

# ACTAS

ISBN: 978-84-09-11145-9

1º CONGRESO INTERNACIONAL

# ARTE DE ACCIÓN



# I Congreso Internacional sobre Arte de Acción

Facultad de Bellas Artes

Universidad Complutense de Madrid

## **Edición a cargo de:**

Universidad Complutense de Madrid. UCM

## **Diseño y maquetación**

Studio M-531

**ISBN:** 978-84-09-11145-9

## **Organiza:**

Unión Iberoamericana de Universidades. UIU

Proyecto Internacional de Investigación: Financiación Banco Santander

Grupo de investigación:

El Cuerpo Humano en el Arte Contemporáneo: Imgen y sujeto. UCM. ref.

Dpto. de Pintura y Restauración UCM

## **Dirección**

Catalina Ruiz Mollá

## **Coordinación**

David González-Carpio Alcaraz

Cintia Gutiérrez Reyes

## **Edición científica:**

Cintia Gutiérrez Reyes

David González-Carpio Alcaraz

## **Comité Ejecutivo**

Víctor Fernández-Zarza, Laura de la Colina, María Fernández

Vázquez, Itziar Ruiz Mollá

## **Comité Científico**

Pablo Perera Velamazán, Ignacio Castro Rey, Nieves Correa,

Josu Larrañaga Altuna, Fernando Castro Flórez, Ferran

Barenblit, Miguel Tugores, Bibiana Crespo, Angustias Freijo

Mouliiaa, Joan Casellas, Cintia Gutiérrez y David González-

Carpio Alcáraz

# **I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN**

Facultad de Bellas Artes

Universidad Complutense de Madrid

# 1



## INTRODUCCIÓN - PONENTES

CATALINA RUIZ MOLLÁ

FERNANDO CASTRO FLÓREZ, PABLO PERERA BELAMAZÁN  
FERRAN BARENBLIT, NIEVES CORREA, IGNACIO CASTRO REY,  
BIBIANA CRESPO

# 2



## COMUNICACIONES

CARLOS RUIZ OREJAS y VÍCTOR SÁNCHEZ DE LA PEÑA, RAUL  
AMORÓS, FRANCISCO BLANES IGLESIAS, JUAN ANTONIO GIL  
SEGOVIA, IRENE BALLESTEROS, CINTIA GUTIÉRREZ REYES,  
DAVID GONZÁLEZ-CARPIO ALCARAZ, INMACULADA HURTADO

# 3



## ACCIONES Y PÓSTERS

PILAR DEL PUERTO HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, CLARA SOTO  
HEREDERO, VICTORIA EUGENIA GARCÍA MORENO, JUAN JOSÉ  
POSADA JIMÉNEZ, VÍCTOR SÁNCHEZ DE LA PEÑA, LAZZY

## INTRODUCCIÓN

---

**Procesos de gestación y contexto teórico.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

Si tuviera que comenzar a narrar el porqué se hace necesaria la realización de un congreso de estas características, diría que se trata hoy de comenzar a actuar cuando el tiempo de la inminencia está agotado. Cuando todo ha sucedido y nada más queda por suceder. O la nada de todo suceder.

Hoy por hoy, no cabe duda de que el arte de acción deviene fin en sí mismo, se instala en un siempre difícil espacio intermedio entre la resolución conductista del cuerpo del hombre y el de la obra de arte, para finalmente no dejar rastro.

El arte de acción sucede en el “tiempo del jamás” (Beckett), como una suerte de mesías que, negando el advenimiento del sentido, cambia el sentido de lo que hay, lo desplaza un poco. El arte de acción no escribe, puesto que es, más bien, “una lectura de lo que no puede ser escrito”. No es el gesto del pensamiento mismo, sino el límite donde el pensamiento no cabe y donde sólo se puede encontrar su origen. Por tanto, el límite lo otorga el maldito del cuerpo, en lo que no cabiendo en las categorías del pensamiento, por ilegible, sin embargo, contiene sus propias categorías, en forma de actitudes, de gestos que son medios sin fin, donde el pensamiento necesariamente tiene que

## INTRODUCCIÓN

---

**Procesos de gestación y contexto teórico.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

chocar para seguir pensando.

Es esta realidad inmaterial la que debemos abordar para que, en el marco científico que nos ofrece la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, podamos debatir, de forma multidisciplinar, sobre el registro y la permanencia de la acción. Por ello, el I Congreso Internacional de Arte de Acción. *Mal de Archivos. Performatividad Artística y Registro*, resulta imprescindible como herramienta para abordar el dilema desde la propia acción, ofreciendo un hueco a nuevos artistas-alumnos para que dialoguen con estetas, artistas, historiadores o conservadores de este patrimonio inmaterial del gesto.

**CATALINA RUIZ MOLLÁ**

Directora del I Congreso Internacional sobre arte de Acción y Profesora Titular del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

1

## PONENTES

FERNANDO CASTRO FLÓREZ, PABLO PERERA BELAMAZÁN  
FERRAN BARENBLIT, NIEVES CORREA, IGNACIO CASTRO REY,  
BIBIANA CRESPO

## PONENCIAS INVITADAS

---

### **Procesos de gestación y contexto teórico. Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro. I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**FERNANDO  
CASTRO  
FLÓREZ**  
El mal (frenético)  
de archivo



Nos encontramos en una cultura, de acuerdo con un calificativo de Steiner, del after-word, de lo *epilodal*, donde la proliferación de los comentarios nos apartan de las “presencias reales”. El Museo, vencedor por puntos. The show must go on”. La postmodernidad es, en cierta medida, el momento del retorno de lo mismo, un eclecticismo que tiende, más que nada, al juego de los disfraces y a la pesada sensación del deja vu.

**FERNANDO CASTRO FLÓREZ** es Profesor Titular de Estética y Teoría en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha escrito infinidad de libros, artículos y críticas sobre arte contemporáneo. Forma parte del Patronato del MCANRS

**PABLO PERERA  
VELAZAMÁN**  
Virtuosismo como  
condición



En la mayor parte de sus casos, la hermenéutico deja de ser un discursum deudor de la lógica platónico-cristiana de la encarnación, donde, una vez más, mediados «giros lingüísticos», la reducción de «lo que hay» al lenguaje incauta el cuerpo, corpus, de nuestro habla. De ahí que este pequeño ensayo por medio de la figura del ángel, arquetipo de esta encarnación, tratándolo como el acacer de nuestra «carnación», trate de recuperar para el pensar en nuestra condición ligado al cuerpo del discurso

**PABLO PERERA VELAZAMÁN** es catedrático de instituto y filósofo. Ha publicado numerosos ensayos y ha impartido seminarios y clases en distintas universidades y centros de estéticas especializados.



**Procesos de gestación y contexto teórico.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**FERRAN  
BARENBLIT**  
Estar allí antes de  
haber llegado



35 minutos es uno de los trabajos más celebrados de Los Torreznos, que lo han representado en numerosas ocasiones desde el año 2002. Treinta y cinco minutos es, según ellos, la duración media de una performance, aunque no ofrecen una fuente contrastada para comprobarlo: debemos creerlo o simplemente contar hasta dos mil cien en voz alta, lo que equivale, aproximadamente, a treinta y cinco minutos.

**FERRAN BARENBLIT** ha dirigido centros de arte como El Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, el Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona. Hoy por hoy, dirige el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Es historiador del Arte, Universidad de Barcelona, y Máster de Museología, New York University

**NIEVES CORREA**  
De la acción al  
objeto y viceversa



En “De la Acción al Objeto y Viceversa”, Nives Correa reflexiona sobre el título de una exposición de Esther Ferrer del año 1997 para el Koldo Michelena de San Sebastián; de esta exposición se editó un estupendo catálogo que reproduce muchas de las partituras de las performances de Esther junto a registros fotográficos de las mismas, pocos, y objetos e instalaciones que devienen de éstas, como “Via Crucis” o “Le Fil du Temps”

**NIEVES CORREA** es artista performática. Desde los años ochenta ha llevado una trayectoria que la convierten en pionera del Arte de Acción en nuestro país. Es directora del festival AcciónMad de Madrid.

## PONENCIAS INVITADAS

---

### **Procesos de gestación y contexto teórico. Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro. I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**IGNACIO CASTRO  
REY**  
**Escucha y acción**



El “espectáculo obrero” de Pere Noguera solo se puede gozar si uno pertenece a cierta secta, compartiendo el aburrimiento terminal (y el alejamiento elitista de la ley de la gravedad) que caracteriza a una parte del universo artístico. Si uno vive todavía en algo parecido a la tierra, poco hay que hacer en esos escenarios, aparte de pasar un poco de vergüenza ajena.

**IGNACIO CASTRO REY** es filósofo, crítico de arte y cine, gestor cultural y profesor. Ha publicado en editoriales nacionales e internacionales, el último de ellos se llama Pontes co diaño (Ed. Corsárias 2015) seguido de Sociedad y barbarie (Barcelona, 2012)

**BIBIANA CRESPO**  
**“Moviéndose”  
entre disciplinas.**



Tras una acotación conceptual de los preceptos y naturaleza fundamentales que conlleva el dibujo y la performance, este texto ofrece un análisis crítico —que no historicista— de asociaciones inter- y transdisciplinarias existentes entre el dibujo y la performance por cuanto a su mutuo interés en capturar, presentar, representar y/o instrumentalizar el movimiento en parámetros de arte contemporáneo. Desde esta proposición se expone la obra de diversos artistas dialogantes con la acción y el movimiento permitiendo la reflexión teórica de los cruces y mestizajes disciplinarios como principio rector de una praxis artística de nuestro tiempo.

**BIBIANA CRESPO** es Profesora Titular del Departamento de Dibujo en la Universidad de Barcelona e IP del Proyecto Internacional UIU-Santander

# 2



## COMUNICACIONES

CARLOS RUIZ OREJAS y VICTOR SÁNCHEZ DE LA PEÑA, RAUL AMORÓS, FRANCISCO BLANES IGLESIAS, JUAN ANTONIO GIL SEGOVIA, IRENE BALLESTEROS, CINTIA GUTIÉRREZ REYES, DAVID GONZÁLEZ-CARPIO ALCARÁZ, INMACULADA HURTADO

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**LA PROBLEMÁTICA  
DE EXPONER A  
VALCÁRCEL MEDINA**  
Carlos Ruiz Orejas y  
Víctor Sánchez de la Peña

**Introducción.**

La personalidad artística de Isidoro Valcárcel Medina genera que sea complicado realizar una exposición a la manera tradicional con su obra. Su oposición a la necesidad de documentar el arte de acción, generando obras que se pierden cuando la acción termina y uniendo de manera indisoluble el arte y la vida, es una problemática a la que enfrentarse a la hora de comisariar una exposición en la que participe. De esta manera el artista piensa que el mejor archivo es la memoria, con toda la variabilidad y subjetividad que esta conlleva. Por ello evitará dejar rastros físicos de sus obras, que considera sólo tienen valor en el mercado artístico o de recuerdo, pero no constituyen parte de la obra. Así veremos este carácter materializado en la gran diversidad de vías que se han tomado para acercarse a la obra de Valcárcel. Observamos que existen dos caminos principales. Quienes deciden hacer la exposición como una instalación del artista, la cual tiene un carácter único e irreplicable que no se asemeja al planteamiento convencional. En este primer caso se logra no desvirtuar la personalidad del artista, pero sin embargo no podemos olvidarnos del segundo camino. Así, veremos otros casos en los que se decide exponer la escasa documentación con la que se cuenta y usar estos objetos como catalizadores para la reconstrucción del momento de la acción en el sujeto. Lo que pretendemos entonces es estudiar estas dos vías, investigando los momentos en que este artista ha sido objeto de exposición, con lo que obtendremos no solo conocer mejor la particularidad de Valcárcel Medina, sino que también realizar una crítica a la museología convencional y la consideración que se tiene de arte.

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

<sup>1</sup>Tejeda Martín, I. (2006), El montaje expositivo como traducción, Madrid, España, Fundación Arte y Derecho.

<sup>2</sup>Fraile Yunta, M. (2012). Isidoro Valcárcel Medina: “En el fracaso bien entendido hay un éxito” [en línea]. Madrid: Tendencias del arte. Disponible en: <http://www.tendenciasdelarte.com/entrevista-isidoro-valcarcel-medina-mayo-2012/>.

### **Comunicación**

En la década de los sesenta, las segundas vanguardias rompen con el museo. Generando que el formato de exposición de la obra artística cambiara para siempre. A partir de ahora, el contexto material también será un motivo de preocupación para los artistas, que entenderán que una obra no finaliza, sino que es un objeto que sufre un proceso, por lo que también está abierta a cambios durante su apertura al público<sup>1</sup>. En el panorama internacional destacara el grupo Fluxus. En nuestro Estado, contaremos con el grupo Zaj y Valcárcel Medina, el caso que nos ocupa. A lo largo de este trabajo, analizaremos la forma de museologizar su obra, con especial atención a las dos últimas décadas. Gracias a su participación en los proyectos, estamos ante un caso de interés, pues ha conseguido llegar a las instituciones sin desvirtuar ni su personalidad ni su obra. De esta manera, permanece dentro del sistema a pesar de criticarlo profundamente, pues considera que es la única manera de realizar algo útil: “No puedes decir que no quieres estar porque si no quieres estar de verdad te tienes que ir a la selva. Si estás aquí entra, pero entra dejando testimonio de cómo entras. Pensando «¿qué puedo hacer para salirme con la mía?»<sup>2</sup>”.

Nuestro artista, en sus inicios, se dedicó a la pintura, es decir, producía un arte tradicional, fácil de incluir dentro del ámbito expositivo y el mercado económico. Fue más tarde, cuando se cuenta de que no quería tener nada que ver con este sistema, por lo que comenzó a acercarse a la rama más conceptual del arte, destruyendo sus pinturas anteriores. Sus nuevas obras no permiten (o, por lo menos, no lo ponen tan fácil) ser asimiladas por el mercado del arte. Esto quiere decir que su forma de trabajar

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

<sup>3</sup>Valcárcel Medina, I. (2008). El seguro azar. Una tirada de dados: Sobre el azar en el arte contemporáneo. Madrid: Comunidad de Madrid. 222 – 284.

<sup>4</sup>Díaz Cuyás, J. (coord.) (2002). Ir y venir de Valcárcel Medina, España: Fundació Tàpies, Diputació de Granada y Comunidad autónoma de la Región de Murcia.

<sup>5</sup>Ruiz Orejas, C. y Sánchez de la Peña, V. (2018). Encuentro con Valcárcel Medina. Entrevista realizada para esta comunicación. Madrid, España.

se basa en acciones que van unidas a un tiempo y espacio determinados<sup>3</sup>, por lo que, una vez hechas, desaparecen, por lo que no son obras repetibles o que dejan un resultado final que admirar (el artista considera que repetir una obra es sobarla<sup>4</sup>) y, mucho menos recuperables. Así, también rechazará la idea de una retrospectiva, pues en tanto que vivo, su labor es estar en el momento, sin repetirse. Si aplicamos todo lo anterior a la hora de exponerlo resulta imposible, pues, con una obra material, esta se embala, se traslada y se expone en el museo en perfectas condiciones, pero una de Valcárcel Medina no, pues no hay obra objetual ni documentación de ellas.

Él mismo ha buscado la manera de permitir que el público vea su obra más allá de cuando se ha visto implicado en una acción momentánea, dejando a instituciones artísticas realizar exposiciones suyas, pero siempre bajo una serie de condiciones. No acepta ninguna propuesta que no haya pasado previamente por su aprobación. Además, él mismo prefiere prescindir de la labor del comisario, pues se considera capaz de realizar esta función<sup>5</sup>. Sus exposiciones funcionan como una nueva obra en sí, donde el público, usualmente, adquiere la responsabilidad de participar, de relacionarse con las circunstancias puestas a su alcance. Otro de sus requisitos, en tanto que opuesto a la idea de almacenaje museístico, es que no quiere dejar obras en colección para el museo. Un ejemplo de la inteligencia con la que se acerca a los museos, es el caso de “Muro pintado por el artista con pincel del número 8, entre los días 10 y 19 de septiembre de 2006”.

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

<sup>6</sup>Ibidem

<sup>7</sup>VV. AA. (2009).  
Espai quatre '08,  
Palma de Mallorca:  
Ajuntament de  
Palma y Caja del  
Mediterráneo.

<sup>8</sup>Deltell, L. y Álvarez-  
Fernández, M. (dir.  
y prod.) (2015),  
No escribiré el arte  
con mayúscula  
(Documental).  
España.

