

PERFORMANCE Y FOTOGRAFÍA: UNA APROXIMACIÓN A LOS PRIMEROS ITINERARIOS EN ESPAÑA

Carlos Tejo Veloso

Universidade de Vigo

carlos.tejo@uvigo.es

Recibido: 31/12/2020 | Aceptado: 30/04/2021

doi:10.30827/sobre.v7i0.17843

29

PERFORMANCE AND PHOTOGRAPHY: AN APPROACH TO THE FIRST ITINERARIES IN SPAIN

ABSTRACT: We understand both action and ephemeral shared time as indissoluble elements of performance, vindicating presence as one of the essential pillars of this practice. These claims –which could be limiting– don't belittle the importance of other media such as photography or video which, sometimes, interact with performance at a short distance. Feeling receptive to these approaches, we will pay special attention to the collaboration between performance and photography, reviewing concepts such as presence, subjectivity, veracity, document or performativity. Given the wide scope of this subject, we have focused on the Spanish context of the fertile 1960s and 1970's. These years brought about the emergence of an international symbiosis between the photographic medium and performance; an awakening that drove significant changes in the value of photography and –in the Spanish case– the survival of a performance barely investigated.

KEYWORDS: performance, photography, Spain, late francoism

RESUMEN: Entendemos el suceder y el efímero tiempo compartido como elementos indisolubles de la performance, vindicando la presencia como uno de los pilares esenciales de esta práctica. Estas afirmaciones —que podrían resultar limitadoras— no desestiman la importancia de otros soportes como la fotografía o el video, que, en ocasiones, interactúan con la performance a una estrecha distancia. Sensibles a estas aproximaciones, prestaremos especial atención a la colaboración que se establece entre performance y fotografía repasando conceptos como presencialidad, subjetividad, veracidad, documento o performatividad. Dada la amplitud del tema, hemos establecido una acotación temporal centrada en el contexto español de las fecundas décadas de 1960 y 1970. Estos años trajeron consigo la aparición de una simbiosis internacional entre el medio fotográfico y la performance; un despertar que impulsó significativos cambios de valor de la fotografía y —en el caso español— la conservación de una performance escasamente investigada.

PALABRAS CLAVE: performance, fotografía, España, tardofranquismo



1. El poder transformador de lo performativo en el arte

Si hablamos de performance en el campo artístico, conviene recordar la trascendencia del término *performativo* acuñado por John L. Austin en 1955 (1962/2016). Interpretando el legado del reputado filósofo del lenguaje, entenderemos lo performativo como un enunciado autorreferencial y constitutivo de realidad que puede modificar el estado de las personas o cosas hacia las que ese enunciado va dirigido. Erika Fischer-Lichte (2004/2017) observa cómo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, este carácter performativo comienza a tener una presencia destacada en el arte más innovador, provocando, según sus propias palabras, «el giro performativo de las artes» (2004/2017, p. 47). En este marco, la performance se servirá de lo autorreferencial y lo real para generar una profunda transformación que debilitará la división tradicional del arte anclada en los binomios autor/espectador, sujeto/objeto y significante/significado. La creación de un objeto autónomo pierde vigencia, y comienza a abrirse paso una práctica que encuentra su razón de ser en el tiempo compartido entre el artista y un activo espectador. Ese acontecer desencadena una nueva interpretación del acontecimiento estético que desmantela la lectura signífica de la obra a la que estábamos acostumbrados. Al hilo de este planteamiento, Erika Fischer-Lichte, haciendo alusión a algunos intensos momentos de *Lips of Thomas* —conocida performance de Marina Abramovich— comenta: «No se trataba de comprender la performance, sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, in situ, escapaban a la capacidad de reflexión» (2004/2017, p. 34).

