos nombres imprescindibles, paradigmáticos para ciertos tipos de práctica performativa; a los que seguirá la enunciación de un ejercicio -bastante amplia e interpretable- mediante el cual cada equipo de trabajo tratará de reproducir las técnicas de la semana. A esto se dedican un par de horas, e idealmente en la última focalizamos en el trabajo de proyecto.

En algunas ocasiones nos desplazamos también a contextos para el visionado de performances que sucedan fuera de la Facultad, como el Artesano o la Caldera; así como a actividades de agenda cultural que no necesariamente serán prácticas performativas, pero que pueden relacionarse con nuestro contenido. La operación *in situ* funciona de la misma forma, abarcando las visitas como situación preliminar, y practicando después nuestras actividades en la calle. Es muy enriquecedor escapar del taller incluso para el desarrollo de proyecto, y permitimos un espacio y tiempo para que los grupos se autoorganicen y testeen qué de esas interacciones deciden después filtrar en sus presentaciones finales.

Otra tipología de sesión consiste en invitar a artistas en seminarios sobre bloques específicos, y este año dialogamos con profesores del Institut del Teatre que planteen asignaturas colindantes e impartan técnicas relacionadas.

Susana: De esta planificación didáctica que comentas, ¿podrías ponerme un par de ejemplos que aterricen mejor las propuestas concretas a las que te refieres?

Mercè: ¡Claro! Por ejemplo, una sesión al inicio del curso reflexionaba sobre el concepto de lo efímero. Con las esculturas de un minuto como referencia, planteábamos debates filosóficos desde lo historiográfico, y después expusimos el enunciado de la actividad. Este consistía en la realización de unas instrucciones para la performance, en dibujar las expectativas, y finalmente ejecutarla en un espacio

donde después quedarían el registro gráfico y la “receta” para que otros transeúntes recreasen la acción. Todo en el lapso de un par de horas, activando un trabajo rápido y experimental, que sería complementado al final de la sesión con las reflexiones del resto del grupo sobre las propuestas de sus compañeros.

Otro día hablamos del ritual, con figuras como Mendieta. Y en la parte práctica de la metodología, partimos de la premisa de Marcelaygina para extender por el suelo lienzos de grandísimo formato que ensuciaríamos con materiales diversos en una especie de trance colectivo. Resultó interesante ver cómo a final de curso, de todas estas experiencias, qué se apropiaba cada grupo y desde dónde, para su apuesta particular.

Desde el inicio apostamos por (en la medida de lo posible) hacer una aproximación a creativas feministas de contextos no etnocéntricos, en una investigación que ha sido enriquecedora hasta para los miembros del departamento, y ha definido incluso ciertas direcciones e intenciones. El 90% de las figuras que se presentaron provenían de identidades disidentes, las cuales eran exploradas mediante su acción artística. Es interesante cómo una perspectiva ajena a lo europeo o europeizado entiende la performance desde una necesidad que se enraíza en otro lugar. El cómo hacer para nosotras es casi más importante que el qué, como buenas artistas procesuales.

Susana: ¿Por qué crees que surge hoy esta necesidad de instigar maneras alternativas de hacer, mediante las herramientas que proponéis? No tanto desde la respuesta que imposiciones como el plan Bolonia generaron en vosotras, sino ¿qué os gustaría que aprendiesen los alumnos con esta voluntad cuasi activista de pensar la performance en la academia desde otros lugares?

Mercè: Desde nuestro ámbito de base se entiende esto: que no tiene sentido renegar de la multidisciplinariedad o transdisciplinariedad del arte. Pensamos que cualquier forma de creación es en realidad un proceso o conversación abierta, y las maneras de trabajar fuera de la Facultad así lo reflejan. Además de los retos contemporáneos que implica trabajar de forma colaborativa e hibridando perspectivas, procedimientos o campos de pensamiento, tiene sentido que los profesionales del arte conectemos a los estudiantes con la realidad del medio.

Todo esto del “ámbito académico” para mí tiene un interés relativo porque lo considero como campo de pruebas. Para mí, la docencia también es propuesta artística; y a veces al referirnos a retos para metodologizar una asignatura, no

deberíamos hablar tanto de la materia en sí, si no de las maneras de entender la práctica artística para cada profesor.

A mí, personalmente, lo que me genera fricción en todo lo experimental que propongo son las dificultades para romper la barrera entre profesor y estudiante. Si apelo todo el tiempo a un laboratorio colectivo, creo en el implicarme en los proyectos del grupo, igual que animo a los alumnos a tomar parte activa en la configuración la misma asignatura. Por ejemplo, promovemos una evaluación que anime al grupo a manifestar qué es lo que ha ocurrido y qué desearían que ocurriese más allá. Nuestra intención es que se entienda la materia como un espacio de testeo para los alumnos, pero también de la propia actividad docente. Las aportaciones y críticas son valoradas, porque siembran la semilla de cómo creceremos en las ediciones futuras. Esta es una manera de pensar el hacer que he aprendido en otros contextos extra-facultativos, en concreto desde la mediación cultural, y hoy comparto en la Universidad de Barcelona porque ha resultado muy nutritivo.

En 2018, en /Unzip iniciamos las jornadas participativas de formación y creación, Sucret, donde de manera intensiva diversos grupos interesados en la práctica artística por diferentes motivos y desde diferentes aproximaciones, niveles y sensibilidades, interactuaban en convivencias espaciales. Durante dos días completos nos juntamos para crear corporalmente juntas, de manera cuasi autogestionada. Sentábamos unos ejes desde los que pensar metafóricamente, y desde ahí simplemente aprendíamos haciendo y compartiendo con los demás. El equipo /Unzip no solo proponía, sino que participaba como un miembro más sin jerarquías. Y muchas veces he recurrido a ello para plantear los contextos de creación que desearía para mis talleres en la Facultad, aunque la academia no sea consciente de todos los factores que intermedian -o idealmente querríamos que intermediasen- nuestra acción educativa.

