

EL ARTE DE PERFORMANCE A DEBATE: ORIGINALIDAD, RE-ESCENIFICACIÓN Y LOS MODELOS ALTERNATIVOS DE GEORGE MACIUNAS

IÑAKI ESTELLA NORIEGA**

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: La relevancia del arte de performance en el discurso contemporáneo se ha incrementado enormemente en los últimos años debido, en gran parte, al apoyo que ha recibido por parte de la institución museística mediante exposiciones, conferencias y publicaciones. Aún así, el museo no ha escapado a ciertos prejuicios, dando protagonismo a ciertos modelos de comprensión de este género en detrimento de otros. Tampoco ha tenido en cuenta que la historia del arte de performance, aún en sus estadios más primitivos, no es ni única ni homogénea. Más bien al contrario, dicho debate está cruzado por diferentes visiones que generan un campo de debate, generalmente obviado por el museo, donde se cuestionan incluso los parámetros que se asumen como específicos del medio: la irrepitibilidad y la originalidad de las obras.

Este ensayo explora dichos debates a través de uno de los ejemplos más representativos, George Maciunas, uno de los personajes más importantes del grupo internacional de artistas Fluxus. Sus ideas sobre el tema desvelan una forma de acercarse al arte de performance completamente diferente de las normalmente asumidas. Como resultado, los paradigmas que se vinculan a este género (irrepitibilidad, originalidad) quedan transformados por otros diferentes (como repetición y espectáculo).

Palabras clave: historiografía del arte de performance / museología y prácticas expositivas / grupo Fluxus / George Maciunas.

Abstract: Performance art relevance in current art historical discourse has increased recently as this medium receives great support from museums worldwide in the form of exhibitions, panels and conferences. However, the museum attraction for this kind of art seems to be biased as it only pays attention to certain models of understanding it while, marginalizing others. Neither has the museum has not either paid attention to the fact that performance art history, even in its early stages, is heterogeneous and diverse. The debate on performance art, quite the contrary, is crossed by multiple interpretations that engender a debate, generally unacknowledged by the museum, in which even the specificities of the genre (originality and unreproducibility) are questioned.

This essay explores how these debates were embodied in one of the most relevant examples, George Maciunas, the Fluxus empresario of the early 1960's. Using the Maciunas' way of understanding performance art this essay aims at unveiling the different forms of understanding performance art which has gone unperceived. In doing so it will exchange the assumed specific parameters of this medium (unrepeatable, and originality i.e.) to some unexpected others (such as repetition or spectacle).

Key Words: performance art history / museology and exhibition display / Fluxus group / George Maciunas.

El periodo de tiempo que va de 2003 a 2006 con toda probabilidad será considerado, en la futura historiografía del arte, como el momento en el que se marcó un antes y un después en la relación entre el museo y el arte de performance. Un cambio, probablemente epistemológico, que supone una profunda transformación de las funciones del

museo centradas en la conservación, el estudio y la exhibición de sus colecciones. En esta situación, ¿cómo se pueden "conservar" obras que son inmateriales, que no dejan huella objetiva?, ¿cómo se pueden investigar hechos sobre los que, en ocasiones, no quedan fotografías y la memoria de los asistentes ofrece versiones radicalmente dife-

* Fecha de recepción: 15 de junio de 2015 / Fecha de aceptación: 13 de noviembre de 2015.

** Este artículo es producto de una investigación desarrollada en el marco del proyecto I+D "La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas" (HAR 2012-32609).

rentes sobre un mismo hecho?, ¿cómo exhibir obras a las que asistieron un escasísimo número de espectadores invitados ex-profeso, que se realizaron en apartamentos, tiendas y otros espacios informales imposibles de reproducir en las salas de un museo?¹

Dicha transformación se iniciaría con la adquisición, por parte de la Modern Tate, de la obra *Good Feelings in Good Times* (2003), del artista eslovaco Roman Ondák, consistente en una fila de personas que parecen estar esperando algo. La adquisición tuvo su relevancia ya que inauguró el departamento de performance de la propia institución. Tan solo dos años después, la mítica historiadora del performance Roselee Goldberg inauguraría la primera bienal de este tipo de práctica, "Performa", que se realiza en la ciudad de Nueva York desde 2005. El proceso se cerraría cuando el MoMA, museo esencial en la historiografía del arte moderno y contemporáneo, abrió el departamento de "Media & Performance" dedicado, como aclara la página web, en todas las artes centradas en el tiempo; como se ve, la sombra de T. Lessing es aún alargada. Tan sólo dos años después la institución adquiere por 70.000 dólares la obra de Tino Sehgal *Kiss* (2003) en la que una pareja se besa en el suelo de una sala del museo.