El término performativo también está presente y vigente en otras áreas de conocimiento que acabarán influyendo y enriqueciendo el análisis del arte de la performance. No podemos olvidar las valiosas contribuciones de especialistas como Richard Schechner (2002/2013), que concibe la performatividad como un campo híbrido reconocible también en el rito, el juego, el teatro o el folklore; de Artaud (1964), que plantea una renovada dramaturgia capaz de abrirse a nuevos procesos dinamitando la estructura clásica del teatro, o de Butler (2009), que, enfrentando conceptos como performatividad y género, ha contribuido al desarrollo del estudio de aquellas performances comprometidas con lo político y lo social. Desde este posicionamiento más inclusivo, la performance conforma su corpus teórico gracias a la valiosa contribución de diferentes campos del saber, haciendo visibles conexiones que se derivan de la filosofía, de la antropología, de la sociología y de otros juegos *contextuales* (Ardenne, 2006).

30

2. Una aproximación panorámica a la performance

El arte de la performance surge con fuerza alrededor de la segunda mitad del pasado siglo sobre todo en determinadas ciudades de EE. UU., Europa y Japón (Carlson, 1996/2004). El cuerpo, con frecuencia el propio cuerpo del artista, se convierte en material fundamental e interactúa con el tiempo, el espacio y la audiencia incorporando el azar como un elemento más de un proceso efímero. El carácter multidisciplinar de la performance manifiesta una gran libertad a la hora de elegir recursos, característica que le permite escapar de los compartimentos estancos para incorporar cualquier herramienta que sea del agrado del artista. Pese a su condición no comercial, alternativa y periférica, variadas fueron las causas que ayudaron a que la performance lograse crecer y sobrevivir hasta nuestros días; entre todas ellas, recordemos: el declive del paradigma moderno, las aperturas del arte conceptual, la necesidad de buscar en la práctica artística un interlocutor social, una dinámica autogestión de numerosos colectivos de artistas, el empuje y la influencia de otras artes (como el arte sonoro, las artes escénicas o la danza) o el ambiente creado por parte de la crítica y la comunidad artística que apoyaba una progresiva desmaterialización del arte. Estos y otros factores alimentaron a la performance y facilitaron el uso de unas herramientas que iban en lógica sintonía con las reclamaciones y la trama generada por la propia práctica. La lucha política ha funcionado como un telón de fondo que determinó gran parte de la performance desarrollada durante el periodo que acota nuestro estudio. En este sentido, nos parece oportuno recordar la trayectoria del conocido Grupo de Viena, Carolee Schneemann, Chris Burden o VALIE EXPORT, por citar solo algunos ejemplos representativos. Su trabajo y el de un gran número de artistas de la época, a menudo, simpatizaba con los presupuestos ideológicos de importantes colectivos, como los movimientos feministas, la comunidad gay u organizaciones de origen negro o latino. Su prolífica obra ha hecho posible que las preocupaciones que, hasta ese momento, se consideraban asuntos domésticos y privados saltasen al espacio público; por aquel entonces, lo personal era realmente una acción política (Hanisch, 1970).

3. Sobre el presente, el contemplar y el registro de la performance

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance. (Phelan, 1993, p. 146)

En esta conocida cita de Phelan, se abordan cuestiones de suma importancia para el análisis del arte de la performance y su relación con el medio fotográfico. A través de estas líneas, la autora nos enfrenta con la imperiosa necesidad del presente, con la desaparición como requisito indispensable para que la performance pueda ser catalogada como tal o con la documentación entendida como un problema que traiciona las bases ontológicas de la propia práctica. A pesar de no coincidir en todo lo expuesto, sí encontramos un enunciado central que nos parece acertado: defender el *hic et nunc* de la performance como esencia fundamental. Nada que niegue ese principio puede alcanzar la categoría de arte vivo. La performance, al igual que otras disciplinas como la música, el teatro, el circo o la danza, encuentra en su naturaleza fugaz el eje central de su estructura, necesitando de un presente continuo para poder *ser*. Una de las formas de entender este *ser*, su naturaleza filosófica, nos lleva —siguiendo a Schechner (2002/2013)— a identificar el existir con la performance, afirmación que necesitará de una obligada sincronía entre audiencia y artista. Hasta aquí, todo parece seguir los dictados de la lógica. Sin embargo, la desaparición de la performance que Phelan reclama con insistencia nos llama poderosamente la atención. Este paradójico *desaparecer* para *ser* lleva implícito un rechazo compulsivo e ilógico hacia el registro de la performance; un rechazo que, a la postre, manifiesta —tal y como apunta Dubois— un «radicalismo simple» (1998, p. 245). Por ello —contradiciendo a la académica norteamericana— entendemos que la simbiosis entre fotografía y performance nos permite revivir la performance de nuevo y superar así su condición finita, de ahí su importancia. Nada tenemos en contra de la contemplación directa de la performance, pero ello no debería ser ni mejor ni una razón para minusvalorar la observación e investigación de la performance a través de su documentación.