Otra particularidad del artista a la hora de organizar una exposición es la de visitar el espacio previamente, esto es debido a que considera algo importante el adaptar la obra que se quiera llevar a cabo al lugar, pues no todo vale en cada espacio. “No es lo mismo una sala alargada que una cuadrada”<sup>6</sup>, nos explicó en el encuentro que mantuvimos con él. Relacionado con esto mencionamos la exposición Territio (2008)<sup>7</sup>, hecha en el Espai Quatre de Palma, aquí la estrechura del espacio se vuelve importante, pues las mesas que Valcárcel Medina coloca en este sótano, llenas de siluetas de herramientas de dibujo, apenas dejan hueco contra la pared, provocando claustrofobia al público, la misma que debían sentir los presos de la Inquisición, tema que actualiza. Otro caso sería el de Basura (1997). Durante varios días se dedicará a ir almacenando la basura del vecindario en el interior de la galería hasta que, finalmente, echa al público de dentro de esta<sup>8</sup>. Como puede verse, Valcárcel se adapta a los requerimientos del espacio, eligiendo las obras a exponer según este y después crea una “circunstancia”, una especie de instalación en la que el espectador tiene especial importancia.

Ninguna de estas dos exposiciones mencionadas hasta ahora son muestras de arte al uso, no es un montaje realizado con obras anteriores del artista, sino que él mismo realiza una nueva para cada situación. Como ya he dicho, para Valcárcel Medina es importante estar en el momento, y es por ello que opta por innovar continuamente. Su arte va unido de manera indisoluble a la vida, lo único que queda de sus obras es el recuerdo almacenado en la memoria y la certeza de que nunca se repetirán.

Relacionado con la memoria, ya hemos mencionado

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

<sup>9</sup>Díaz Cuyás, J.  
(coord.) (2002).  
Ir y venir de  
Valcárcel Medina,  
España: Fundació  
Tàpies, Diputación  
de Granada y  
Comunidad autónoma  
de la Región de  
Murcia.

que el artista se opone a cualquier retrospectiva tradicional, pero, sin embargo, encontramos algo similar en Ir y venir (2002), la cual fue hecha entre Barcelona, Murcia y Granada, pero no como una exposición itinerante que se repite exactamente allá donde va, sino adecuándose a cada ciudad, pues, aunque más o menos cercanas geográficamente, para el autor no lo son contemporáneamente, ya que la relación del artista con ellas no es la misma. Por lo tanto, la exposición no se ha percibido en toda su extensión si no se ha visto en sus tres localizaciones. Otra cosa por la que escapa de ser una retrospectiva es no mostrando obras: realiza tres ficheros de gran tamaño que cuelgan del techo, obligando al espectador alrededor de ellos, interactuando una vez más con la obra. Uno de los ficheros se encuentra vacío, en sus fichas de archivo no hay nada escrito, esto sería una referencia a esa memoria que se pierde, o bien una similitud con los registros, los cuales, dice el artista, son esos lugares donde todo se documenta pero termina siendo encerrado para la eternidad. En los otros dos ficheros sí que documentan obras pasadas, pero no como un simple archivo, sino haciendo un cuestionamiento de las mismas, como es, por ejemplo, el contar cómo las percibió en el momento de hacerlas frente a cómo las veía durante la exposición. El gran logro de la exposición es mostrarnos el amplio recorrido del artista, pero lo hace de manera que la propia exposición<sup>9</sup> es una obra en sí y lo que se muestra no es un cadáver artístico, no son los rastros de sus acciones, pues actualiza y trae al presente cada obra.

Un caso especial, es el del documental No escribiré arte en mayúsculas (2015). Si bien no es una exposición en un museo, sí que realiza a lo largo de



**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

<sup>10</sup>Ruiz Orejas, C. y Sánchez de la Peña, V. (2018). Encuentro con Valcárcel Medina. Entrevista realizada para esta comunicación. Madrid, España

su metraje una muestra de algunas de sus obras e incluso da algunos datos biográficos. Su peculiaridad, reside en saber respetar la premisa de que las obras solo se deben archivar en la memoria, pues cada acción es descrita por una persona distinta, y, como individuos con una visión, cada uno da su propia versión, incluyendo variaciones en lo que realmente la obra era. En la entrevista nos explicó cómo alguno de los datos que mencionan los participantes no se ajustan a la realidad, sin molestarle este hecho pues considera que en él reside la fuerza de la película: a través de ella podemos hacernos una idea de sus obras, pero gracias a no mostrar imágenes no las revive<sup>10</sup>. Gracias a esta, hemos encontrado dos exposiciones en las que de nuevo renueva el formato expositivo y lo lleva a la vida: Oficina de gestión de ideas IVM (1994), en la galería Fucares, y No necesita título (1990), en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Oficina de gestión de ideas IVM (1994) supone una concesión del artista a una galería, a las que se opone, pero nada mejor para oponerse al sistema que meterse en él, realizando una exposición en la que no hay nada que se pueda vender. Transforma por completo el espacio de la galería, camuflándola tanto interior como exteriormente, en una oficina con secretaria, sala de espera y despacho. La obra estaba totalmente a disposición del público, el cual debía entrar y contarle sus problemas, los cuales eran solucionados por el artista. Se introduce en una institución del mercado del arte, pero para realizar una actividad totalmente opuesta: gratuitamente ofrece un servicio inmaterial. Por otro lado, No necesita título (1990) consistió en la inclusión de un comedor social dentro de una institución artística,

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

<sup>11</sup>Deltell, L. y Álvarez-Fernández, M. (dir. y prod.) (2015), No escribiré el arte con mayúscula, España.

<sup>12</sup>Tejeda Martín, I. (2006). El montaje expositivo como traducción. Madrid: Fundación Arte y Derecho

las cuales tienden a ser lugares asépticos. Para ello, Valcárcel Medina recogía diariamente raciones de comida de comedores sociales, las cuales eran colocadas sobre platos de los que nadie comía, emitiendo a lo largo del día un fuerte olor a comida caliente<sup>11</sup>. Con ello, convierte en la categoría de objeto artístico esa comida, realizando una fuerte crítica social.

En cuanto a exposiciones colectivas, su participación no suele de ser de gran interés, pues se suele coger una obra material que se conserve y se coloca como cualquier otra, desvirtuando el sentido del arte de Valcárcel Medina. Sin embargo, en La imagen rescatada. Historia de la fotografía en la región de Murcia (2001), el artista consigue mostrar una obra antigua actualizándola, no es una simple repetición. En la obra original, Fotografía sin positivar (1973), el artista mandaba una carta en la que se incluía un negativo no revelado y una explicación de qué opciones tenía quien la había recibido: conservar la carta sin abrir, llevarla a un laboratorio a positivar el negativo o abrirla y que, por tanto, se perdiera la obra. En la exposición se renueva de manera que el visitante podía ver la carta sin abrir en una vitrina, pero, para que la obra no pierda sentido, se les daba la opción de buscar a uno de los trabajadores de sala, el cual les entregaría la fotografía revelada<sup>12</sup>. Supone una ruptura a la manera tradicional en que los artistas incluyen sus obras en estas exposiciones, pues gracias a coordinarse con el comisario muestra una pieza antigua sin desvirtuar su sentido.

Por último, mencionar su “retrospectiva” realizada en el MNCARS: Otoño 2009 (2009). En ella rompe por completo con la manera de exponer que se había podido ver hasta entonces en dicho museo.

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

<sup>13</sup>Valcárcel Medina. Otoño 2009 (2009). [en línea] Madrid: MNCARS. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/valcarcel-medina-otono-2009>. [Enero, 2018]

<sup>14</sup>Ruiz Orejas, C. y Sánchez de la Peña, V. (2018). Encuentro con Valcárcel Medina. Entrevista realizada para esta comunicación. Madrid, España.

Isidoro Valcárcel crea una muestra en la que obliga al público a comprometerse para poder verla en su totalidad, como ya hizo en Ir y venir (2002). No es una exposición en la que, durante unos meses, la gente pueda recorrer mientras ve una serie de obras, sino que diversas circunstancias creadas por el artista, como unas audioguías en las que explica la colección permanente desde su punto de vista, surgían en distintos puntos del museo. Quizá, el punto más interesante es su manera de conmemorar el tercer centenario de la exposición en la Annunziata de Florencia, donde un príncipe expuso toda su colección sobre una pared en un plazo de tres días<sup>13</sup>. Imitando este caso, el artista coloca todas sus obras materiales sobre una pared, creando una sobreinformación que hace imposible poder percibir toda su carrera en un plazo temporal y espacial tan breve y, por tanto, dejando que sus obras sigan perteneciendo al terreno de la memoria y lo momentáneo.

En conclusión, estamos ante un artista con una personalidad sin parangón en el ámbito estatal. Las obras del Valcárcel Medina no son solo de una alta calidad artística, si no que gracias a su pensamiento se convierten en unas reflexiones museológicas que no pueden ser ignoradas. Por ello, y como figura indispensable de las últimas décadas del arte español, es importante reivindicar su figura y continuar realizando exposiciones con sus obras. Para terminar, citar unas palabras que nos dedicó en el encuentro que mantuvimos con él, las cuales resumen su postura: “El arte es, antes que crear obras u objetos, una acción. Es el rato en el que se ha creado el objeto, que después tendrá como consecuencia un producto, sin mucha importancia. La gestión artística es el proceso, no el resultado<sup>14</sup>.”

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**Referencias Bibliográficas**

- Deltell, L. y Álvarez-Fernández, M. (dir. y prod.) (2015), No escribiré el arte con mayúscula (Documental). España.
- Díaz Cuyás, J. (coord.) (2002). Ir y venir de Valcárcel Medina, España: Fundació Tàpies, Diputación de Granada y Comunidad autónoma de la Región de Murcia.
- Fraile Yunta, M. (2012). Isidoro Valcárcel Medina: “En el fracaso bien entendido hay un éxito” [en línea]. Madrid: Tendencias del arte. Disponible en: <http://www.tendenciasdelarte.com/entrevista-isidoro-valcarcel-medina-mayo-2012/>. [Enero, 2018]
- Ruiz Orejas, C. y Sánchez de la Peña, V. (2018). Encuentro con Valcárcel Medina. Entrevista realizada para esta comunicación. Madrid, España.
- Tejeda Martín, I. (2006). El montaje expositivo como traducción. Madrid: Fundación Arte y Derecho.
- Valcárcel Medina, I. (2008). El seguro azar. Una tirada de dados: Sobre el azar en el arte contemporáneo. Madrid: Comunidad de Madrid. 222 – 284.
- Valcárcel Medina, I. (2010). El espectador suspenso. Antes que todo. Lecturas de verano. Móstoles: Centro de Arte 2 de Mayo. 84 – 102.
- Valcárcel Medina. Otoño 2009 (2009). [en línea] Madrid: MNCARS. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/valcarcel-medina-otono-2009>. [Enero, 2018]
- VV. AA. (2009). Espai quatre’08. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma y Caja del Mediterráneo.

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**EL CUERPO  
ENCUENTRA  
LA TIERRA:  
PARALELISMOS  
ENTRE EL ARTE DE  
ACCIÓN Y EL LAND  
ART EN LOS AÑOS  
SETENTA**

Raúl Amorós

Las experiencias artísticas pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX significaron indudablemente un punto crucial en la historia del arte. Durante los años Sesenta y Setenta, influenciadas por los acontecimientos sociopolíticos que estaban en curso, intentaron redefinir los parámetros culturales del tiempo. Este determinante cambio de rumbo fue el fruto de experiencias individuales que se venían fraguando con anterioridad y que desembocaron finalmente en acciones participativas.

Algunos protagonistas rechazaron categóricamente el culto a la expresión individual que había caracterizado al Expresionismo Abstracto americano de los años Cincuenta. Así pues, la potencia expresiva del mundo figurativo y pictórico sufrió una progresiva sustitución hacia valores de tipo evocativo y conceptual.

La negación de modelos tradicionales propició la creación de acciones y espacios alternativos que buscaron exorcizar un tipo de vacío que había sido heredado del dripping de Jackson Pollock, célebre representante del Action Painting, término atribuido en 1952 por el crítico Harold Rosenberg. Sobre este proceso de gestación, Pia Vivarelli (1984) observó que el nacimiento de esta tendencia respondía a una dramática crisis de identidad del artista contemporáneo debido a la dilagante reducción del horizonte cognitivo ínsito en las formas culturales (p. 425).

Describiendo el fenómeno, y analizando el soporte pictórico, por su parte, Rosenberg (1969) sostuvo que en un momento dado, la tela empezó a parecerle a un pintor norteamericano tras otro, una arena en

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

la que obrar, más que un espacio en qué reproducir, reinventar, analizar o expresar un objeto, real o imaginado. La tela sería para un acontecimiento, no para un cuadro (pp. 28-29). De este modo, el distanciamiento de la estética modernista, comenzó a ser una prerrogativa en la construcción de nuevos lenguajes, reflejando a su vez, la criticada “síndrome del marco y el caballete” (Lippard, 1973, p. 7).

Por consiguiente, el uso de materiales tradicionales comenzó a vincularse a la idea de llevar a cabo experiencias directas y eventos que pudieran plasmarse con la realidad. El objeto artístico abandonó la dimensión autónoma y estática que se le había conferido hasta ese momento en virtud de una fuga del espacio blindado.

Consecuentemente, el arte se transformó en vida: una intervención o el cuerpo del artista se proyectaron hacia el mundo, superando el marco impuesto, encarnando una nueva concepción ideológica: ir más allá, beyond the frame: esta expresión fue usada por primera vez en ocasión de la muestra Within and Beyond the Frame de Daniel Buren, en la John Weber Gallery de Nueva York, inaugurada en octubre de 1973. Para la ocasión, el artista francés expuso una serie de pinturas sin bastidor, que desde el interior de la galería, se proyectaban hacia afuera. Buren invitaba a reflexionar sobre cómo el sistema institucional del arte acredita valor al objeto artístico una vez que se encuentra expuesto dentro, y cómo pierde el alma institucional si es colocado más allá de ese límite.

El arte conceptual, que tiene su génesis con la invención del ready-made en 1913, encuentra en

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

los años Sesenta un desarrollo sin precedentes: las dinámicas abordadas por artistas como Günther Uecker, Yves Klein o Robert Smithson comenzaron a madurar. A este vertiginoso panorama se incorporó la presencia de políticas ambientalistas, la necesidad de una conciencia feminista y la posibilidad de refundar la sociedad. En consecuencia, y jalonados por las crisis sociales, sobretudo en Estados Unidos, algunos artistas concibieron un tipo de arte que reivindicaba la conexión con la Tierra, estos procesos se evidenciaron particularmente con el Land Art y el Body Art, donde el cuerpo es el sujeto y objeto de la obra.

El Grupo Zero, fundado en 1961 en la ciudad alemana de Düsseldorf, que aspiraba a la creación de un “arte alargada” que permitiera reconfigurar el espacio artístico; el colectivo que giraba en torno a la revista milanesa Azimuth, fundada en 1959 por Piero Manzoni y Enrico Castellani; el movimiento Fluxus de Wiesbaden, conducido por el artista lituano George Maciunas, los happenings de Allan Kaprow, el entorno del Living Theatre, las acciones de la escuela Black Mountain y las prácticas de John Cage, analizaron los conceptos en cuestión.

Evocando una primordial resonancia interna, se empezó a concebir al cuerpo como casa y vehículo en relación al mundo. En correspondencia de este enfoque, el sociólogo alemán Georg Simmel (1976) proclamó un arte que se acerca, se proyecta y se confronta con la vida, despojándose de las formas que le habían sido asignadas. Esta tendencia, que se advertía ya con Van Gogh, se prolongó a través de las dos guerras mundiales hasta desembocar intensamente en el arte de los años Setenta (105-165).

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

En relación a estos puntos, los historiadores Wallis y Kastner (2006) han recientemente individuado tres estrategias que inspiraron las obras de la primera parte de la década analizada: las creaciones rituales de matriz feminista, donde la Tierra era considerada una extensión íntima del cuerpo humano; las simples obras gestuales que implicaban acciones como caminar, desplazar piedras u otros elementos naturales y la creación de proyectos de tipo organizativo, que utilizaban el capital humano para crear trabajos comprometidos que tuvieran alguna utilidad ambiental (p. 34).

Estos criterios se materializaron en el Arte de Acción y el Land Art, los cuales tenían en común, no sólo la ruptura con modelos del pasado, sino también la atención por algunos conceptos como entropía, límite, museo y territorio. Con vistas a impulsar un “encuentro” con la Tierra, algunos artistas se vincularon al mundo natural, manifestando la presencia de animales, relámpagos, agua, fuego o troncos en obras. El observador pasivo se transformó en fautor activo del proceso estético, profundizando simultáneamente, el contacto con el lugar. Así, aunque con éxitos variados, el Body Art se plasmaba con los fundamentos del Land Art.

Hacia fines de los Sesenta, Michael Heizer, realizó las primeras intervenciones efímeras en el terreno: excavaciones y diseños llevados a cabo con palas o máquinas de trabajo. Proyectos como Isolated Mass/Circumflex o Nine Nevada Depressions (Figura 1), buscaban sobretodo un testimonio antropológico del territorio a través del dominio del espacio visual. Para los pioneros del Land Art, según Tufnell (2006)



**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

“la superficie del terreno representó una tela blanca que esperaba ser trabajada” (p. 6).