Susana: Es muy conveniente esto que comentas, porque quería preguntarte también sobre los retos intrínsecos del *performance art* como medio que crees que deben solventarse para poder sistematizar su didáctica en un entorno académico como el que tú estás presentando.

Mercè: El primero y principal es, sin duda, que la práctica de la performance resulta muy inasible. El arte de acción es diverso en sus encarnaciones y afinidades, y este

componente cuasi monstruoso hace difícil el sistematizarlo de maneras estancas. Y esto no le gusta al plan Bolonia, y no tiene fácil solución.

Otra de las complejidades sería que en el ámbito de las artes visuales en general, y de la Facultad de Bellas Artes en específico, el accionismo ha estado históricamente marginado como enseñanza, y por ello no hay referentes que podamos utilizar para defender la relevancia de nuestra materia.

Además, los espacios donde se imparten estas asignaturas no siempre son adecuados al tipo de práctica. No podemos reclamar una sala polivalente con suelos de linóleo; y aunque la performance puede ocurrir en cualquier lugar, sesiones específicas se jugarían mejor en otro espacio de taller. Por ejemplo, para una práctica vinculada a las performances de Castoro, debíamos colgarnos del techo para pintar con un arnés. Necesitábamos que el equipo de logística gestionase un andamiaje para poder colocar el sistema en la biga, algo relativamente sencillo, pero que casi no se consigue; en parte porque los equipamientos aquí no están ideados para artes corporales.

He de decir que aunque los materiales y dispositivos de los que disponemos son limitados -especialmente, en comparación con talleres de mayor trayectoria-, estamos generando un pequeño laboratorio asociado a estas aulas que tratamos de nutrir de equipamiento adecuado para nuestras asignaturas. Poco a poco, queremos proporcionar a los alumnos sistemas de retroproyección o escenografía, y nosotras mismas hemos recopilado de almacenes cuasi abandonados materiales diversos que permitan a nuestros alumnos a explotar sus ideas experimentando con soportes que, si bien no son exclusivos de la performance, podrían complementarla. Es fundamental para nosotras que las prácticas puedan efectuarse sin necesidad de invertir individualmente en acervos personales.

Por la carencia de este histórico, las propuestas que hacemos muchas veces exceden la línea de lo que la institución comprende, y hay un esfuerzo constante por intentar expandir sus márgenes. Incluso los propios estudiantes de Bellas Artes, y en concreto aquellos que acuden al itinerario de dibujo, esperan encontrar unas prácticas más técnicas y canónicas; y ya salir de la clasificación horrorosa de dibujo naturalista frente a dibujo digital les descoloca. Nuestros entornos, de tan interactivos e intertextuales, cuesta situarlos en personas con tantas capas de preconcepciones sobre lo artístico a deconstruir; y de ahí toda nuestra aproximación a metodologías más abiertas y experimentales.

Por suerte, cada vez más los estudiantes que acuden a materias como la que ofertamos han manifestado intereses previos en estas disciplinas más informes. Esto se lee en paralelo a la gentrificación de la performance, y progresivamente hablamos más de alumnos ya maduros, o que como mínimo han experimentado y reflexionado anteriormente con nuestro campo.

Susana: Por último, y para acabar, ¿hay algo más que quieras explicarme de vuestra manera de trabajar? ¿Querrías hacer alguna otra aportación de tu perspectiva a cómo las didácticas del *performance art* deberían plantearse?

Mercè: Sí. Una de nuestras maneras, desde la Facultad de Bellas Artes, de conectar con la realidad del entorno, es ofrecer recursos transversales. Dentro de la excesiva especialización que se nos exige, pensamos en promocionar herramientas extrapolables a otras prácticas artísticas. Esto ha sido muy bien acogido por los estudiantes, y nos hemos adaptado para explotarlo más y mejor. En algunas sesiones aportamos consejos para la profesionalización del proyecto final, con corpus técnicos para la calidad artística. Por ejemplo, en una lección planteamos la elaboración de un guion técnico; y en otra hablamos de la archivística; o enseñamos a hacer marcos teóricos y conceptuales para el trabajo personal en ámbitos tan híbridos. Hemos encarado temas relativos al campo de los principios éticos de la práctica, como la buena gestión de la performance delegada o colaborativa, entre otros. Como decía antes, una buena formación en performance no debe quedarse en lo estrictamente performativo, porque esa técnica no es imprescindible y, en todo caso, puede adquirirse con otros medios.

Por mi experiencia autoformativa y autogestionada, considero que pasar por la academia no es imprescindible, y debe surgir del deseo y no de la necesidad; porque si tú consigues estas claves en otro contexto -sea en un centro de producción, una fábrica de creación, o en colectivos independientes-, puedes implementarlas en tu actividad creativa.

Existe tal diversidad de mecanismos para entrecruzar el pensamiento de la performance, que difícilmente podrás desde lo demasiado disciplinario abarcar todas las técnicas que podrían llegar a ser necesarias. De ahí que prefiramos dar pistas, indicios de lo que ha sucedido, y maneras para lo que puede suceder; como base más generalista... con tal de despertar intereses en articular propuestas, que después ya busquen sus respectivos caminos para lo específico.

SUSANA ALONSO SEGURA

NIUB: 20041044
Treball de Fin de Grau

Tutora: Magda Polo Pujadas
Curso 2022-2023, Julio de 2023
Universitat de Barcelona. Grau en Història del Art