Como hemos visto, el arte de la performance sucede, y ahí, precisamente, radica uno de sus atributos más interesantes. Sin embargo, esta fugacidad puede ser un grave contratiempo para la contemplación directa. El espectador, además de luchar contra las exigencias de lo efímero, tendrá que estar atento a los circuitos alternativos y a la variedad de localizaciones donde la performance tiene lugar. Incluso la audiencia más entusiasmada tendría realmente difícil seguirles la pista a esos itinerarios de la práctica que, en ocasiones, se materializan en espacios alternativos con escasa difusión y alcance. Junto a esta observación —que haría alusión a las performances a las cuales podríamos, hipotéticamente, asistir— nos encontramos con otras que han sucedido mucho tiempo atrás y que ni tan siquiera coinciden con nuestro ciclo vital. Amelia Jones (1997) enumera una serie de performances emblemáticas de las décadas de 1960 y 1970 y las relaciona con la edad que ella tenía cuando estas fueron presentadas. Utilizando un tono abiertamente irónico, Jones comenta que desde los tres hasta los quince años le fue imposible asistir a performances como *Cut piece* de Yoko Ono, *Catalysis* de Adrian Piper, *Eros/Ion* de VALIE EXPORT o *Relation in space* de Abramovic and Ulay. Para terminar el párrafo escribe: «I was thirty years old —then 1991— when I began to study performance or body art from this explosive and important period, entirely through its documentation» (1997, p. 11). Esta inteligente reflexión desmitifica la contemplación directa dejando claro que la performance existe también a través de su documentación y que el estudio de la disciplina es factible observando su rastro documental. Al igual que ocurre con obras clave del arte universal, el acceso que tenemos a muchas performances se produce gracias a la circulación de sus diferentes documentos orales, textuales, fotográficos o videográficos. Su reproducción y documentación las mantiene vivas. Lógicamente, con la irrupción de internet y el uso de plataformas como enciclopedias digitales, blogs, páginas web o *sites* especializados, la trascendencia del documento y el flujo de información se ha multiplicado exponencialmente, alcanzando cotas de impacto nunca sospechadas. Mención aparte merecen lo que podríamos denominar *nuevas presencialidades* que se originan gracias a la profusión de técnicas, como la realidad virtual, el *streaming* o los videojuegos. Reafirmandonos en lo anteriormente comentado y discrepando nuevamente de Phelan (1993), defendemos que la performance puede y debe guardarse, grabarse y documentarse. Diremos más: esta huella de la performance genera una nueva condición, una *meta-performance* que puede llegar a mejorar los fragmentados recuerdos que guarda nuestra mente después de pasado un tiempo de la contemplación en

vivo. En relación con esta idea, las palabras de Stuart Brisley nos parecen especialmente esclarecedoras: «However even if an experience of performance does stay in memory it is subject to the vagaries of being partial, biased, or prejudiced, and limited. In the course of time, memories shrivel to become paper thin» (2007, p. 83).