El movimiento fue en gran parte teorizado por uno de sus fundadores: Robert Smithson. En parques naturales y desiertos del sudoeste norteamericano fueron creados sus primeros earthworks, término usado por el artista para referirse a sus intervenciones efímeras. La palabra encuentra su génesis en el libro *Earthworks* (Aldiss, 1965), en el cual se presenta un retrato psicológico de una sociedad futurista, altamente desigual económicamente, que vive al extremo de sus fuerzas, y que ha comenzado un viaje sin retorno a causa de su desenfrenado consumismo y avaricia, razón por la cual la Tierra sufre continuamente catástrofes naturales.

Al igual que el cuerpo en el Body Art, el paisaje no era solamente una metáfora o representación, sino una zona en la cual sumergirse y explorar las infinitas posibilidades, una fuente de conocimiento directo que permitía conquistar nuevas alternativas posibles utilizando infinitos recursos. Zonas inhabitadas e inhóspitas se presentaban como un atelier, un laboratorio sin paredes. En relación con este enfoque, Smithson (1968) afirmaba: “El desierto es más concepto que naturaleza, es un espacio donde no existen límites. Cuando el artista va al desierto, enriquece su alma quemando el agua (pintura) de su mente, dejando evaporar el fango de la ciudad” (p. 48).

Por su parte, Walter De Maria (1977), representante del movimiento, manifestó: “La tierra no es el lugar para realizar el trabajo, la tierra es parte del trabajo” (p. 58).

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

Las argénteas astas de su obra *The Lightning Field*, durante particulares condiciones atmosféricas, atraen los relámpagos presentes, ratificando la fuerza de los elementos naturales, que adquieren el rol de soporte sensorial del único e irrepetible evento. De Maria (1996) afirmó al respecto: “Me siento atraído por los fenómenos naturales porque, quizás, representan la formas más alta de arte posible que podamos experimentar. No creo que el arte pueda resistir al poder de la naturaleza” (p. 527).

Spiral Jetty, el célebre earthwork construido a orillas del Gran Lago Salado en el estado de Utah en 1972, representa un inmejorable punto de encuentro para las tesis expuestas. La intervención de Smithson (Figura 2), se presenta como un camino a espiral de 460 metros de largo que se proyecta desde la orilla hacia el interior del lago, teniendo como punto cúlmine su propio centro, evocando en cierto modo el movimiento rotatorio de la Tierra y los geoglifos de Nazca, los cuales inspiraron en gran medida a los pioneros del Land Art.

Algunas zonas del lago adquieren una tonalidad rojiza debido a un proceso biológico de algas y microorganismos presentes en el agua. Aludiendo claramente a la sangre, elemento experimentado también en las crucifixiones de Hermann Nitsch, los disparos de Chris Burden, los rituales eróticos de Carolee Schneemann o los cortes con objetos metálicos de Gina Pane, Smithson (1972) notaba que “químicamente hablando, nuestra sangre tiene una analogía con la composición de los mares primordiales pertenecientes a otras eras geológicas. Siguiendo la espiral retornamos a nuestros orígenes, a un protoplasma consistente” (p. 148).

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

Por otra parte, la cristalinización de las piedras y rocas utilizadas (Figura 3), ocasionada por el grado de salinidad del lago, otorgan una coloración blanca a la espiral, así, las alteraciones cromáticas que se perciben dan lugar a una predominante entropía estética. Este proceso es también el resultado de la profunda mutación que la industria petrolera y la extracción mineral ocasionaron en la zona, transformándola en un paisaje apocalíptico, reflejando al mismo tiempo una suerte de modernidad prehistórica que denuncia la situación ecológica del lugar.

En referencia a las directrices de Wallis y Kastner, asistimos en la primera mitad de los Setenta a acciones naturales menos invasivas, si bien Spiral Jetty evocó una concientización, por otra parte dió lugar a críticas, recordemos que para crear la obra fueron utilizadas casi 6.500 toneladas de piedras, rocas y arena.

Esta transición artística se reflejó en artistas como Dennis Oppenheim, que también exploró las posibilidades del Arte de Acción. Para la obra Reading Position for 2nd Degree Burn, el artista se expuso al sol durante algunas horas, colocando sobre su pecho descubierto un libro, para luego fotografiar la figura rectangular que se había creado sobre su piel.

Otro caso es el de Richard Long, quien realizó a los pies de los andes peruanos A circle in the Andes (Figura 4), una intervención de forma circular creada con piedras y rocas encontradas en el lugar. Elaborando trabajos similares en zonas desérticas de

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

Mongolia, Ecuador y Kenia, Long evidenció también la sugestión del círculo.

Por otra parte, algunos artistas se inspiraron en el antiguo culto a la diosa de la fertilidad. Este retorno a la fuente se vivió como una clara exaltación del mundo femenino instintivo y perceptivo. La actividad performativa de Marina Abramović, artista yugoslava marcada por una infancia de contrastes militares, se basa en el análisis de los límites físicos y mentales. Utilizando su propio cuerpo para obtener los resultados requeridos, toman pie acciones como Rhythm 0 del 1974, realizada en la galería Studio Morra, en Nápoles, Italia. La artista ofrecía al público presente la posibilidad de usar sobre ella más de 70 objetos de placer o dolor dispuestos en una mesa: rosas, plumas, martillos o una pistola. Después de una indecisión inicial, en la cual las personas se limitaron a ofrecerle flores o abrazarla, la situación se radicalizó hasta llegar al corte de las vestimentas de Abramović, que concluyeron con algunas heridas corpóreas.

Otra artista activa en el periodo fue Ana Mendieta. Su interés por la Tierra la llevó a indagar las propias raíces culturales usando el cuerpo desnudo para conectarse la naturaleza. Sangre, fuego, rocas y arcilla fueron instrumentos comunes en su obra, que nacía desde el desconcierto provocado por su traumática niñez. En 1973, presentó la serie Siluetas (Figuras 5 y 6), donde usaba su cuerpo como soporte y medio. En consonancia simbólica con algunas obras de Smithson como Amarillo Ramp o Broken Circle, Mendieta diseñó figuras en la tierra usando su cuerpo. Este enfoque, se corresponde a algunas prácticas de Mary Beth Edelson y Joseph Beuys,

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

quienes se relacionaron intrínsecamente al mundo etnográfico, particularmente a rituales de carácter chamánico, que tenían como objetivo la restauración de la armonía perdida a causa del progreso industrial. La búsqueda del equilibrio a través de experiencias místicas, fue un tema fundamental para Edelson, que en sus acciones performativas amalgamó el mito, el sueño y la espiritualidad. La performance *See for Yourself: Pilgrimage to a Neolithic Cave* (Figura 7), realizada en una caverna de la isla de Hvar en Croacia, fue un acto casi litúrgico de meditación, en el cual la artista estadounidense utilizó velas y mandalas para evocar las culturas prehistóricas que habitaron el lugar.

En el año 1974, Beuys realizó la acción *Coyote. I Like America and America Likes Me* (Figura 8). El artista alemán viajó en un avión de la Cruz Roja, desde Düsseldorf hasta New York en una camilla. Llegó en una ambulancia a la galería de arte René Block, donde convivió con un coyote que había sido capturado en el desierto. El animal era el símbolo de un mundo aborígen, un ser de la Tierra que encontraba al artista encerrado en un cuerpo occidental. La performance duró algunos días. Al culminar, Beuys regresó a Alemania repitiendo el mismo trayecto y modalidad.

En conclusión, con el Arte de Acción y el Land Art, el proceso estético tiende a abandonar las limitaciones específicas, intentando colocarse al centro de la vida. Las hipótesis planteadas por Heizer, Oppenheim, Edelson, o Beuys, encontraron en el aparato social de países con un capitalismo avanzado, los desafíos que el arte de los Sesenta se había propuesto superar: impulsar nuevos paradigmas para convocar nuestra

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**Referencias Bibliográficas**

- Aldiss, B. (1965). *Earthworks*. Londres: Faber and Faber.
- De Maria, W. (1968, abril). *The Lightning Field: Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics, and Statements*. *Artforum*, 18, 52-59.
- De Maria, W. (1996). *On the Importance of Natural Disasters*, en K. Stiles y P. Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art* (p. 527). California: University of California Press.
- Kastner, J. y Wallis, B. (2006). *Land Art e Arte Ambientale*. Londres: Phaidon Press.
- Lippard, L. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1969 to 1972*. Los Angeles: University of California Press.
- Rosenberg, H. (1969). *La Tradición de lo nuevo*. Caracas: Monte Avila.
- Simmel, G. (1976). *Il conflitto della cultura moderna*. Roma: Bulzoni.
- Simmel, G. (1985). *La cornice*, en G. Simmel, *Il volto e il ritratto* (p. 101-108). Bologna: Il Mulino.
- Smithson, R. (1968, septiembre). *A sedimentation of the Mind: Earth Projects*. *Artforum*, 7, 44-50.
- Smithson, R. (1972). *Spiral Jetty*, en J. Flam, *The Collected Writings* (p. 143-153). California: University of California Press.
- Tufnell, B. (2006). *Land Art*. Londres: Tate Publishing.
- Vivarelli, P. (1984). *Informale*, en *Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte*, (Vol. 16), *Enciclopedia Universal dell'Arte*. Novara: De Agostini.

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**CENTRO CULTURAL  
DEL CASAL DE  
CATALUNYA DE  
BUENOS AIRES- 1991-  
93. ARCHIVO AMAT:  
ARQUEOLOGÍA  
SINÁPTICA, UNA  
PROPUESTA DE  
ACERCAMIENTO  
DESDE LAS  
MEMORIAS.**

Francisco Blanes  
Iglesias

Esta comunicación se hace más preguntas que respuestas, me pregunto, en esta era de la sociedad de la información, donde tenemos acceso a infinitos datos, ¿que huellas, restos arqueológicos quedarán de nuestra contemporaneidad?

Si aún hoy, a comienzos del siglo XXI, podemos emocionarnos leyendo las memorias de emperadores romanos, las tragedias griegas, las enseñanzas milenarias de la India, Egipto, China, los orígenes de la civilización mesopotámica, me vuelvo a preguntar: ¿Qué interés tendrá para las futuras generaciones los documentos que estamos produciendo?

En 2005 me encontrarba de regreso en Buenos Aires, después de sobrevivir 4 años como estudiante sin autorización de trabajo en España, con el fin de realizar un documental sobre los inmigrantes catalanes en Argentina. Quería producir un documento que funcionara como un “reflejo inverso”, para recordar la frágil memoria de los inmigrantes españoles, con el fin de sensibilizar a la sociedad actual.

En ese contexto, conocí a Joan Prim, un artista visual quien me presentó a Joaquín Amat, un arquitecto y videoartista, quienes junto al crítico Diego Fontanet, dirigieron un “espacio alternativo” dentro de la estructura conservadora del Casal de Catalunya de Buenos Aires.

De allí surgió la idea de “rememorar” aquellas experiencias que se desarrollaron en ese espacio, y los conflictos que llevaron a cerrar ese lugar experimental, fuera del circuito institucional porteño, pero que sin embargo, después de dos años de autogestión, logró imponerse por las muestras

## COMUNICACIONES

---

### **Procesos de registro, documentación, y su pertinencia. Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro. I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

que allí se organizaban. Juntar a los hacedores, artistas y público que fue “testigo”, 12 años más tarde, significó una revisión y puesta en valor de aquella historia no catalogada ni escrita en los anales del arte contemporáneo argentino, por lo que me dediqué a “dar vida” a un material de archivo disperso que estaba destinado a morir en el olvido, performativizando el espacio y sus gestos, reproduciendo ese (des) encuentro una década más tarde.

Si tipeamos en internet “centro cultural del casal de catalunya en buenos aires 1991-93” hasta la quinta posición no genera ningún dato de la historia que allí sucedió, por ende, me pregunto: ¿si no está escrito, no existe? El resultado es este video de Joaquin Amat y su Canal Cero “1993 nicola constantino casal de catalunya entrevista roberto jacoby “cev”

<https://www.youtube.com/watch?v=wpMHQDX0ELg>

Los objetivos consisten en poner en valor del trabajo realizado por los artistas y comisarios Joan Prim, Joaquin Amat y Diego Fontanet en el Casal de Catalunya de Buenos Aires, durante los años 1991-93. La misión fue reunir, preservar y catalogar el material, visibilizar y promocionar el trabajo realizado.

Los artistas entrevistados fueron, entre otros: Luis Felipe Noé, Gustavo Romano, Daniel Acosta y Javier Sobrino, Anahi Caceres, entre muchos otros. Mediante el Archivo Amat: Leon Ferrari , Roberto Jacoby, Fabiana Barreda, Liliانا Maresca. Además realizaron performances Marina de Caro y Nicola Constantino.

Los entrevistados que Joan Prim invitó en 2005 a hacer memoria fueron los comisarios Ana Maria Batistossi, Andrea Guinta, Maria José Herrera, Rodrigo Alonso, Ruben Guzman.



**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

Los enlaces webs donde se pueden visualizar los videos son:

<https://vimeo.com/28584575>

<https://vimeo.com/270659120>

<https://www.joaquinamat.com.ar/video>

La metodología aplicada consistió en entrevistas directas con los artistas, curadores y público que participaron en el Centro Cultural del Casal de Catalunya de Buenos Aires, entre 1991-93.

A partir de allí se inició la recuperación del material, creación de una base de datos y digitalización del Archivo AMAT (en formato VHS, UMATIC, material gráfico, notas de prensa, etc.)

Los resultados fueron varios: Video documental de una hora de duración, Trailer de 7 minutos, Digitalización de material gráfico. Presentación en el Palais de Glace de Buenos Aires en 2010.

En enero de 2018 estuve de paso por Buenos Aires, y compré el catalogo “arte y documento”, de la Fundación Espigas, ( <http://www.malba.org.ar/catalogo-arte-y-documento-fundacion-espigas/>) irónicamente el mismo año que comenzaban las andaduras en el Casal, sin el presupuesto de esta Fundación. Esta institución se conformó con el fin de salvaguardar los archivos del arte argentino, publicando un catálogo de la acción llevada a cabo entre 1993 y 2003, coeditado por MALBA.

Como afirma Marcelo Pacheco, curador en jefe del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) “... las relaciones erráticas y violentas de la Argentina con su memoria histórica forman parte de un diagnóstico y un campo de reflexión casi constantes. Intelectuales y artistas, de muy diferentes posiciones y especialidades, han insistido en lo que parece ya un rasgo de identidad comunitaria: la memoria como un campo de lucha simbólica y material. Desde los enfrentamientos más claros en la s fronteras de la política hasta las disputas en territorios menos difundidos como la historia del arte, los gestos de tachar, borrar, ocultar y alterar han sido múltiples

## COMUNICACIONES

---

### **Procesos de registro, documentación, y su pertinencia. Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro. I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

y permanentes”.

En el caso de la historia del arte hubo críticos, investigadores, historiadores y artistas, galeristas, coleccionistas que se encargaron de conservar sus propias memorias y las ajenas. Es el caso Joan Prim, Diego Fontanet y Joaquin Amat.

El presente “paper” transcribe algunos de los momentos más significativos de los entrevistados en el video documental que realicé, en formato de diálogo desconexo, donde los personajes describen sus experiencias a través de un ejercicio de memoria personal.

#### **Joaquin Amat**

Cuando Diego Fontanet y Joan Prim me convocaron a participar de la MOVIDA del CASAL de CATALUNYA en 1992, instalé un CEV (Centre Experimental de Video), un espacio innovador donde los artistas podían experimentar con el vídeo, un medio que recién empezaba a crear su propio espacio y su propio lenguaje, independizándose de su uso meramente testimonial.

El CEV tenía una isla de edición que los artistas podían usar mientras duraban sus muestras, y también había un espacio, una cabina de registro, donde cualquiera podía entrar y grabar lo que quería, y de una forma aleatoria se fueron acumulando entrevistas y pensamientos.

El CEV fue construyendo una memoria, un archivo, de la actividad de la movida y también de las distintas actividades que había en el Casal. En esos espacios también experimentamos con telepresencia, espacios virtuales, y multimedia. Los videos que fui digitalizando y subiendo a mi canal en youtube, canalcero, forman parte de esa memoria.

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

En ese año, junto con el Centro Cultural Rojas, el Centro Cultural Recoleta y la Fundación Patricios fue considerado como uno de los lugares centrales de la movida cultural de Buenos Aires de esa época.

En la MOVIDA del CASAL de CATALUNYA, dirigida por Joan Prim y Diego Fontanet, instalé un CEV (Centre Experimental de Video), donde los artistas podían experimentar con el video, un medio que recién empezaba a consolidar su propio espacio y su propio lenguaje. El Casal de Catalunya en su relanzamiento 1991 tuvo como premisa ser un centro cultural experimental y de vanguardia. En ese marco el 13 de octubre de 1993 se realizó la muestra “cochon sur canape” de la noble artista rosarina Nicola Constantino, esta fue su primera exposición en Buenos Aires.

El curador fue Diego Fontanet. El CEV nació en el “Cubo de Espejos” de Arribeños, en el 83, siguió en el “Centro Cósmico La Paternal” del 84 al 89, después en la galería Bond Street. En el Casal de Catalunya tenía una isla de edición que los artistas podían usar mientras duraban sus muestras, presentar sus videos, y también había un espacio, una cabina de registro, donde cualquiera podía entrar y grabar lo que quería, y de una forma aleatoria se fueron acumulando entrevistas y pensamientos. El CEV fue construyendo una memoria, un archivo, de la actividad de la movida y también de las distintas actividades culturales que había en el Casal.

**Joan Prim (Artista y comisario)**

no somos un espacio alternativo, como decían los críticos, sino un espacio de arte!

Al final tuve que financiarlo yo de mi bolsillo.

## COMUNICACIONES

---

### **Procesos de registro, documentación, y su pertinencia. Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro. I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

#### **Diego Fontanet (Artista y comisario)**

El Casal fueron 3 años, entre 1991 y 93, pasamos por diferentes etapas, conseguimos el apoyo y comenzamos a construir dos salas de arte, a partir de ahí, con todos nuestros contactos, empezamos hacer como una especie de centro cultural, hacíamos coproducciones con el ICI, Laura Buccelato era parte de nuestro comité asesor, en aquel momento había mucha avaricia y necesidad, muy distinto de la actualidad, espacios como el nuestro había muy pocos.

Un gran grupo de artistas que apoyaba esa idea le fue dando forma a este proyecto. Teníamos el lugar, era un espacio abierto al artista, nunca se lo juzgaba o frustraba, eran como co-producciones con los artistas hacíamos de curadores, nos interesaba el tema del catálogo, un buen texto y un formato que hicimos estándar, y eso tuvo mucha repercusión, porque había necesidad de eso.

#### **Felipe Noe (artista plástico)**

Yo lo que creo es que una generación se inventa sus propios escenarios. El Casal tenía una repercusión, pero no en el campo del arte, entonces hacerlo ahí era inventarlo, se inventaba como espacio.

#### **Ana Maria Battistozzi (Crítica de arte):**

Hoy si nos ponemos hacer un balance, buena parte de los artistas que tienen un nombre y que son reconocidos internacionalmente, me refiero a Nicola Constantino, Jorge Macchi, Gustavo Romano que acaba de ganar una beca Guggenheim, en este sentido creo que el Casal tiene la virtud de, y Joan Prim, que en ese momento estaba empujando todo esto, tuvo la virtud de decirle a

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

toda esta gente, vengan aquí, desarrollen esta o cualquier otra cosa, que eso es muy importante, la percepción de que algo tiene posibilidades de crecer, y en este caso, no se equivocó. Creo que al Casal le corresponde un lugar en la historia del arte de los 90, lo que ofrecía el Casal es que en una institución de estas tradicionales, de las comunidades españolas, se produjera movida de esta categoría que no ocurría en otras instituciones similares.

**María José Herrera (Curadora Museo Nacional de Bellas Artes)**

Lo importante del Casal tuvo que ver con esta situación en la cual durante los noventa, no fueron los museos y las instituciones las que mostraron el arte contemporáneo, sino estos espacios alternativos y galerías, en un lugar que generó su propio público, y acá lo estoy citando a Romero Brest cuando dice que el Di Tella generó su público, yo creo que con el Casal, en una escala obviamente mucho menor, por su duración, hubo un público del Casal, y un tipo de actividades que tenían la característica de ser muy multidisciplinarias, muy abiertas, es decir, en un momento en el que en el campo artístico había divisiones muy tajantes.

Muchos de los jóvenes que expusieron por primera o segunda vez en el Casal, luego pasaron a formar parte del circuito de lo que se mostraba en el ICI (Instituto Cultural Iberoamericano dependiente de la Embajada de España) lo que actualmente se llama al CCEBA, o en galerías institucionales u otros espacios como museos, en ese sentido tenían una estrategia muy explícita, que Joan Prim me contó, de poner un “aperitivo” en una sala, que era un artista conocido, entonces el crítico iba por lo que conocía, y a su vez conocía al joven que estaba en la sala de al lado, yo ví allí muchas muestras que hoy están citadas en

## COMUNICACIONES

---

### **Procesos de registro, documentación, y su pertinencia. Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro. I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

la historia del arte contemporáneo como muestras claves, por ejemplo la famosa exposición-performance de Nicola Constantino “Cochon sur canapé”.

Yo creo que la idea fue que en un edificio histórico y muy particular, si vos quieres exponer arte contemporáneo en un lugar tan arquitectónicamente estructurado, no se podía, de manera que, lo que me contó en ese momento Joan, es que todo el esfuerzo de la búsqueda de sponsors estuvo dirigido a construir estos dos cubos blancos, que van a ser los receptáculos para el arte contemporáneo, creo que el proyecto, lo que yo entiendo, trató de actuar en diagonal a una serie de cuestiones de bajada de línea muy clara, entiendo que con la autogestión era posible en un punto, pero no para siempre y de manera permanente.

Es lo que yo creo que muchos artistas hacen como política o estrategia, trabajar con las instituciones para desde dentro tratar de reformularla.

Entiendo que el Casal, dentro del propio del circuito del arte como estaba establecido, sirvió para abrir perspectivas. Yo creo que conscientemente actuó para un público, y fue ese público el que le respondió y se congregó en torno a esto, la curaduría del Casal era mucho más mixta, variada, múltiple, implicó una plataforma de depseque, no sólo para los artistas sino también para los críticos, creo que fue en 1992 o 93, no recuerdo, Joan Prim nos invitó y logró de alguna manera que los críticos más jóvenes, muchos de los que aún no habían sido aceptados dentro de la Asociación Argentina de Críticos, pudiésemos tener un espacio en la “jornada de la crítica”, nos dió un espacio a los críticos que en ese momento teníamos unos escasos 30 años, para participar y difundir nuestra forma de pensar y ver el arte contemporáneo.

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

Otra de las ideas para mí muy interesantes que tuvo el Casal , en ese sentido muy modernas, fue el hecho de dejar registro de todo lo que allí pasaba. Joaquin Amat y otros videoartistas hicieron documentaciones de las actividades, esto creo que en un país como Argentina a que es desapegado a su propia memoria, es un ejemplo de los buenos, a seguir.

**Rodrigo Alonso (Comisario y Profesor)**

En los 90 se recuerda al Centro Cultural Ricardo Rojas (dependiente de la Universidad de Buenos Aires), sin embargo existían muchos espacios, y entre esos espacios estaba el Casal de Catalunya, por lo menos en esos primeros años de los 90, que fueron muy definitorios, y que en el arte argentino van apareciendo en estos espacios que no ocupaban los grandes sucesores de la trans vanguardia argentina, sino que comenzaban aparecer en esos espacios que eran alternativos, pero que al mismo tiempo tenían una gran legitimidad.

Buenos Aires, por lo menos en la década del 90, es una ciudad en la que los espacios tienen el espíritu de sus creadores, uno recuerda en el director del Museo de Bellas Artes, es el ICI cuando estaba Laura Bucciato, el Rojas cuando estaba Maier, y el Casal cuando estaba Joan Prim y Diego Fontanet, no era solamente una cuestión de los contenidos o las formas de las muestras, sino una especie de suma donde se mezclaba un poco lo que las muestras en sí proponían, lo que el espíritu del lugar les ofrecía o imbuía, y también lo que el público ayudaba a conformar, porque todos estos espacios se hacían de un público, inmediatamente la gente reconocía el espíritu que animaba el lugar, y apostaba o no por esa propuesta, estos espacios no son importantes porque haya expuesto Jorge Machi, que hoy en día es un artista

## COMUNICACIONES

---

### **Procesos de registro, documentación, y su pertinencia. Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro. I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

reconocido, o Nicola Constantino, o Marcelo Bullosa, no sólo por los artistas reconocidos que puede encontrar en su historia, sino también por todo una especie de ebullición, de efervecencia que lograron crear, y que fueron los que propulsaron la emergencia de estos artistas, son artistas que pudieron haber quedado en la historia.

La curaduría era de una gran apertura, no se casaban con una estética, con un tipo de producción artística, lo interesante a señalar es la diversidad, de ver un poco de todo, performance, pintura, instalación, video, era una época que había un concepto de lo interdisciplinario, ligado a un concepto de lo artístico que involucraba una nueva experiencia. Que se veía venir iba a ser clave en los 90, a pesar de una gran fuerza que se ha puesto en identificar la pintura de los 90 con un cierto estilo, en realidad, cuando uno ve más claramente que ha sucedido en esa década, se da cuenta que es la década de la apertura de los nuevos medios, de la apertura sobre los discursos del cuerpo, la globalización, el consumismo, discursos que no son eminentemente pictóricos, sino que son ámbitos de reflexión muchos más amplios y que me parece que el Casal fue capaz de darle la resonancia en el momento que eso estaba viendo la luz.



**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**CUANDO EL  
REGISTRO ES  
LA ACCIÓN: LA  
IMPORTANCIA  
DEL PROCESO  
FOTOGRAFICO-  
QUÍMICO EN LA  
OBRA DE TRES  
AUTORES: ALBERTO  
GARCÍA-ALIX, JUAN  
DEL JUNCO Y MARTÍ  
LLORENS**

Juan Antonio Gil  
Segovia

El advenimiento de la tecnología digital, ya presente en prácticamente todos los aspectos de nuestra vida, ha modificado numerosos hábitos y costumbres, condicionando incluso la forma en la que nos relacionamos con los/as demás. La implantación de Internet, los ordenadores personales y los teléfonos móviles ha sido un proceso veloz en todos los países desarrollados, no así en el resto. Se queman etapas a una velocidad vertiginosa y ya se escucha hablar de que hemos entrado en la “segunda revolución digital” (Fontcuberta, 2017, 24 de enero).

Evidentemente, en el contexto del arte contemporáneo también se ha notado el impacto de las llamadas “nuevas tecnologías”, y de muchas maneras: expansión del net art, exposición y venta de arte on-line, aparición de un número creciente de portales dedicados a la teoría, la crítica o a la simple difusión de exposiciones o la sofisticación del ya existente arte tecnológico, entre otras. En el ámbito concreto de la fotografía, la tecnología digital ha posibilitado la expansión de algunos de los límites conocidos de las imágenes.

De manera paradójica, los medios más técnicos (en este caso la fotografía) están íntimamente ligados con las formas artísticas más efímeras: acciones, happenings y performances mediante la documentación de estos actos volátiles de carácter artístico, pero ¿puede el proceso de registro ser la propia acción?

**¿Solo apretar un botón? La importancia del proceso fotográfico.**

En un primer momento (en torno al año 2000) parecía seguro que la tecnología digital acabaría con cualquier uso de tecnología previa, lo nuevo se mostraba como más rápido, más barato y más limpio. En cierta medida esto ha sido así, no obstante, en los últimos años se puede

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

constatar una recuperación de ciertos soportes y medios, desde los discos de vinilo hasta procesos fotográficos utilizados en el siglo XIX. A pesar de que formatos como estos nunca han dejado de existir del todo, es cierto que tanto nativos digitales (atraídos por lo desconocido) como autores que llevan toda su vida trabajando con tecnología analógica nos permiten hablar de un nuevo aprecio por las formas obsoletas de construcción de la imagen.

Es difícil adivinar exactamente el porqué de esta aparentemente improbable tendencia, pero una de las causas podría ser el exceso de contenidos disponibles en todo momento y en cualquier lugar, una abundancia y una rapidez posibilitadas por Internet y los dispositivos multifunción de última generación. Este exceso puede provocar irónica saturación, podemos navegar por toda la red, pero ¿por dónde empezar a hacerlo? Lo habitual termina siendo el saltar de un hipervínculo a otro, pasando por delante de muchas cosas pero no profundizando en ninguna. Los formatos físicos solicitan otro tipo de manejo, necesitan otros tiempos y generan un tipo de vínculos diferentes.

Actualmente, en el ámbito concreto de la imagen, un particular mal de archivo parece haberse apoderado de mucha gente, que documentan la práctica totalidad de su existencia, registrando actos de lo más banal e imponiéndose la táctica del postureo, que consiste en mostrar una vida perfecta en las redes sociales. Abundan los selfies sonrientes encuadrados en paisajes de ensueño, unas imágenes aparentemente espontáneas pero conseguidas tras numerosas tomas y una colección de efectos. Esta tendencia, rápidamente convertida en masiva, genera un caudal incesante de imágenes, con la consecuencia de que estas quedan reducidas a la categoría de “usar y tirar”, mejor dicho a la de “ver, dar a like y pasar

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

a la siguiente foto”.

En este contexto, parece surgir una cierta necesidad de vivir las imágenes de otras formas, al menos en algunos momentos. La aparición de una nueva tecnología no debe suponer necesariamente la desaparición de nada, en cambio, se puede plantear como sumar nuevos recursos a los ya disponibles. La mayor capacidad de almacenamiento de los soportes digitales, en relación a su tamaño, frente a los analógicos y la práctica ausencia del proceso de revelado en la fotografía digital parecen progresos incuestionables. Sin embargo, las aparentes debilidades del medio fotográfico químico pueden convertirse en fortalezas y en rasgos identitarios del trabajo de algunos autores, tal y como veremos a continuación.

**El laboratorio de Alberto García-Alix.**

Alberto García-Alix (León, 1956) es probablemente el fotógrafo con mayor reconocimiento de su generación, un autor con unos comienzos muy particulares que no le han impedido ser un autor reconocido dentro y fuera de España. Su trabajo se mantiene fiel a una serie de constantes desde el comienzo de su carrera, en la década de 1970, el uso exclusivo del blanco y negro o la preferencia por el retrato, entre otras. Esto no quiere decir que su obra no haya evolucionado, ya que en los últimos años ha realizado interesantes incursiones en el campo del vídeo.

Otras de sus señas de identidad es el trabajo con fotografía analógica, asegurando en varias entrevistas seguir trabajando con material fotoquímico, pese a todo: “Un día me dejaron probar una (cámara digital). Me di cuenta de que no me daba ni rapidez, ni más poesía. No me daba nada. Por lo que no me he adaptado al mundo digital para hacer una foto” (García-Alix, sin fecha). El autor habla de “capitalismo de la imagen” en relación a la imagen digital “porque falsifica las emociones, y me quita la fe, a mí que

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

soy un eterno insatisfecho” (García-Alix, 2016, 13 de febrero). Suele hablar también del proceso de elaboración de sus imágenes, algo no tan habitual entre los artistas, desvelando incluso ciertas supersticiones: “Después de hacer la foto le doy un beso al carrete. Si no lo hago tengo la sensación de que no está hecho todo el proceso” (García-Alix, 2017, 23 de septiembre).

Como es sabido, los tiempos de los procesos fotográfico-químicos son muy distintos a los de los digitales. Frente a la inmediatez de estos últimos el tiempo analógico nos permite pensar la imagen, reposarla, tratar de buscar en la retina la huella de lo visto, se genera una determinada postura psicológica respecto al hecho y al acto fotográficos: “Como trabajo en analógico, puede pasar una semana o diez días hasta que revelo el carrete. Y mientras, sueño con lo que vi. Me da un tempo” (García-Alix, sin fecha).

Anteriormente se hacía referencia a los particulares comienzos de Alberto García-Alix en el mundo de la fotografía, unos inicios que se produjeron bajo las luces rojas del cuarto oscuro y que él mismo relata así:

*Al principio, ni tenía negativos ni les daba valor. Pero una vez me dio una mala bajada de ácido, tan chunga que me propuse cambiar de vida. No iba a la universidad. No hacía nada, sentía que tenía que cambiar y lo que hice fue disciplinadamente meterme todas las tardes en el laboratorio. (...) lo que hice fue solamente ir aprendiendo poco a poco con disciplina, ya te digo... Si la primera foto te sale negra, le quitas más tiempo y sale más clara, etcétera, etcétera. Por entonces, no tenía conciencia fotográfica, nunca había abierto un libro de fotografía. Pero encerrado en el laboratorio sentía e intuía el camino que se me abría (García-Alix, 2014, octubre).*

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

Curiosamente, una mala experiencia con el LSD llevó a García-Alix al trabajo continuado en el laboratorio fotográfico y de ahí al inicio de sus experiencias con los opiáceos. Aquel incidente con la conocida sustancia alucinógena hizo que se replanteara ciertas cosas, empezando a revelar sus fotografías hasta dominar el trabajo de laboratorio. No obstante, y de manera un tanto paradójica, combinó la adicción a la heroína que arrastró durante años con ir “aprendiendo poco a poco con disciplina” (García-Alix, 2014, octubre). El laboratorio fotográfico, por lo tanto, fue espacio polivalente: lugar para el exceso y primera y única escuela fotográfica:

*Fue en el laboratorio donde me fasciné con la fotografía. Al principio me quedaban muy oscuras. Entonces comencé a jugar con el tiempo, a cerrar el diafragma, a acercarme, la luz muy contrastada -en aquella época gustaba la luz muy contrastada- y empecé a encontrar la atmósfera. Uno se fascina cuando, a través del laboratorio, empieza a encontrar la atmósfera de lo que vio. No ya lo que vio, sino la atmósfera. Cuando aparece la atmósfera es algo mágico.*

*Me pasaba las tardes dándole más tiempo, utilizando papeles más suaves, ahora más duros... Luego según va la vida girando, he ido con el laboratorio a cuestras. En todas las casas lo montaba (García-Alix, sin fecha).*

Lo que representa el cuarto oscuro, como lugar un tanto misterioso, fascinante, sugestivo e incluso sobrenatural, parece verse en las palabras del autor. La intimidad de este singular espacio favorece la reflexión:

*El laboratorio es curioso. Cuando estás revelando, la foto tarda en salir dos minutos. Durante esos dos minutos estás en silencio delante de la foto, y dialogas*

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

*con ella. Muchas veces cuando hago una foto de estas (de su hermano), dialogo con ellas: 'Hombre Willy, coño, fíjate, quién nos iba a decir a ti y a mí'. (...) En la soledad de mi laboratorio al revelar las fotos veía mi interior. Muchas veces pensaba: 'qué dura es esta foto'. Hay alguna de mi hermano en la que ya el deterioro se notaba. Lo veían mis amigos. La vida va pasando. La vida pasa y de repente empecé a tener fotos de muertos, de amigos muertos. (García-Alix, sin fecha).*

**La experiencia autobiográfica revivida de Juan del Junco**

Juan del Junco (Jerez de la Frontera -Cádiz-, 1972) es un autor que atesora ya una importante trayectoria, con relevantes premios y exposiciones, que trabaja con vídeo y, especialmente, fotografía. En el statement del propio artista se puede leer:

*Mi trabajo discurre entre la memoria, el acercamiento al mundo natural y un marcado interés por las interdisciplinas. Por motivos familiares desde muy pequeño tuve acceso a lo que considero una información privilegiada: la ciencia. Este hecho ha modulado toda mi carrera artística, la cual fluctúa entre un 'proceso científico neorromántico' y la presencia de un afán clasificatorio casi obsesivo (Del Junco, 2016, p. 14).*

Esta cita nos ayuda a entrar en el mundo creativo de este artista, el cual, como acabamos de ver, es inseparable de su biografía y de sus vivencias personales. Esto es así hasta el punto de que podríamos afirmar que la presencia del relato autobiográfico es una constante en toda su trayectoria artística. La poderosa influencia que sobre el artista ejerce el trabajo ornitológico de su padre es evidente en muchas de sus series.