4. Cambios de significado y de valor en el medio fotográfico: algunas notas para abordar la relación entre performance y fotografía

El recorrido de la fotografía en EE. UU. y en determinados países de la órbita occidental describe un giro radical a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Numerosos colectivos de artistas —en su mayoría, seguidores del conceptual— comienzan a exigir nuevas funciones para el medio fotográfico. En esta nueva época, un pensamiento crítico hacia la fotografía moderna abogaba por una ruptura de los convencionalismos técnicos y formales. Tal y como apunta Ribalta (2004), este nuevo rumbo luchaba contra la legitimación formalista de un arte despolitizado anclado en los rigores de una desfasada *straight photography*. Al lado de este rechazo por lo apolítico y lo puramente formal, debemos sumar el creciente protagonismo social de la imagen en el cine, la publicidad o la televisión (Crimp, 1979), la necesidad de incorporar nuevos procesos para oxigenar el mercado del arte o el uso reiterado de la imagen fotográfica por un influyente colectivo de artistas que, priorizando un uso performativo, vindicaban lo fotográfico como un contenedor multiuso (Fogle, 2003). Parafraseando a Abigail Salomon-Godeau, podríamos decir que la fotografía, a partir de los 60, se entiende como recipiente, no como una superficie poseída por un aura (2004).

En este contexto de cambio, Philip Auslander diferencia dos usos de la fotografía en la performance estableciendo para ello dos categorías esenciales: «documentary and the theatrical» (2006, p. 1). La categoría documental de la performance anclará su razón de ser en la ontología misma de la fotografía que defiende al medio como testigo fiel de la realidad esgrimiendo como bandera su —siempre discutible— capacidad para decir la verdad (Dubois, 1986). La imagen fotográfica rescata aquí su valor indécimo para acercarnos a una versión subjetiva de lo que el fotógrafo ha querido ver en el momento de ejecución de la performance (Clausen, 2005). Una buena parte de las fotografías que registran performances realizadas en los 60 y 70 pueden adscribirse a esta categorización. En casi todas estas imágenes encontramos una preferencia por el uso del blanco y negro que refuerza el carácter documental de la imagen, simplificando su lectura en aras de una mayor narratividad y objetividad. Ya en los años 80 la imagen en color toma protagonismo, perdiendo parte de su carácter documental para pasar a ser más una pieza con valor autónomo (Erickson, 1999). La segunda de las tipologías mencionadas es la *theatrical*, también denominada, bajo nuestro punto de vista más acertadamente, *performed photography* (Auslander, 2006). Esta tipología incluiría las performances realizadas para la cámara, frecuentemente sin público y, en ocasiones, con una naturaleza secuencial que ofrece una lectura temporal de la performance que se ejecuta. Aunque no deberíamos considerar estas dos categorizaciones como compartimentos estancos, sí podemos establecer diferencias entre aquellas imágenes que registran el aquí y ahora de la performance (*documentary*) y aquellas otras en las que el artista se sitúa ante la cámara con el firme propósito de crear una obra autónoma a partir de un proceso performativo (*performed photography*). Curiosamente, esta última modalidad se opone al carácter indómito de los primeros pasos de la performance. En ese momento, la performance mantenía un combativo espíritu contra la institución y rechazaba abiertamente el lucrativo negocio del arte. Lejos de esta idea, la *performed photography* acaba creando una obra para el mercado, el museo y la galería. A pesar de que el propio Auslander (2006) sostiene que la diferencia más notable entre estas dos categorías es puramente ideológica, nosotros encontramos, en la intencionalidad del artista, el rasgo sustancial que marca la diferencia.

4.1. La situación en España: las derivas de un búnker permeable

Durante las décadas de 1960 y 1970 España seguía manteniendo un marcado aislamiento internacional. La información manejada por las nuevas corrientes artísticas que se desarrollaban fuera de nuestras fronteras llegaba con dificultad y a cuentagotas. Con frecuencia, la entrada de noticias sobre la actualidad del campo artístico se producía a través de artistas españoles que podían viajar al extranjero y que, a su vuelta, compartían las novedades y facilitaban la circulación de importantes publicaciones que compilaban masa crítica en conocidas revistas y catálogos. A pesar de este retraso, no haríamos honor a la

verdad si simplemente identificásemos la España de la dictadura con un búnker cultural en lo que a producción artística se refiere. Por el contrario, esos difíciles años buscaban la internacionalización de nuestra producción artística y los artistas españoles de la época veían la necesidad de traspasar las oscuras barreras ideológicas construidas por el régimen (Gómez, 2008). Un tímido aire cosmopolita logró penetrar en el país, ejerciendo una innegable influencia a la hora de favorecer una extensa, variada e interesante cartografía creativa (Combalia, 2005).