No obstante, vamos a detenernos tan solo en uno de

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

sus proyectos, el más reciente y complejo: “Conceptual Andalusia”. Hablamos de un proyecto complejo porque se desdobra en varias series, mostradas en diferentes exposiciones a lo largo de los últimos años. “Conceptual Andalusia: Européens en vol”, por ejemplo, se pudo ver en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid como parte del festival PHotoEspaña 2016. Aquí, Juan del Junco presenta imágenes de distintas aves en vuelo (como metáfora de los flujos migratorios humanos hacia o en Europa) presentadas como dobles páginas de un libro que son también una doble referencia; por un lado, a la publicación de 1962 “Oiseaux en vol” (Pájaros en vuelo) del naturalista suizo Charles André Vaucher y, por otro, a los pioneros del arte conceptual, especialmente a autores como Ed Ruscha y su conocido libro “Twenty-six Gasoline Stations” (1963). A la hora de realizar estas fotografías el artista:

*ha utilizado carretes de 35 mm. En B/N, optado siempre por un foco manual, usado lentes básicas e intentado recrear a través de un escaneado doméstico el alto contraste que conseguían las imprentas en ese tiempo. Son fotografías de pequeño formato que no poseen ningún sesgo industrial y reivindican aspectos artesanales del oficio, de los procesos manuales. Incluso el propio artista ha revelado él mismo todos los negativos. De algún modo, del Junco busca aproximarse a la forma de trabajo de Vaucher, con pocos medios y recuperando los procesos analógicos de hace unas décadas (D’Acosta, 2016).*

El propio autor manifiesta la importancia de este proceso:

*Para hacer este trabajo... pienso que hay un ritual, un rito. Forma parte del trabajo. El trabajo no es solo lo que tú ves aquí. El trabajo empieza cuando yo salgo de mi casa por la mañana temprano y me voy a un lugar y entro en un paisaje para hacer una fotografía. Ese*

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

*ritual, esa especie de comunión con el espacio, para mí,  
es algo místico* (Del Junco, 2016, 20 de septiembre).

**La ciudad fantasma de Martí Llorens**

Por último, realizamos un acercamiento a la obra del fotógrafo catalán Martí Llorens (Barcelona 1962), en concreto a su serie “Poblenou”, desarrollada en los años inmediatamente anteriores a la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992. Tanto en estos trabajos como en otros posteriores ha mostrado un notable interés, por un lado, en el tiempo y los procesos fotográficos clásicos y, por otro, en la arquitectura y el urbanismo. El título del proyecto se debe al barrio barcelonés Poblenou (Pueblo Nuevo), localización en la que están realizadas todas las fotografías, en el que se llevó a cabo una compleja operación urbanística, destinada a derribar las numerosas naves y fábricas industriales de la zona para levantar construcciones relacionada con los Juegos Olímpicos.

Para desarrollar el proyecto Martí Llorens utilizó una cámara estenopeica, cuyo sistema de funcionamiento es el más sencillo y básico dentro de las posibilidades de la tecnología fotográfica. Concretamente, se trata de una cámara oscura con un papel fotosensible en su interior, esto es: una pequeña caja (normalmente de cartón o madera) sellada por todos sus lados para evitar la entrada de luz, salvo por un minúsculo agujero (llamado estenopo) en el centro de una de sus caras, frente al cual se sitúa un papel fotográfico. El proceso físico de proyección de la imagen ocurrido en el interior de la cámara oscura y el posterior revelado del papel posibilitan la obtención de una imagen en negativo, procediéndose al positivado por contacto para el visionado de la imagen final. Tanto estas como otras fotografías de Martí Llorens, todas ellas relacionadas con la transformación urbanística de Barcelona entre 1987 y 1992, pueden verse en <http://bcn87-92.tempusfugitvisual.com/>.



**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

La elección de esta rudimentaria herramienta no se debe únicamente al interés del autor por recuperar procesos fotográficos clásicos y en desuso, en este caso el medio elegido se fusiona con el mensaje, ya que los larguísimos tiempos de exposición necesarios en este tipo de cámaras (varios minutos con luz diurna) provocan que una sola fotografía se convierta en testigo de un complejo proceso de destrucción y transformación. Fotografías extremadamente lentas que documentan de forma muy particular una parte importante de este citado proceso de cambio urbanístico: fachadas y muros fantasmagóricos (no suficientemente expuestos porque han sido derribados mientras la escena todavía está siendo registrada), maquinaria de derribo apenas insinuada (como una inquietante presencia espectral por el mismo motivo) y ausencia total de figuras humanas (siempre en movimiento y por lo tanto invisibles a una cámara como esta). En definitiva, “construyendo paisajes urbanos desolados y solitarios” (Llorens, sin fecha) y formando una colección de imágenes de Barcelona como “ciudad fantasma” (Fontcuberta, 1997, pp. 93-111).

No deja de resultar paradójico que la forma en que la modernidad se abre paso, a punta de piqueta y bulldozer, haya sido registrada mediante una caja de cartón y unos simples papeles fotosensibles, impregnando las imágenes de una poesía y un magnetismo impensable en un contexto como este, en el cual, literalmente, se han gestado. No obstante, el autor, mediante sus imágenes, “lamentaba el súbito desgarrar de la identidad topográfica de su entorno” (Fontcuberta, 1997, p. 96), unas imágenes que:

*deseaban hablarnos del apego a un territorio sentido como propio que inminentemente iba a dejar de serlo; nos hablaban de la proximidad con que era vivido un cataclismo ambiental y humano; nos hablaban, en fin, del sentimiento de estupor y pesar de toda una comunidad* (Fontcuberta, 1997, p. 97).

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**Referencias Bibliográficas**

- D'Acosta, S. (2016). Rastreado en los inicios del arte conceptual, [en línea]. Página web de Juan del Junco. Disponible en: [http://www.juandeljunco.com/europeens\\_en\\_vol.htm](http://www.juandeljunco.com/europeens_en_vol.htm) [2018, 26 de enero].
- Del Junco, J. (2016a). Statement. En L. Baigorri, Multiverso, Muestra Ayudas a la creación en Videoarte (p. 14). Madrid: Fundación BBVA.
- Del Junco, J. (2016b, 20 de septiembre). Europeens en vol, [en línea]. Madrid: programa La aventura del saber de TVE2. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-20-09-16/3727820/> [2018, 26 de enero].
- Fontcuberta, J. (2017, 24 de enero). Contenedores de arte, [en línea]. Madrid: programa Siglo 21 de Radio 3. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/audios/> [2018, 26 de enero].
- Fontcuberta, J. (1997). La Ciudad Fantasma. En J. Fontcuberta, El beso de Judas. Fotografía y Verdad (pp. 93-111). Barcelona: Gustavo Gili.
- García-Alix, A. (2017, 23 de septiembre). Alberto García-Alix: "Con la fotografía he aprendido que nada vuelve" eldiario.es [en línea]. Disponible en: [http://www.eldiario.es/cultura/Alberto-Garcia-Alix-fotografia-aprendido-vuelve\\_0\\_689781368.html](http://www.eldiario.es/cultura/Alberto-Garcia-Alix-fotografia-aprendido-vuelve_0_689781368.html) [2018, 26 de enero].
- García-Alix, A. (2016, 13 de febrero). García-Alix: "La fotografía me mantiene vivo". El País [en línea]. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2016/02/10/actualidad/1455118721\\_747627.html](https://elpais.com/cultura/2016/02/10/actualidad/1455118721_747627.html) [2018, 26 de enero]
- García-Alix, A. (2014, octubre). Alberto García-Alix: "Es una putada salir mucho de España, a veces uno compara y duele el alma". Jot Down [en línea]. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2014/10/alberto-garcia-alix-es-una-putada-salir-mucho-de-espana-a-veces-uno-compara-y-duele-el-alma/> [2018, 26 de enero].
- García-Alix, A. (sin fecha). Alberto García-Alix. Ojos Rojos [en línea]. Disponible en: <http://www.revistaojosrojos.com/alberto-garcia-alix/> [2018, 26 de enero].
- Llorens, M. (2018). Poblenou [en línea]. Página web de Martí Llorens. Disponible en: <http://www.martilllorens.com/works/places/poble-nou/> [2018, 26 de enero].
- Llorens, M. (2013). Viaje a Icaria. Barcelona 1987-1992. Transformación urbanística [en línea]. Página web del archivo fotográfico Martí Llorens. Disponible en: <http://bcn87-92.tempusfugitvisual>

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**EL RITUAL Y  
ANTONIN ARTAUD**

Irene Ballesteros

La historia de la humanidad está unida al ritual. Desde que las religiones fueron creadas, un gran número de ritos fueron concebidos, primero como una idea de comunidad, después con un acercamiento más individualista, al igual que comenzaron a abarcar muchos más aspectos de la vida. Quizá uno de los autores contemporáneos que mejor han expuesto este tema es Antonin Artaud, creador del llamado “teatro de la crueldad”. Este es el objeto del presente ensayo, en el que explicaré las razones que llevaron a Artaud a explorar este tema en su obra, y cuál es la idea de ritual que propone.

Un ritual, como lo define Cazeneuve (1972), “es un acto individual y colectivo que siempre, incluso si es suficientemente flexible para dejar espacio a la improvisación, mantiene fielmente ciertas que reglas que son, precisamente, las que constituyen lo que tiene de ritual”(p. 16-17). En culturas exóticas, o culturas tribales o preindustriales, los rituales son una parte importante de la sociedad. Son entendidos como situaciones en las que la idea de comunidad es fortalecida. Durante el ritual, la comunidad está envuelta en los mismos sonidos, movimientos, palabras, actos, etcétera; creando una sensación de unidad irrompible. El ritual es también una forma de entender la posición del ciudadano en la sociedad, y cómo el individuo evoluciona en ésta, alcanzando nuevos roles. En las culturas occidentales también teníamos ese sentido de ritual, pero la evolución a una sociedad industrializada y más individualista ha cambiado la forma en la que entendemos el rito. En esta sociedad, las culturas exóticas se convirtieron en un objeto de ensueño para las culturas occidentales. La idea del “buen salvaje” (bon sauvage) es previa a las sociedades post-industriales. Este concepto defiende que el individuo puede alcanzar la mejor versión de sí mismo sólo en una

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

sociedad tribal. En la Ilustración y en el Romanticismo, el interés en las culturas orientales y “sureñas” empezó a comprenderse como una forma de ser capaz de volver a los aspectos más puros de la sociedad y del individuo. Este interés se debió en parte al colonialismo, que expandió los estados occidentales hasta tierras lejanas como Oceanía. Durante el siglo XX, creció el interés sobre las culturas africanas, y después hacia las culturas sudamericanas. Se intentó recobrar el honor y la gloria de una sociedad fragmentada y herida por las guerras y las nuevas formas de vida, que promovía el general pensamiento nihilista que contribuyó a la creación de los movimientos vanguardistas y, más específicamente, el Dadaísmo y el Surrealismo, de los cuales deriva el teatro de la crueldad. Quizá los rituales que más influyeron en éste son los relacionados con los ritos de paso, que procederé a definir ahora.

Un rito de paso, tal y como van Gennep (1970) lo define, es la materialización de una situación de cambio desde un estado liminal (p. 16). Dejando atrás el estado previo, el sujeto renace en otro completamente nuevo y diferente. Puede durar horas, días, meses, o incluso años. Los ritos de paso eran utilizados normalmente como una forma de introducir al individuo en la sociedad, es decir, hacer que un hombre o una mujer ocupara su rol en ésta. El concepto liminal, acuñado por Victor Turner, se refiere al momento en que el sujeto ha abandonado su estado previo, pero no ha alcanzado el nuevo aún. Es un estado en el que el individuo deja de ser un miembro activo de la sociedad y es apartado de ella hasta que el ritual termina, momento en el que vuelve a ser un miembro social activo. Las partes del rito de paso normalmente incluyen la salida de un sitio y la entrada en otro, como una acción performativa que representa el cambio a un nuevo estatus. Otros elementos como sonidos, música, suciedad, -ya que el individuo se

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

convierte en un ser indigno durante el periodo liminal-, pueden formar también parte del ritual. También pueden incluir luchas, periodos de aislamiento o travestismo. Se procedía entonces a las pruebas rituales, un sacrificio, -que podía ser humano o animal-, y finalmente la purificación, -el sujeto se limpiaba y adquiría nuevas ropas como muestra de su recién alcanzado estatus.

Los ritos de paso han ido desapareciendo desde la revolución industrial, tendencia que se ha intensificado a través de los años. La idea de ritual como un evento de comunidad casi ha desaparecido hoy en día, pero ha sido sustituida por una infinidad de rituales individuales. Esto quiere decir que es el propio individuo quien crea sus ritos personales, basándose en su autobiografía y en la cultura de la sociedad a la que pertenece. Por ese motivo, hoy en día es difícil asociar un rito de paso a una edad, momento o forma, al ser el individuo el que decide cómo, cuándo y con quién va a realizar este ritual. El individuo empieza estando en pie por sí mismo, para luego ser alzado por encima de las esferas de los dioses o de sus mensajeros.

Es relevante el decir que el ritual es ahora más obvio ya que es el propio individuo el que toma el rol del sacerdote. El ritual se convierte entonces en algo hecho para el uno o para el otro, lo que Goffman (1970) definió como ritos interpersonales. En este tipo de rituales, es el propio individuo el que elige la autohumillación, -autosacrificio-, y quien establece la magnitud de ésta (Goffman, 1970, p. 36). Las sociedades postindustriales han perdido la institución del ritual, aunque aún la encontramos en las convenciones sociales, llevadas a una esfera más intimista, individualizada y con signos sutiles, aunque autorregulados por la experiencia de la vida en sociedad. Es decir, estos rituales seculares y personales no se entienden no solamente sin la autobiografía del actor, sino también sin su

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

entorno cultural y social, del cual el individuo aprende las mecánicas y organización de la vida en común. Debemos recordar, como afirma Alexander (2006), que “incluso las sociedades más democráticas e individualizadas dependen de su habilidad para mantener las creencias colectivas” (p. 80), además de la supervivencia de los mitos a través de estas actuaciones sociales ritualísticas. Pero, junto a esto, se debe establecer una actuación que sea capaz de revitalizar los códigos colectivos. Indudablemente, el teatro, y la obra teatral en sí misma, es una de las formas de cumplir con este cometido.

Los rituales y el teatro tienen mucho en común. El propio lugar donde una obra es representada se puede entender como una especie de “espacio ritual”. Como el ritual, el teatro no es algo común en la vida diaria. Mientras que el ritual tiene lugar, todas las actividades sociales se detienen solo para atender e involucrarse en el rito, lo mismo que sucede con el teatro, ya que los individuos entran en un edificio que está apartado de la vida diaria y en el que participan de la actividad teatral. Los rituales “contienen una estructura dramática, un argumento, frecuentemente involucrando un acto de sacrificio o de auto-sacrificio, que energiza y da color al movimiento de los códigos estructurales interdependientes que expresan de varias formas el significado inherente del leitmotiv dramático” (Turner, 1982, p. 81). Los dramas sociales, en su forma mitificada, son usados en culturas tribales como soporte para las bases de los rituales de crisis vitales, y llegan a formar parte del teatro como aspecto fundamental de la trama (Turner, 1982, p.24). Aquí, el espectador conecta con la purificación como un actor pasivo, pero recibe los resultados indirectamente.

Podemos analizar también el símbolo. Turner (1982) define los símbolos “como sistemas dinámicos sociales y

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

culturales, mudando y obteniendo significados a lo largo del tiempo y alterando su forma” (p. 22). Señala que en sociedades complejas sus formas especializadas adquieren una cualidad lógica y pueden ser tratadas en “oposiciones binarias” (Turner, 1982, p. 22). Pero los símbolos que no pertenecen a los contextos especializados son dinámicos y cambian a través de un mismo rito, -entendiendo el rito como una obra de arte-. A través de las artes, los creadores usan combinaciones experimentales, quizás aleatorias e ilógicas, de una forma más compleja que en las sociedades tribales. La liminalidad normalmente “invierte pero generalmente no subvierte el status quo” (Turner, 1982, pg. 42). El teatro también puede tener este componente subversivo, ya que, a través de sus formas, puede criticar los valores de la sociedad. A lo largo de la historia muchos géneros teatrales han mirado hacia esta idea del teatro como forma de crítica social. El teatro de la crueldad, tema que nos ocupa en este trabajo, es uno de ellos.

El teatro de la crueldad fue creado por Antonin Artaud. Pretende crear una fuerte emoción a través del sonido, la acción y los componentes escenográficos. Así, la palabra quedaría supeditada a los demás elementos escénicos que componen la acción dramática. La crueldad es transmitida a través de movimientos, gritos, sonidos y mecanismos. Tenemos que entender la crueldad no como una acción físicamente violenta, al menos no siempre, sino como algo que perturba la mente y el alma. Es importante señalar el contexto histórico en el que se desarrolla el teatro de la crueldad, un momento de tensión social, justo antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Es una sociedad postindustrial, individualista, en la que la idea de comunidad empieza a desaparecer. Los movimientos extremistas, como el fascismo o el nazismo, creaban una idea de comunidad a través de la oposición al otro, pero,

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

en realidad, era un estado vacío al que el individuo llegaba a través de la exaltación en grupo. Artaud a través de su obra intentó exponer la idea de aislamiento del ser en la sociedad contemporánea. Del mismo modo, estaba en contra de la idea de revolución que, según él, intentaba curar a una sociedad “enferma”, y por este motivo fue expulsado del movimiento surrealista. Artaud pensaba que la revolución era la forma errónea de perseguir la curación de una sociedad que había perdido sus raíces. Se oponía a las ideas de la cultura occidental ya que estaban basadas en conceptos y no “en la tierra” (Artaud, 1992). En concordancia con esto, se concentró en la cultura indígena de Méjico, e incluso viajó allí para alcanzar un mejor conocimiento de ella. Recuperó la idea del rito de paso como una manera de despertar a la sociedad. A través de la estructura fragmentada de su trabajo, impulsó la idea del aislamiento del ser humano en el mundo contemporáneo. Así, el espectador al salir del teatro puede sentir de forma más intensa la soledad y la angustia de la civilización postindustrial.

La concha y el reverendo es un guión escrito por Artaud para una película estrenada en 1928. Es la primera película surrealista, y también la que permite a Artaud exponer lo que quiere transmitir con su obra. El guión está lleno de símbolos complejos que hacen dificultoso su análisis. Primero, el movimiento repetitivo del protagonista (el reverendo), me hace recordar la repetición como parte crucial del ritual, lo mismo que sucede con el sonido de los cristales rompiéndose. El sacerdote representa lo sagrado, en contraposición con el general que representa lo mundano. El general rompe con su espada la concha, que en este contexto significa el ritual del eterno retorno, de la purificación a través de la muerte. Después de esto viene un momento de ruptura en el que todo “empieza



**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

a temblar”. La transformación del hombre en sacerdote -como representación del protestantismo-, termina con él caminando a cuatro patas, un signo de bestialización utilizado en algunos rituales como forma de humillación. La iglesia es el espacio sagrado en el que el general se transforma en cura y el cura en una forma desfigurada. Las puertas y el confesionario simbolizan la transición propia de un rito de paso. Como en otros pasajes de la literatura, -por ejemplo la femme fatale simbolista-, la mujer representa el pecado. Este guión es una crítica a la corrupción llevada a cabo por el cristianismo en la civilización occidental, en contraposición con una exaltación de las culturas paganas. Es un canto a la necesidad de seguir la naturaleza humana y los instintos, y a quienes estén en contra de ellos solo les espera la autodestrucción. La visión distorsionada del autor, que mezcla las culturas exóticas con la europea, es una forma de apropiación que usa para la canalización de sus ideas hacia el público y para conseguir transmitirle su mensaje en un código que puede comprender, además de ser una forma de despertar sus instintos y tomar conciencia de una sociedad que está destruyendo la esencia del ser humano. Podemos decir que Artaud adopta la figura del chamán y trata de desafiar a una sociedad corrupta para curarla, para hacerla volver a sus raíces. A través de su idea distorsionada, surrealista y extraña del ritual lleva al espectador a una autodestrucción simbólica por medio de esa crueldad para hacerle consciente de su propia debilidad y aislamiento en una sociedad que estaba empezando a desmoronarse. Este es el rito de paso que Artaud propuso, una forma de despertar a una sociedad dormida y enferma, para alzar al individuo en la ilusión de comunidad que produce la sala de teatro, pero que también implica la idea pesimista de la imposibilidad de cambio, de la vuelta a la sociedad

## COMUNICACIONES

---

### **Procesos de registro, documentación, y su pertinencia. Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro. I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

preindustrial, esa sociedad tribal, pagana que él tanto admira. Aunque sus ideas fueron censuradas e incluso repudiadas por sus contemporáneos, ahora podemos entender los problemas que él señaló. Aunque Artaud no fue el único que habló de “experiencia ritual” en sus representaciones teatrales, sí que fue el único que retomó la antigua idea del ritual en el propio texto de la obra y la adaptó a términos que pudieran encajar en su mundo contemporáneo. Se puede afirmar que su forma de abordarla, de una manera u otra, sigue siendo coherente en nuestros días.

Actualmente los que practican el arte de acción siguen la línea de Artaud, tomando la figura del chamán para desafiar en sus obras la idea del ritual en una sociedad estandarizada y secular, creando rituales fuera de contexto, personales. En ellos, no son solo los oficiantes sino que también intervienen como actores, tomando parte en el juego sacrificio/autosacrificio, en la resurrección y conversión en otro, que, a pesar de seguir siendo uno mismo, reorganiza una nueva ubicación, un nuevo papel en la sociedad. A través de sus obras son capaces de trascender las autobiografías y los lugares de procedencia, creando un lenguaje universal que une al espectador con la obra y elimina la barrera entre actor performativo/audiencia, convirtiéndolos a ambos en uno.

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**Referencias Bibliográficas**

- Alexander, J.C. (2006). *Cultural Pragmatics: social performance between ritual and strategy*. [Pragmática cultural: actuaciones sociales entre el ritual y la estrategia]. En J.C. Alexander, B. Giesen, J.L. Mast (Eds.), *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. [Actuación Social: Acción Simbólica, Pragmática Cultural, y Ritual.] (pp. 29-90). Cambridge: Cambridge University Press.
- Artaud, A. (1973). *El cine*. (Trad. A. Eceiza). Madrid, España: Ed. Alianza. (Original en francés, 1961 y 1964).
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. (Trad. E. Alonso y F. Abelenda). Barcelona, España: Ed. Edhasa. (Original en francés, 1938).
- Artaud, A. (1992). (Trad. L. M. Schneider). México; y viaje al país de los Tarahumaras. (Trad. L. M. Schneider). México: Ed. Fondo de Cultura Económica. (Original en francés, 1945).
- Bermel, A. (1997). *Artaud's Theatre of Cruelty*. [El teatro de la crueldad de Artaud]. London-New York: Ed. Bloomsbury.
- Cabañas, K.M. (2012). *Espectros de Artaud*. Madrid, España: Ed. Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Cazeneuve, J. (1972). *Sociología del rito*. (Trad. J. Castelló). Buenos Aires, Argentina: Ed. Amorrortu. (Original en francés, 1971).
- Dumoulié, C. (1996). *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. (Trad. S. Mastrángelo). México: Ed. Siglo XXI. (Original en francés, 1992).
- Espejo Muriel, C. (1990). *Grecia, sobre los ritos y las fiestas*. Granada, España: Ed. Universidad de Granada.
- Fernández Gonzalo, J. (2011). "El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud", *A parte rei: revista de Filosofía* 75, pp.1-15.
- Goffman, E. (1970). (Trad. F. Mazia). *Ritual de la interacción*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Tiempo Contemporáneo. (Original en inglés, 1967).
- González Alcantud, J.A. (1989). *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona, España: Ed. Anthropos.
- González Alcantud, J.A. (1993). *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de occidente*. Granada, España: Ed. Universidad de Granada.
- González, F. (2007). *El lápiz de Artaud*, *Revista de Filología Románica*, Anejo V, pp. 153-164.

## COMUNICACIONES

---

### **Procesos de registro, documentación, y su pertinencia. Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro. I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

- Juanes, J. (2005). Artaud y el teatro de la crueldad, Assaig de teatre 48-49, pp.189-206.
- Leach, E. (1978). (Trad. J. O. Sánchez Fernández). Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. México-Madrid: Ed. Siglo XXI. (Original en inglés, 1976).
- Leal Velasco, R. (2012). Antonin Artaud, demente o visionario en Arte contemporáneo. México: Tesis. Universidad de Querétaro.
- Mavridis, S. (2011). Roberto Arlt y el teatro de la crueldad: convergencias en la dramaturgia rioplatense, Salamanca, España: Tesis. Universidad de Salamanca.
- Montano, L. M. (2000). Performance artists talking in the eighties: sex, food, money/fame, ritual/death. [Artistas de performance hablando en los ochenta: sexo, comida, dinero/fama, ritual/muerte.]. Berkley: University of California Press.
- Sheer, E. (Ed.). (2001). 100 years of cruelty: Essays on Artaud. [100 años de crueldad: ensayos sobre Artaud]. Australia: Power Publications.
- Turner, V. (1982). From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. [Del Ritual al Teatro. La Seriedad Humana de la Obra]. New York: Ed. Performing Arts Journal Publications.
- Van Gennep, A. (1981). Les rites de passage. Étude systématique des rites. [Los ritos de paso. Estudio sistemático de los ritos]. Paris, Francia: Ed. Picard.

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**ESTAR VIAJANDO  
Y ESTAR SÓLO:  
EL ESPECTADOR  
RADIOFÓNICO EN  
LA OBRA DE JUAN  
MUÑOZ**

Cintia Gutiérrez

<sup>1</sup>Mi trabajo tiene  
que ver con lo  
insoportable del ser”

**Abstract**

Este texto tiene como objeto analizar la recepción, por parte del espectador, de acciones performativas llevadas a cabo a través de la radio. En concreto, nos centraremos en la obra radiofónica del artista Juan Muñoz.

En ella, el diálogo que se establece entre el artista y su espectador está huérfano de cuerpo, y aparece una voz en la que no distinguimos su fuente. Una disociación del sonido que, por otra parte, aparece de forma permanente en el discurso del madrileño.

Es necesario, por tanto, distinguir qué tipos de silencio o sonidos se vislumbran entre sus planteamientos, diferenciando entre el silencio-voz que se produce en la presencia de sus piezas escultóricas y la ausencia de objeto pero la presencia de voz de sus piezas radiofónicas. De esta forma, podremos ubicar en el espacio el eco de nuestros propios pensamientos.

**El sonido y el silencio en la obra de Juan Muñoz**

Las figuras de Muñoz esperan en silencio a un espectador que desorientado en el espacio se sitúa como un incómodo participante. Un actor con rol de audiencia de un papel dramático, colocado en una habitación en la que no espera nada<sup>1</sup>. Atrapado en el centro del discurso, solo y vulnerable se expone a seguir el truco causado por el desplazamiento de una experiencia que se le antojaba familiar; para acabar narrando el soliloquio de una escultura impasible. La condición del narrador –que no llegamos a distinguir si es la escultura, el autor o el propio espectador- es el mutismo que comunica una verdad incommunicable: el poder del lenguaje es superficial y

---

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

<sup>2</sup>Sobre esta idea hemos consultado el artículo de J.A. Rementería, “El silencio como forma de comunicación: Carta de Lord Chandos”, Revista RE, n.3, enero – junio 2010, p.183

<sup>3</sup> Carrillo de Albornoz, Cristina, “Mas allá de la escultura”*Arte Contemporáneo*, 2002, p.71-73

<sup>4</sup>M.Schafer, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the World*, Destiny Book, Rochester, 1994, p. 152.

no puede penetrar en el núcleo mismo de las cosas<sup>2</sup>. Esta tragedia de la incomunicación<sup>3</sup> que aparece patente en la obra escultórica de Juan Muñoz, forma parte también de sus piezas radiofónicas. En ellas, el sonido invoca con su presencia, lo indecible. Por tanto, para el artista no era tan importante el método, silencio o voz, sino llegar a mostrar que lo representable no es otra cosa que aquello que no se deja representar, asir, decir.

**La promesa de oír- esquizofonía**

En *The Tuning of the World*, Murray Schafer anuncia que vivimos bajo unas condiciones que denominó con el término “esquizofonía”<sup>4</sup>. Esta palabra, que pretende aunar ese sentimiento de disociación del habla, ha conseguido cierto éxito como nominador de la condición en el que la voz está disgregada de su fuente. Este desconcierto, en el que se expone en cierto sentido, una muestra de sufrimiento, se representa de una forma hiriente en la obra de Juan Muñoz.

- Por un lado, podemos distinguir la voz separada por su fuente, a través de la disimulación, eco, emisión, amplificación o transcripción, que reconocemos en la obra de Juan Muñoz, a través de sus escritos, y obras radiofónicas. En este tipo de obras la voz es conocida pero la fuente no está presente.
- Pero existe otra manera de hacer presente la voz. Para ella debemos remontarnos a la tradición en la que sentimos que existe una voz interior donde no hay nada. Esa fe en el espíritu, aparece en su trabajo escultórico. Esas piezas

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

Navarro, Justo, «Está viajando y está solo», en V.V.A.A., *Permitaseme una imagen*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 168.

preñadas de silencio parecen invocar los fetiches que representan el origen del habla. Unos heterónimos, que haciendo eco de sí mismos, nos susurran aquello que no queremos oír.

**Piezas sonoras (la obra, el autor y el espectador)**

En este estudio nos centraremos en las piezas sonoras de Juan Muñoz, una experimentación que pone de manifiesto su necesidad de recurrir al otro lado de la escultura; el de la voz, evidenciando las posibilidades de la palabra. Un trabajo que abarca prácticamente toda su carrera -desde 1992 hasta 2001- y que desarrolla en las obras: *A Man in a Room, Gambling*, 1992; *Third Eard*, 1992, *Building for Music*, 1993, *Will It Be a Likeness?*, 1996, y *A Registered Patent. A Drummer Inside A Rotating Box*, 2001-2002.

Estas piezas permiten a Juan Muñoz especular sobre la relación entre el autor y lo que él describió como espectador ideal, “aquel que va viajando y va sólo”<sup>5</sup>. Un receptor casual que no llegaba a distinguir si lo que estaba oyendo era real o no.

Para conseguir el extrañamiento, las obras se retransmitieron a través de la radio sin aviso previo, en un espacio público, en la especificidad de un momento concreto -se suelen transmitir en el intervalo de una pausa radiofónica, antes del noticiero-. En el supuesto programa, el emisor utiliza la *ekphrasis* para reconstruir una experiencia visual prescindiendo de la imagen, Juan Muñoz escribió: “he is hiding what he is showing”<sup>6</sup>. Por ello, el receptor que no termina de situarse, reconstruye la obra a través de su propia experiencia, de su propia subjetividad, de añadidos.

---

## COMUNICACIONES

---

### **Procesos de registro, documentación, y su pertinencia. Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro. I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

<sup>6</sup>Apuntado en un cuaderno del año 1990, Muñoz escribió “he is hiding what he is showing” (JMNB\_16.27)

Este uso de la voz, elemento inmaterial que se apropia del espacio, nos posiciona en una paradoja, el sonido está pero la representación ya no remite a la presencia. Asíw consigue escapar del estatismo de lo inerte propio de sus piezas escultóricas, para representar al ser humano que habla.

De esta forma, Juan Muñoz compone una obra en la que revela información que debía permanecer en secreto. Este nuevo descubrimiento, provoca una difusión de la imagen que tenemos del mundo, y por ende, de nosotros mismos. Con ello, finalmente conseguirá ubicarnos en un nuevo espacio liminal de autoconciencia. Una forma fantasmagórica de una relación entre la cosa y el sujeto que surge en ese no entender del todo lo que se ha oído.