El arte español de la década de los 50 presenta, como corriente mayoritaria, un informalismo anclado en una parálisis sintáctica y formal. Esta abstracción formalista irá dejando paso poco a poco a lo que Marchán Fiz denominó, con gran acierto, los *nuevos comportamientos artísticos* (1972/1986). Durante las dos décadas siguientes, entraron en escena otras poéticas que dismantelaron numerosas convenciones estilísticas, haciendo posible nuevos paisajes para un arte que llegará a desestabilizar el inamovible principio de la obra como objeto. Agrupaciones como ZAJ, los conocidos Encuentros de Pamplona o el despertar de un potente conceptual de la mano de colectivos como El Grup de Treball, han sido agentes activos en este tránsito. Esta renovada atmósfera hizo posible que la performance española —aun sin mantener una posición privilegiada— comenzase a tener una presencia consciente y consistente (Parcerisas, 2007). La clásica definición de objeto artístico se ve desbordada por renovadas actitudes que compartían, en mayor o menor medida, los siguientes ingredientes: una clara influencia del arte conceptual, la incorporación de nuevas herramientas como la fotografía o el video, el rechazo a la creación de un objeto comercializable, la presencia del cuerpo, el protagonismo de procesos efímeros o una implicación política contra el régimen que, según los casos, podía llegar a ser más o menos evidente. Dentro de este panorama, el sólido trabajo de las mujeres se conforma como uno de los rasgos que caracterizan el periodo. Aunque muchas de estas creadoras no manifestaban un especial interés en la perspectiva de género, sí que podemos identificar determinados trabajos que muestran un tímido despertar de lo que podríamos llamar performance *feminista*, de ahí su profundo interés (Mayayo, 2013). Además de este papel destacado de las mujeres —especialmente significativo en la obra de creadoras como Esther Ferrer, Olga Pijoán, Fina Miralles, Paz Muro o Àngels Ribé—, encontramos otras trayectorias esenciales para entender la performance española de ese momento. Es obligado recordar la obra de autores como Nacho Criado, Jordi Benito, Juan Hidalgo, Valcárcel Medina, Carlos Pazos o Rosa Galindo & Pedro Garhel, entre muchos otros (figura 1). Siguiendo la categorización ya referenciada de Auslander (2006), podemos afirmar que este numeroso grupo de artistas utilizará la fotografía como documento o como medio fundamental para materializar performances realizadas ante la cámara. Vamos ahora a indagar cómo estos usos tienen lugar y en qué situación se encontraba el medio fotográfico en el momento en el que estas nuevas poéticas comienzan a tener protagonismo.



Figura 1: *Concierto party*, Juan Hidalgo, Taller-jardín del escultor Martín Chirino, San Sebastián de los Reyes (Madrid), 11 de diciembre de 1965. Fotografía de A. Schommer. Cortesía de Carlos Astiárraga

4.2. Performance y fotografía en el tardofranquismo

Agotados y domesticados los tímidos intentos reformistas y rupturistas de los años anteriores, la fotografía española acabó enfangándose en el oficialismo de una nueva ortodoxia documental, y pocas voces iban a romper la rutina en aquel panorama tan mediocre, limitado y castrador. (López Mondejar, 2005, p. 503)