**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**Referencias Bibliográficas**

- Rementería, Juan A., «El silencio como forma de comunicación: Carta de Lord Chandos», *Revista RE*, n.3, enero – junio 2010, p.183.
- Carrillo de Albornoz, Cristina, “Mas allá de la escultura” *Arte Contemporáneo*, 2002, p.71-73
- Schafer, Murray, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the World*, Destiny Book, Rochester, 1994.
- Navarro, Justo, «Está viajando y está solo», en V.V.A.A, *Permítaseme una imagen*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001
- Costa, José Manuel, «Juan Muñoz y su espectador», *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios = art, culture, new media*, ISSN 1697-2341, N° 18, 2008, págs. 63-70
- Cooke, Lynne, *Juan Muñoz, Colección del Museo Guggenheim Bilbao*, 2009, ISBN 978-84-92441-83-9, págs. 312-319
- Memorial de Juan Muñoz Sibila: revista de arte, música y literatura, ISSN 1135-1675, N° 41, 2013, págs. 3-5
- Reportaje, Inolvidable Juan Muñoz, Pablo Muñoz Ctrl: control & estrategias, ISSN 1578-4967, N° 625, 2015, págs. 2-6
- Lynne Cooke, Juan Muñoz: el espacio del exilio, Matador: revista de cultura, ideas y tendencias, ISSN 1135-1772, N° 6, 2000, págs.151-151
- José Guirao , Juan Muñoz: desafío al tiempo, Descubrir el arte, ISSN 1578-9047, N° 95, 2007, págs. 60-65

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**APROXIMACIONES  
AL MARTIR  
CONTEMPORÁNEO**

David González-Carpio  
Alcaraz

<sup>1</sup>RAE

<sup>2</sup>*Prometeo  
encadenado,*  
atribuido a Esquilo  
(525-456 a.C.).

El rito del sacrificio o ceremonial sobre nuestros semejantes, sea castigo o ejemplificación, ha sido practicado por la humanidad desde sus albores. El suplicio corporal como procedimiento reprobatorio es un rasgo intrínseco de la acción del hombre en cualquier cultura, ya sea ésta infligida en el nombre de una religión o simplemente por desviarse de las normas trazadas por un grupo de poder en unas circunstancias sociales particulares de una época. Un mártir es aquella persona que padece muerte en defensa de su religión, pero también, aquella que muere o sufre grandes padecimientos en defensa de sus creencias o convicciones<sup>1</sup>. Siendo esto así, nos podríamos referir al mito de Prometeo<sup>2</sup> como uno de tantos hitos fundacionales de la figura de mártir. La mitología griega nos cuenta como el titán Prometeo roba el fuego de los dioses y lo cede a los humanos a través del tallo de un hinojo. Con él, los humanos emprenderán el camino de la evolución de las civilizaciones. En resumen, y yendo al hecho que más nos interesa de esta historia; Zeus, agraviado, castigó a Prometeo llevándole al monte Cáucaso, donde fue encadenado por Hefesto con la ayuda de Bía y Cratos, y envió un águila (hija de los monstruos Tifón y Equidna) para que se comiera el hígado de Prometeo. Siendo éste inmortal, su hígado volvía a crecerle cada día, repitiéndose así la misma penitencia cada noche, la cual habría de durar treinta mil años por orden de Zeus. Como es sabido, esta condena no llegó nunca a consumarse, ya que a los treinta años de haberse iniciado, Heracles, cruzándose con la escena, libró del cautiverio a Prometeo disparando una flecha al águila. Al proporcionar este hecho

---

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

gloria a Heracles, que a su vez era hijo de Zeus, Prometeo fue de nuevo invitado a volver al Olimpo. Prometeo sufre las consecuencias de actuar bajo su propia convicción y creencia. Por ello es castigado de manera ejemplarizante. Como humanos, el mito nos remite a un titán que paga las consecuencias de otorgarnos, bajo su férrea convicción, la sabiduría, representada por el fuego, y su castigo otorga a su acción un valor de sacrificio por nosotros.

Las necesidades propagandísticas y edificantes de la iglesia cristiana propician un nuevo tipo de cuerpo cristiano: aquel que modificaría al cuerpo del clasicismo griego, dejando ver heridas y cortes que ponderaba al alza aquel cuerpo menoscabado, aquel que no privilegiaba su integridad, sino que buscaba su perfección a través de su dispersión y su fragmentación. Un cuerpo infligido.

“La tendencia cristiana al rechazo del cuerpo ideal que tiene su correlato en la intensidad con la que se ha descrito y representado su degradación. Tanto el martirologio como el infierno, desde la alta Edad Media hasta fines de la Edad Moderna, están plagados de cuerpos heridos, masacrados, golpeados, quemados y mutilados en un catálogo de vejaciones que satisface las exigencias de un sadismo verdaderamente enciclopédico [...] la perfección del cuerpo ya no se hallaba en su integridad, sino en su dispersión. El cuerpo ideal era (ya) un cuerpo abstracto y fragmentado a la par que las reproducciones de cera con que los fieles había desmembrado al anatomía humana en forma de reliquias y de exvotos.”  
(Ramírez, 2003: 70)

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

Esclarecedora es la afirmación de Ramírez sobre la atribución que ya en ese periodo se le concedía al mártir: “la imaginación poética atribuyó al mártir un desdeñoso menosprecio hacia sus propios sufrimientos, como si estuviera enloquecido o narcotizado por un masoquismo embrutecedor.” (2003: 70)

Por tanto, y como negación a la belleza clásica de los cuerpos griegos, donde la perfección se sustenta en la medida, la proporcionalidad e integridad, se subvierten aquí los papeles para mostrar la perfección de lo abyecto y la desmesura. Una admiración por lo que antes nunca hubiera sido admirable.

Digno de mención resulta el análisis en la representación del mártir que el periodo Barroco recoge. El estudio hagiográfico de la estética martirial forjado en este arte, en un contexto de escisiones religiosas y de un renovado interés por el tono heroico; por el estoicismo, los mártires se distinguen por una fuerte constitución, rostros apacibles, e incluso gestos gozosos. Esta se contrapone de manera frontal con la del ejecutor, con la del verdugo. En el estudio de la imagen del mártir en el Barroco, Peña Velasco concluye:

“El mártir se reconoce por su actitud valerosa y serena por su expresión plácida. Frecuentemente, se dispone con la irada dirigida al cielo y la boca entreabierta. Contrasta con la caracterización de magistrados, verdugos y público que observan la escena. El mártir soporta el suplicio sin mostrar dolor físico. Su rostro revela el gozo de un alma libre, exteriorizando su fuerza espiritual y un ánimo invencible. Pues la muerte es una gracia concedida para obtener el Paraíso

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

inmediato. Junto a los atributos específicos de cada mártir, esta expresión facial se erige en signo de santidad y constituye un código genérico de representación, un seña de identidad y un elemento de reconocimiento, al igual que la palma y la corana como insignias comunes de victoria, galardones celestiales y lisonjas del alma heroica.” (Peña, 2012: 161)

En este sentido sería interesante fijarnos también en la reacción expresiva de los testigos representados que experimentan la escena del martirio, así como imaginarnos la fisonomía de los espectadores que observaban el cuadro en su época. El espectador, que juega un rol tan importante en nuestra época contemporánea debe analizarse a través de la historia de arte para ahondar en la complejidad de las relaciones que éste establece con el hecho artístico: “El Barroco del cuerpo herido es la nueva clave desde la que se analizan los claroscuros de esta época posmoderna.” (Aguilar, 2013: 134)

En el S. XVIII la querencia de los Románticos por los actos de horror, como fuente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo pasó a ser, en lugar de una categoría de lo bello, uno de los elementos propios de la belleza. No obstante, y como hemos visto, la belleza de lo horrendo no puede considerarse un descubrimiento del siglo XVIII, aun cuando sólo entonces esa idea logró concretarse con más claridad. Se podía, por lo tanto, extraer belleza y poesía también de las materias que en general se habían considerado innobles y repugnantes. Distinto y también nuevo es el caso del dolor concebido como

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

parte integrante de la complacencia en los deleites sensuales. Así nos lo recuerda Praz a propósito del poema que el poeta romántico Percy Bysshe Shelley dedicó al cuadro de la Cabeza de Medusa de la Galería Uffizi. Dice Praz sobre el poema de Shelley:

“En estos versos, el dolor y el placer se combinan en una impresión única. De los mismos motivos que deberían provocar desagrado (el rostro lívido de la cabeza cortada, el mundo de víboras, la rigidez de la muerte, la luz siniestra, los animales asquerosos, el lagarto y el murciélago...) brota un nuevo sentido de belleza engañosa y contaminada, , un estremecimiento nuevo.” (Praz, 1996: 44)

Se observa la íntima relación que hay entre crueldad y voluptuosidad, entre placer y dolor, conclusión desoladora que el propio Shelley halla sobre el dolor, indivisible del placer de los hombres: “*Our sweetest songs are those that tell of saddest thought*”<sup>3</sup>. A través de toda la literatura, desde el romanticismo hasta nuestros días, se insiste en la teoría sobre el tema del placer inseparable del dolor, y en la práctica se buscan, a su vez, los temas de belleza atormentada y contaminada.

El periodo que comprende las dos guerras mundiales y el periodo de entre guerras suponen un cambio de paradigma en lo que a la representación de la violencia contra el cuerpo supone. Como hemos explicado en un principio, siempre hemos hablado

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

de la violencia ejercida en el cuerpo del semejante; del ajeno. Entrados ya en la segunda mitad del siglo XX, y en el ámbito de la alta cultura, se empieza a hablar y mostrar la violencia en el cuerpo propio a modo de castigo ritual. En el ámbito artístico, el artista convertido en *performer*, empieza a presentarse a sí mismo vejado y herido, aplicando el dolor y la humillación sobre su propio cuerpo. Es aquí el papel relevante de los accionistas vieneses y otros *performers* radicales. “La carne es deudora de la parte irracional e instintiva del ser humano, la que le inclina hacia lo mundanal, y el suplicio corporal deviene en salvador de las almas.” (2013: 133)

Es interesante acercarnos a un gusto neobarroco modelado por el exceso del autocastigo, que desafía al dolor y la privación física en total soledad en pos de una redención posterior:

“Lo que subyace al gusto neobarroco tendente a traspasar los límites y regodearse en el exceso, es un mecanismo de turbulencia de las formas, según el cual nuevas formas inestables, desordenadas y asimétricas, (lo que define el gusto por lo informe), se apodera de la nueva mentalidad postmoderna.” (Fernández, 1994: 197)

El trabajo que Rudolf Schwarzkogler realiza a mediados de los años setenta gira en torno a temores de la condición masculina, y lo formaliza a través de una serie de acciones que muestran heridas y amputaciones genitales, éstas se documentan en una serie fotográfica que muestra en detalle parte de esas acciones. Ramírez especula con la dificultad que entraña discernir si el objeto artístico de su trabajo radica en la acción en sí misma o en el cuidadoso trabajo fotográfico que se generan a partir de esas acciones (2003:76). En este sentido sería interesante

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

pararse en la relación que subyace entre la acción y la forma de presentarlo al público. La estrecha relación entre obra y vida de algunos artistas dificulta este discernimiento.

David Nebreda (Madrid, 1952) es un artista relativamente poco conocido en el panorama artístico español (no tanto en el francés). Es un enfermo diagnosticado clínicamente, con una esquizofrenia paranoide irreversible. Vive encerrado en un piso de Madrid el cual actual como espacio de reclusión voluntaria y al mismo tiempo es su espacio de actuación artística. Vive sin medicación. En su trabajo artístico, (intensamente imbricado con su campo vital) Nebreda ambiciona captar las cosas complejas y enigmáticas, como la identidad, el deseo, las pulsiones, utilizando para ello la barroca vía de la experiencia interior como forma de acceso a algunos umbrales límite que posibilitan el conocimiento de dicha esencia: la sexualidad, la soledad y el aislamiento. (Soldevilla, 2008)

Es considerado como un artista que formaliza su trabajo a través de la fotografía y el dibujo. Sin embargo, son sólo la materialización de su propia praxis vital. Sus fotografías son documentos de acciones meditadas y preparadas en el ámbito doméstico (recordemos que practica el ayuno, la abstinencia sexual, y la relación con cualquier otra personal). Lleva a su cuerpo a límites desafiando el dolor y la privación física, se autolesiona mediante pinchazos, quemaduras y llagas en la soledad de su domicilio; de su reclusión. Él es el objetivo de su cámara, y su procedimiento fotográfico carece de manipulaciones. Según palabras de J. A. Ramírez a propósito de una entrevista que le realizó al propio artista en 2002: “El trabajo de Nebreda está en la toma” (Ramírez, 2003: 82)

<sup>3</sup>Jacobs, Carol. “On Looking at Shelley’s Medusa.” *Yale French Studies*, no. 69, 1985, pp. 163–179. *JSTOR*, JSTOR, [www.jstor.org/stable/2929933](http://www.jstor.org/stable/2929933).



**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

Ramírez afirma que el trabajo de Nebreda no trata de *performances* o acciones documentadas de las que más tarde quedan testimonios en forma de fotografías, sino que son obras en sí mismas. Afirma el propio artista: “mi propia realidad es bastante peor que las fotos.” (Ramírez, 2003: 81). No obstante, sus obras son un testimonio verídico y objetivo de “un caso clínico, documentación fidedigna de una vida.” (2003: 79); de su vida. El artista dispone elementos que nos remiten a Caravaggio, sobreexpone la toma para obtener unos claroscuros muy saturados. Crea para la cámara espacios complejos de relaciones simbólicas que componen y confeccionan el testigo de una personalidad eminentemente artística. Sin embargo, el trabajo fotográfico de Nebreda, remite a una acción perpetua que nos es mostrada a nosotros, espantados espectadores, una acción continuada en el tiempo que muestra su estado vital, su sufrimiento. Convirtiendo su vida, su tortura, en una acción con la que intenta redimir su agonía.

Nebreda es un mártir de sus propias circunstancias, que se redime de su existencia, a través de duras penalidades sobre su cuerpo, auto proclamándose víctima de su propia enfermedad. Aunque como hemos comentado, su trabajo es eminentemente fotográfico, realiza numerosos dibujos con sus propios fluidos, todos ellos testigos de composiciones que construyen la acción de su propia vida, de su encierro.

**Procesos de registro, documentación, y su pertinencia.  
Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

- ABRAMS, M. H., *El Romanticismo. Tradición y Revolución*. Visor, Madrid, 1990.
- AGUILAR, T (2013): “Cuerpos sin límites. Trasgresiones carnales en el arte” Madrid Casimiro
- CARPIO, F. (2000): David Nebreda. Verdades (in)soportables, *Lapiz*, n 168, diciembre 2000, pp. 38-47
- FERNÁNDEZ, J. A. (1994): *Límite y cultura, el contenido de una forma*. Revista de Atropología social. nº3. Madrid, Editorial Complutense.
- HUMBERT, J. (2018) *Mitología griega y romana*, Madrid: GUSTAVO GILI
- NEBREDÁ, D. *Autorretratos*. Universidad de Salamanca, Salamanca 2002
- PEÑA, C. (2012): “La imágen del mártir en el barroco: el ánimo invencible, en: *Archivo español de arte*”. LXXXV, 338. ABRIL-JUNIO 2012. ISSN: 00004-0428
- PRAZ, M. (1969): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas: Monte Avila Editores
- RAMÍREZ, J.A (2003): *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid, Siruela.
- SOLDEVILLA, C (2008): *De vuelta al laberinto: España y la cultura del Barroco. Una propuesta dinámica ampliada* Mediterráneo Económico, 14. pp. 71-99.

# 3



## ACCIONES Y PÓSTERS

PILAR DEL PUERTO HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, CLARA SOTO  
HEREDERO, VICTORIA EUGENIA GARCÍA MORENO, JUAN JOSÉ  
POSADA JIMÉNEZ, VÍCTOR SÁNCHEZ DE LA PEÑA, LAZZY

**Acción, gestión y circuitos.**

**Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**FEMINISMO Y  
ACCIÓN**

Pilar del Puerto  
Hernández González

Resumen:

El póster es una reflexión sobre lo estrechamente relacionados que están el movimiento Feminista y el Arte de Acción, así como un pequeño homenaje a todas esas artistas.

Texto:

El arte actual y más concretamente la performance, recoge diferentes discursos de género contextualizados dentro del arte feminista contemporáneo. El análisis de la praxis realizada bajo estas premisas de una serie de referentes y antecedentes de obras creadas por artistas mujeres del ámbito de la performance pone en evidencia que el feminismo forma parte, prácticamente siempre, del discurso del arte de acción, por tener como elemento intrínseco la corporalidad.

El cuerpo de la artista de performance es el soporte de la obra, su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto, un producto que no se compra ni se vende, que no se presta a la especulación en subastas ni galerías, un cuerpo de artista y arte en sí.

La performance es un género que permite a las artistas explorar su problemática personal, política, económica y social, así como su cuerpo y su sexualidad sin tener que pasar por las miradas masculinas que aun hoy siguen ocupando los puestos de mayor relevancia en el mundo del arte.