Estas palabras de Publio López Mondéjar resumen con acierto el itinerario descrito por una gran parte de la fotografía española durante las décadas más oscuras de la dictadura franquista. España no participó de un periodo moderno contra el que rebelarse, como sí ha sucedido en lugares claves para la historia del medio fotográfico, como Francia o Estados Unidos. La fotografía española se ahogó en un eterno pictorialismo que acabó conformando una práctica encorsetada, anclada en vacuas elucubraciones que giraban alrededor de preocupaciones puramente técnicas y formales que, entre otros factores, frenaron en seco el giro radical que hemos observado en el medio fotográfico internacional. Por otro lado, la existencia de un colectivo de fotógrafos —en su mayoría ajenos a lo que sucedía en el campo de las artes plásticas— tampoco presentó la vitalidad que demostraron sus coetáneos norteamericanos cuando luchaban contra una dominante *straight photography*. Debemos esperar hasta la década de los setenta cuando, con la ayuda de plataformas como la revista *Nueva Lente*, la aparición de galerías especializadas, la creación de escuelas de fotografía y el surgimiento de un incipiente mercado para la fotografía, se comienza a vislumbrar un cambio de rumbo en la fotografía española (López Mondejar, 2005).

Los artistas que utilizaban la fotografía como documento o como soporte de sus performances no eran fotógrafos, y así lo demostraban abriéndose a otras temáticas y liberándose de muchas de las imposiciones de un incuestionable *credo* fotográfico (figura 2). Aquellos profesionales que sí se autoproclamaban fotógrafos, aun cuando rechazaban posiciones dogmáticas, todavía seguían siendo fieles a la división clásica por géneros y sus obligadas restricciones formales. Por ello, si tomamos como marco de referencia casos como Ramón Masats, Alberto Schommer o Gabriel Cualladó, no podemos hablar ni de hibridaciones, ni de encuentros significativos entre esta *nueva fotografía* (abrumadoramente masculina) y una performance que usaba la fotografía como un medio, no como un fin. La fotografía era, para los artistas de performance, una simple herramienta que en muchas ocasiones carecía de interés y que casi nunca se imponía al concepto que la propia performance quería transparentar. A este respecto, cuando en una reciente entrevista preguntamos a Esther Ferrer qué importancia tenían las fotografías en las primeras acciones de ZAJ, la artista responde: «Ninguna, ni nos preocupábamos ni nos interesaba. [...] para mí eran documentos que servían para ilustrar un artículo o un catálogo, pero nada más» (entrevista por correo electrónico, 12 de diciembre de 2020). Corroborando esta afirmación, Martínez Hinojosa y Tejeda Martín (2011), al hablar de la fotografía en la obra de Paz Muro, comentan: «Al igual que muchos artistas de su generación, Paz Muro nunca se preocupó por el registro de sus acciones» (2011, p. 788). Juan Albarrán (2012) nos deja ver la misma idea en el epígrafe de entrevistas que cierra una de sus monografías. En este conjunto de conversaciones, y respondiendo a la pregunta sobre la importancia de la documentación fotográfica en ZAJ, Juan Hidalgo contesta: «Para mí esas fotos son recuerdos. Pero creo que tienen más valor para los historiadores. Comprendo que debe haber una documentación, la que sea. No me parece algo crucial» (2012, p. 363). Más radical se muestra Isidoro Valcárcel Medina cuando se le pide su opinión acerca de la fotografía como registro: «Yo nunca he sacado fotos de mis acciones. Si existen, las han hecho otros. Si quieren sacarlas, que las saquen. Pero detesto la fotografía como demostración de que algo ha ocurrido» (2012, p. 426). Aunque debemos tomar con cautela estas afirmaciones, sí nos parecen una buena pista que bien puede dejar entrever una cierta despreocupación generacional hacia el registro de la performance. De ello deducimos un carácter más evanescente de la performance de la época y, desgraciadamente, la pérdida definitiva de muchos trabajos que sucedieron sin dejar ni huella ni rastro.