Se crea una reflexión sobre el arte en sí, sobre el artista y sobre el producto, analizando sus límites y sus objetivos, cuestionando la separación entre el arte y la vida y destruyendo la relación entre arte y objeto.

Es una revolución del mundo del arte que llega hasta los propios espectadores que pasan a formar, en muchos casos, parte activa de la obra de arte.

**Acción, gestión y circuitos.**

**Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.**

**I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

En las acciones, las artistas se presentan a sí mismas en tiempo real, convirtiendo su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción. El performance permite la experiencia del momento, del instante, es un arte donde la inmediatez y la improvisación adquieren significado. Y este punto es aun más importante si lo comparamos con la idea de que es el tiempo y son los hombres, quienes han escrito y otorgado valor a artistas y obras en detrimento de otras.

Pero la revolución aún no ha terminado, ahora la historia la escribimos nosotras y artistas como Marina Abramovic, Yoko Ono, Silvia Giambrone, María Gimeno y otras muchas aparecerán en los libros de Historia del Arte.

Explicación del póster:

La elección de los colores, aparentemente imposibles de combinar es una forma de llamar la atención al igual que puede ocurrir en una performance. El rojo es bastante agresivo igual que las acciones de las artistas feministas que ahí aparecen.

El título recuerda a la mítica frase que gritan en el rodaje de una película y es por esto que decidí introducirlo pues una performance no deja de estar a medio camino entre el arte plástico y el cine o el teatro.

Por último, el aspecto desordenado y la posibilidad de leer el texto de manera aleatoria quiere recordar a la ausencia de mujeres en la historia del arte. Ahora quieran o no, apareceremos y habrá una versión única y real que, aunque se lea en un orden distinto siempre contará la verdad.

## ACCIONES Y PÓSTERS

**Un producto que no se compra ni se vende**



**Acción, gestión y circuitos.**

**Mar de Archivo, Performance, Actividad artística y Registro. I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

Creo una reflexión sobre el arte en sí, sobre el artista y sobre el producto, analizando sus límites y sus objetivos, cuestionando la separación entre el arte y la vida y destruyendo la relación entre arte y objeto.



# FEMINISMO Y ACCIÓN

PILAR DEL PUERTO HERNÁNDEZ GONZÁLEZ



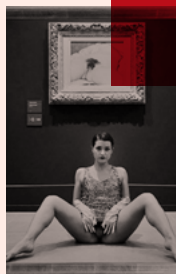
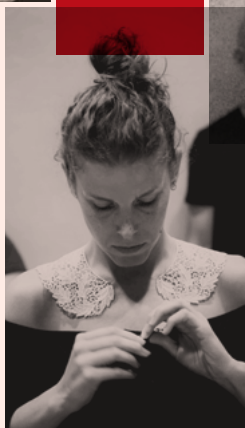
El arte actual y más concretamente la performance, recoge diferentes discursos de género contextualizados dentro del arte feminista contemporáneo. El análisis de la praxis realizada bajo estas premisas de una serie de referentes y antecedentes de obras creadas por artistas mujeres del ámbito de la performance pone en evidencia que el feminismo forma parte, prácticamente siempre, del discurso del arte de acción, por tener como elemento intrínseco la corporalidad.

El cuerpo de la artista de performance es el soporte de la obra, su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explota, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto, un producto que no se compra ni se vende, que no se presta a la especulación en subastas ni galerías, un cuerpo de artista y arte en sí. La performance es un género que permite a las artistas explorar su problemática personal, política, económica y social, así como su cuerpo y su sexualidad sin tener que pasar por las miradas masculinas que aun hoy siguen ocupando los puestos de mayor relevancia en el mundo del arte.



Es una revolución del mundo del arte que llega hasta los propios espectadores que pasan a formar en muchos casos, parte activa de la obra de arte. En las acciones, las artistas se presentan a sí mismas en tiempo real, convirtiendo su cuerpo en significado y significativo, en objeto y sujeto de la acción. El performance permite la experiencia del momento, del instante, es un arte donde la inmediatez y la improvisación adquieren significado. Y este punto es aun más importante si lo comparamos con la idea de que es el tiempo y son los hombres, quienes han escrito y otorgado valor a artistas y obras en detrimento de otras.

**Ahora la historia la escribimos nosotras**



Pero la revolución aún no ha terminado, ahora la historia la escribimos nosotras y artistas como Marina Abramovic, Yoko Ono, Silvia Giambrone, María Gimeno y otras muchas aparecerán en los libros de Historia del Arte.

**El cuerpo como objeto y sujeto de la acción**

**Acción, gestión y circuitos.**

**Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.**

**I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**EN LA LUCHA POR  
UNA SEXUALIDAD  
FEMINISTA RADICAL**

Clara Soto Heredero

En el presente poster se visibilizan las obras de una serie de artistas que han reivindicado la sexualidad de la mujer a través de prácticas artísticas realizadas desde su propia corporalidad. La investigación elaborada para llevar a cabo este póster forma parte del proceso de mi tesis doctoral, cuyo título provisional es Reflexiones en torno a la construcción de la normalidad en la sexualidad contemporánea. El objetivo principal de mi tesis es realizar una genealogía crítica de la sexualidad, analizando cuáles son los aparatos de verificación que la regulan; y valorar qué capacidad tiene el Arte como sistema de producción de sentido para mediar en la construcción de referentes sociales.

El póster está compuesto por una imagen realizada a partir de la performance A Public Cervix Announcement, en la que la artista americana Annie Sprinkle se dispuso encima de un escenario dispuesta a que los espectadores observaran en interior de su vagina con un espéculo. En dicha imagen se integra una ilustración anatómica de los genitales femeninos, y a partir de esta –como si fueran los nombres científicos de los órganos que los componen– figuran la obra de otros artistas como Valie Export y Ron Athey.





## ACCIONES Y PÓSTERS

---

### **Acción, gestión y circuitos.**

#### **Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.**

#### **I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

Las obras presentes en el póster son las siguientes:

- POST-OP (2013) *Sin título*, performance.
- DIANA TORRES AKA LA PORNOTERRORISTA (2015) *Coño Potens*, performance.
- RON ATHEY (1998) *The Solar Anus*, acción.
- MARÍA LLOPIS (2009) *Ana Suromai frente al espejo*, autorretrato.
- LAZLO PEARLMAN (2010) *Actuación en el Bagdad (Barcelona)*, performance.
- BARBARA KRUGER (1989) *Your body is a battleground*, fotografía.
- THE WOMAN HOUSE (1972), espacio feminista de instalaciones y performances.
- BETH BACHENHEIMER ET AL (1972), *Dinner Party*, instalación.
- JANICE LESTER Y FAITH WILDING (1972), *Cock and cunt play*, performance.
- JANICE ANTONI (1992), *Gnaw*, instalación y acción.
- ANDREA FRASER (2003), *Sin título*, acción.
- VALIE EXPORT (1969), *Genital Panik*, acción.
- PATTY CHANG (2001), *In Love*, videoinstalación
- TRACEY EMIN (1995), *Everyone I have ever slept with*, instalación.
- GILLIAN WEARING (1993), *Take your top off*, autorretrato.

**Acción, gestión y circuitos.**

**Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**LA SOMBRA DILUÍDA**

Victoria Eugenia  
García Moreno

Acción

*“...Queda el hombre y su alma. Vivo entre formas  
luminosas y vagas que no son aún la tiniebla...  
”(Borges, 1981, p. 1017)*

*La Sombra Diluida*, es una obra de la artista Colombiana Victoria Eugenia García Moreno. Está compuesta por una serie de acciones performativas, registradas mediante videos y fotografías, realizados en el 2017 en Colombia, durante la estancia de la artista con la comunidad Wiwa, en la Sierra Nevada de Santa Marta y en Barcelona, España. La obra surge, en la búsqueda de nuevos territorios físicos y psíquicos, a partir del encuentro íntimo de la artista con su sombra y su oscuridad. Esta obra conceptualmente confronta al ser humano con la vulnerabilidad de su identidad y sus propias limitaciones, partiendo de que no existe la sombra sin la existencia de la luz. Durante la acción, la artista es espectadora del diálogo y la fusión que se da entre su sombra y el entorno, la fusión del ser humano con el todo, la no separación entre la mente y la naturaleza, (Ingold, 2000). En un juego permanente, la sombra, se desdibuja, se entrega, se diluye, se funde con el movimiento del agua, perdiendo su identidad, haciendo parte del todo, dejando clara su vulnerabilidad, para luego reintegrarse y renacer. La obra está compuesta por seis videos, cinco de ellos, narran el proceso de transformación, abstracción, desintegración y renovación de la sombra; el sexto video, invita a la generación de una obra participativa con el espectador, al proyectarse su propia sombra, sobre el video del pisosuelo. Con esta acción De esta suerte de acción,, el espectador comienza a ser parte

**Acción, gestión y circuitos.**

**Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.**

**I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

de la propia obra, adquiriendo conciencia de su sombra y su vulnerabilidad. Para la *puesta en escena* completa de esta obra, los seis videos se presentan en simultáneamente, se requiere de un espacio oscuro, rectangular o cuadrado cerrado, con un área aprox. de 60 m<sup>2</sup>, que permita sobre tres de sus paredes y el suelo, la proyección de los videos.

**Palabras claves:** Sombra, vulnerabilidad, identidad, luz, fusión, entorno, arte participativo, video-instalación.

ACCIONES Y PÓSTERS

---

**Acción, gestión y circuitos.**

**Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.**

**I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**



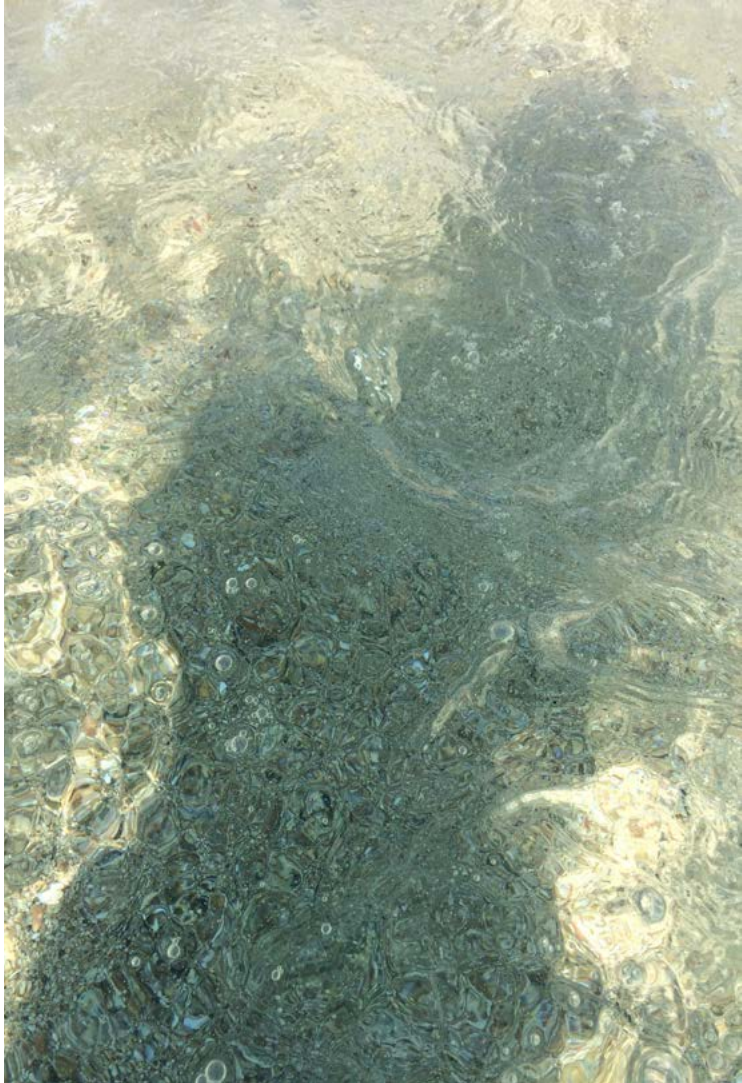
ACCIONES Y PÓSTERS

---

**Acción, gestión y circuitos.**

**Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.**

**I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**



**Acción, gestión y circuitos.**

**Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.**

**I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**RELOJ DE ARENA**

Juan José Posada  
Jiménez

Acción

José Mujica, expresidente uruguayo, en una entrevista dice: “cuando yo compro algo, o tu, no lo compras con plata, lo compras con el tiempo de vida que tuviste que gastar para tener esa plata” (Arthus-Bertrand, 2015); sin embargo, lo único que no se puede comprar es más tiempo. Este performance, es una reflexión sobre la traducción del tiempo en dinero y del dinero en tiempo. Como trabajador, muchas veces me siento como un reloj de arena: trabajo todo el mes para ganar el suficiente dinero para poder seguir trabajando y así gastarme la vida que me busco, trabajando.

Arthus-Bertrand, Y. (Director). (2015). *Human* [Motion picture]. France: GoodPlanet Foundation & Humankind Production. Entrevista a José Mujica, expresidente uruguayo

**Acción, gestión y circuitos.**

**Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.**

**I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**MOVIMIENTO**

**CIRCULAR**

Victor Sánchez de la  
Peña

Acción

Mi acción consiste en recorrer un círculo sobre dicha tela, el cual se va formando por la cera que gotea, a modo de huella de mis propios pasos. La acción queda finalizada cuando la vela se haya consumido. La obra tiene, por tanto, un doble sentido: por un lado, se trata de una acción que ocurre en un espacio y un tiempo determinados, es efímera. Por otro, crea una obra plástica que sirve a modo de documentación de lo que ha ocurrido.

El significado de esta obra se puede atacar desde varios puntos, pero, principalmente, lo que pretendo es sacralizar el espacio interior del círculo creado. Parte de este lado espiritual de la obra lo aporta vagamente el uso del fuego y la cera, elementos muy relacionados con la estética del ámbito de lo sagrado. Pero principalmente, lo que más me ha inspirado es el tratamiento del vacío en Oteiza y sus estudios acerca de los crómlech vascos, de donde extraigo varios puntos de esta acción. La metafísica del vacío que pretendo crear está sacada directamente del estudio que aparece en las propuestas escultóricas del artista vasco y la escuela que se formó tras él.

Al realizar el círculo, no solo estaré ordenando el espacio vacío de la tela blanca y concentrándome en la acción, estaré creando una frontera metafísica entre lo que queda fuera, el mundo por completo, y lo que queda dentro, la nada. Un lugar donde reflexionar sobre nuestra raíz metafísica. Delimito un espacio propio, individual, en el que estoy concentrado, aislándome de todo lo demás. Estaré trayendo a la actualidad, de manera laica pero con el sentido ritual del arte de acción, algo que siempre

## ACCIONES Y PÓSTERS

---

### **Acción, gestión y circuitos.**

#### **Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.**

#### **I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

ha estado en el arte: su función de llevarlo a las personas, ayudándolas en su evolución metafísica y el conocimiento de ellos mismos.

#### **Bibliografía**

Oteiza, J., (1993), *Quousque tándem...!*, Pamplona, España, Pamiela.



**Acción, gestión y circuitos.**

**Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.**

**I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**

**ESTE CLOWN NO  
ES UN CLOWN**

Lazy

Acción

LAZZI:

“Este clown no es un clown”

Ya Magritte nos previene sobre lo visible e invisible de las cosas, su semejanza y similitud. Necesitamos de datos, de imágenes, de mapas, de registros, de archivos, de cosas para poder organizar nuestra mente, incluso organizar lo que no se puede organizar, los sentimientos. Toda cosa visible necesita de explicación y esta explicación no puede encontrarse en la cosa misma, porque si no, no sería necesaria la explicación. Necesita acudir a un ente “invisible”, que además de no verse, sea indivisible, pues la separación entre los entes verdaderos y las cosas que los explican ha de ser por principio inviolable, sino perdería la propiedad de su existencia. Como por ejemplo el “misterio”. Todo misterio crea expectación. Y es este misterio el vaso comunicante entre la cosa visible y el ahora, espectador.

De modo que la leyenda del clown, está supeditada a la tradición de “algo” gracioso, visible, como es la nariz colorada, cuyo resultado, es la performance, la acción inesperada de alguien que por accidente o torpeza fue a dar con su nariz en el suelo. Cuyo dolor o sufrimiento se hace invisible, pero que, en cambio el espectador lo percibe como algo gracioso. Pues descarga en cabeza ajena el sentimiento de miedo e inseguridad que tiene oculto. Y es ahora, la cosa, cuando pasa de ser graciosa a poder ser terrorífica, pues ese miedo o terror se reafirma en la medida en que la cosa no puede ser ya explicada e indivisible, pues el principio de inviolabilidad entre la cosa y el espectador se pierde, se crea un vacío, pasando a ser imperceptible.

## ACCIONES Y PÓSTERS

---

**Acción, gestión y circuitos.**

**Mal de Archivo. Performatividad artística y Registro.  
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ARTE DE ACCIÓN.**







UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID



Unión Iberoamericana  
de Universidades

 **Santander**  
Fundación