Dentro del periodo analizado, encontramos toda una generación de artistas que, además de performances en vivo, también ejecutaron performances para la cámara. Solo por citar algunos ejemplos verdaderamente significativos, recordemos la serie titulada *Acción de tocar y soplar un montón de tierra* de Francesc Abad, realizada en el año 1972; *Vestir-se de Olga L. Pijuan*, del año 1973; *Abecedario* de Alicia Fingerhunt, datada en 1973; *Six possibilities of occupying a given space* de Angels Ribé, del año 1973, o *Voy a hacer de mí una estrella*, extensa serie de Carlos Pazos del año 1975. La imagen, ahora, parece estar más cuidada que cuando se trata de un documento fotográfico, manteniendo una evidente economía de medios, escapando de composiciones complicadas. En numerosas ocasiones encontramos



Figura 2: *Espacio/Tiempo/Presencia*, Esther Ferrer, Ateliers de ORQ, París, 1974. Fotografía anónima. Cortesía de la artista.

una clara preferencia hacia lo secuencial que nos podría recordar a autores como Duanne Michals, Douglas Huebler o Eleanor Antin. Reforzando este paralelismo con el arte internacional, detectamos marcadas confluencias entre la obra de Fina Miralles y Ana Mendieta, Francesc Abad y Vito Acconci, Carlos Pazos y Urs Luthi o Angles Ribé y Adrian Piper, entre otros (Combalá, 2005). Con carácter general, sus imágenes se centrarán en un cuerpo fragmentado que jugará metafóricamente con conceptos como gesto, huella, latitud, espacio, volumen o medida, para recuperar el carácter simbólico de estos términos desde un tratamiento simple y aséptico. Tal y como veíamos cuando analizábamos la *performed photography*, el uso preferente del blanco y negro intentará despojar a la fotografía de toda cualidad que pueda desviar la atención, creando un discurso fotográfico que priorizará el concepto y logrará ser independiente de la performance que le dio origen.

5. Conclusiones

El vademécum artístico internacional ha funcionado como un incuestionable precedente para la performance desarrollada en España durante las décadas de 1960 y 1970. En consecuencia, no parece arriesgado deducir que la performance española asumió un modo de hacer que no supo distanciarse con claridad del omnipresente e impositivo canon anglosajón. Adoptar un lenguaje artístico importado constituía una marca más del carácter periférico y del acusado retraso del país en ese momento. Pese a esta compleja situación y en defensa del extenso, heterogéneo y rico escenario que nos ha dejado la performance del tardofranquismo, tenemos que poner en valor la existencia de un corpus de obras cardinales que, con el paso de los años, mantiene toda su importancia, interés y coherencia. Este conjunto de obras, donde las mujeres como creadoras ostentan un papel destacado, ha creado una referencia genuina para la performance desarrollada en España durante los significativos años 80 y 90. Este antecedente ha permitido la aparición de una nueva práctica mucho más libre en cuanto a dictaduras formales se refiere; una performance que ya no necesitaba observar de cerca modelos foráneos de comportamiento para sentirse plenamente legitimada.

La comunidad de fotógrafos que consiguió detener la parálisis del medio fotográfico en España existía en un universo paralelo respecto al colectivo de artistas plásticos que utilizaba la fotografía, bien como registro, bien como soporte de sus performances. Los artistas de performance usaban la fotografía con libertad, sin respeto hacia la ortodoxia fotográfica, difuminando conscientemente los límites entre los usos y las disciplinas. Tanto es así que, en algunas ocasiones, el registro y el soporte de la performance presentaban bordes inestables, poniendo en aprieto la pertinencia de esta clasificación. Más allá de esta observación, hemos podido constatar otro rasgo que creemos más importante: la fotografía como documento no era realmente valorada por los propios artistas, que, en esos momentos, priorizaban la rebeldía de lo efímero. Así, casi sin quererlo, la performance española de los 60 y 70 ha sido escrupulosamente fiel a su naturaleza transitoria y perecedera. Como resultado de esta actitud, descubrimos una disciplina más volátil que la que se desarrolla actualmente en España, donde es inconcebible no tener varios tipos de registros que, además, se multiplican y se esparcen a través de las numerosas visualizaciones en las diferentes redes y plataformas. Hemos pasado de lo etéreo a la mediatizada, diversa, poco ordenada y casi instantánea huella digital. Ante tan inabarcable océano iconográfico, tal vez —aunque limitador— pueda resultar estimulante volver a vivir el instante de cuando en cuando. Sea como fuere, parece indiscutible asumir que tanto la performance española como la internacional le deben mucho al medio fotográfico. La mitificación de la presencia, el estudio y la permanencia de la propia performance hubiesen peligrado sobremanera de no haber tenido una generosa fotografía que nos demostrase, una vez más, su carácter polimórfico, dúctil e inclusivo.

Referencias

Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC.

Artaud, A. (1964). *Le théâtre et son double* (1964). Edizioni Dodoni.

∞ Auslander, P. (2006). The performativity of performance documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(3), 1-10.

Austin, J. L. (2016). *Cómo hacer cosas con palabras* (G. R. Carrió y E. A. Rabossi, Trads.). Paidós. (Obra original publicada en 1962)

Brisley, S. (2007). The photographer and the performer. En A. Maude-Roxby (Ed.), *Live art on camera: performance and photography* (pp. 83-88). John Hansard Gallery.

Butler, J. (2009). Performativity, precarity and sexual politics. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), I-XIII.

Clausen, B. (2005). *After the act. The (re)presentation of performance art*. MUMOK.

Carlson, M. (2004). *Performance. A critical introduction* (2nd ed.). Routledge. (Obra original publicada en 1996)

Combalía, V. (2005). El arte conceptual español en el contexto internacional. En V. Combalía y R. Queral (Eds.), *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España. 1965-1980* (pp. 20-35). Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Gipuzkoa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Crimp, D. (1979). Pictures. *October*, 8, 75-88.

Diego, J. A. (2012). *Del fotoconceptualismo al fototableau: fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (2.ª ed., G. Baravalle, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1983)

Dubois, P. (1998). La fotografía y el arte contemporáneo. En J. C. Lemagny y A. Rouillé (Eds.), *Historia de la fotografía* (pp. 231-254). Ediciones Martínez Roca.

Erickson, J. (1999). Performing distinctions. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 21(3), 98-104.

Fischer-Lichte, E. (con Cornago, O.). (2017). *Estética de lo performativo* (3.ª ed.) (D. González Martín y D. Martínez Perucha, Trads.). Abada. (Obra original publicada en 2004)

Fiz, S. M. (1986). Nuevos comportamientos artísticos en España. En A. Corazón (Ed.), *Del arte objetivo al arte de concepto* (3.ª ed., pp. 409-439). Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1972)

Fogle, D. (2003). The last picture show. En K. Jacobson (Ed.), *The last picture show: Artists using photography, 1960-1982* (pp. 9-19). Walker Art Center.

Gómez, I. S. (2006, 3 de noviembre). *El arte español ante el final de la dictadura de Franco: la necesidad*

de una apertura internacional [Ciclo de conferencias]. I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo, Logroño, España. <https://www.unirioja.es/gihnt/>

Hanisch, C. (1969). The personal is political. En S. Firestone y A. Koedt (Eds.), *Notes from the second year: Women's liberation; Major writings of the radical feminists* (pp. 1-5). Radical Feminism.

Jones, A. (1997). «Presence» in absentia: Experiencing performance as documentation. *Art Journal*, 56(4), 11-18.

Mayayo, P. (2013). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo. En J. V. Aliaga y P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 21-38). This Side Up.

Tejeda, I. M. y Martínez, L. H. (2011). Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, (26), 781-794.

Parcerisas, P. (con Fiz, S. M.). (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal.

López Mondéjar, P. (con Muñoz, A. M.). (2005). *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Lunwerg.

Ribalta, J. (2004). Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna. En J. Ribalta (Ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 7-34). Gustavo Gili.

Solomon-Godeau, A. (2004). Imágenes convencionales. En J. Ribalta (Ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 186-194). Gustavo Gili.

Phelan, P. (1993). The ontology of performance: Representation without reproduction. En P. Phelan (Ed.), *Unmarked. The politics of performance* (pp. 146-166). Routledge.

Schechner, R. (2013). *Performance studies: An introduction* (3rd ed.). Routledge. (Obra original publicada en 2002)