Ningún artista representa mejor que Sehgal el régimen burocrático que domina en la adquisición de obras de arte performativo. El ritual de venta que rodea a las obras de este artista, obsesionado en prohibir que se tomen imágenes de su obra, es una performance en sí misma: carente de todo vestigio material (contrato o instrucciones de montaje de la obra), el acto de venta consiste en que el artista dé una serie de instrucciones a algún miembro de la institución adquisidora que se convierte en el único avalado para "montar" la obra en la sala. Otras normas consistirían en que los actores que realicen la pieza deben recibir un salario o que las obras, como hemos ya indicado, no sean fotografiadas representando siempre un hecho en vivo. Para dar validez legal al intercambio, el acto se rodea de la burocracia que suponen testigos y un notario que certifica el acto de compra venta.

El contexto del Estado español no ha sido ajeno a todo este proceso. El museo nacional dedicado al

arte contemporáneo, el Reina Sofía, abrió el Departamento de Artes Performativas e Intermedias en 2013 sin gran fanfarria. Tampoco desde el punto de vista creativo parece que en el Estado se sigan las mismas líneas conservadoras que dominan de puertas afuera. La obra *Performer* (2013) de la pareja de artistas Cabello y Carceller incide directamente sobre este asunto al consistir en la "supuesta" venta de un performer –es decir, un actor– a una institución cultural que, como obra vendida, permanecerá en sus almacenes compartiendo vida con el resto de las obras. Sin duda la obra resalta el absurdo de las "problemáticas que rodean el intento de museificación de los trabajos performativos, analizando la dificultad de someter a las lógicas del mercado del arte y de la conservación proyectos intencionadamente desmaterializados y efímeros, que en sus orígenes transgredían esas mismas lógicas".²

El conjunto de ansiedades y deseos que revela este cambio de estatuto no se puede dejar a un lado: los museos revelan su necesidad de construir nuevos imaginarios que atraigan a un buen número de visitantes interesados en prácticas que parecen muy lejanas a los intereses del museo tradicional. Una práctica efímera como el arte de performance, que representa tan perfectamente el último resquicio de originalidad en un mundo plagado de copias y con una historia tan rebelde con el propio museo, no puede ser desaprovechada. El hecho de que el arte de performance haya tenido un desarrollo internacional, incluso en países que han padecido limitaciones en su libertad como los de la estela de la URSS, parece encumbrar la nueva subjetividad global.

De la mano del arte de performance el museo entra en el escenario del museo global capaz de escribir todas las historias del arte nacionales para hacerlas legibles allí donde tienen sentido. No debe ser considerado un hecho fortuito que la reciente concentración del arte de performance haya venido acompañada de grandes proyectos de investigación con un declarado carácter internacional. En el caso del MoMA este proyecto ha tenido dimensiones sin precedentes: gracias al proyecto C-MAP ("Contemporary and Modern Art in a Global Age Initiative") los investigadores recorren la geografía global para escribir su historiografía y adquirir obras que serán expuestas en la

¹ Estas preguntas están inspiradas, a su vez, por las de la historiadora del arte Kaira Cabañas: "¿Una reinterpretación constituye una apropiación institucional y una espectacularización contemporánea de una obra pasada que originalmente se resistía a ese estatus? ¿Cuándo y cómo se repite una obra con el interés de mantener su historicidad y criticalidad? ¿Qué tipo de experiencia ofrece la reactivación de una obra histórica al espectador contemporáneo?". CABAÑAS, Kaira, 2012, p. 25.

² CABELLO, Ana y CARCELLER, Helena, 2013.

famosa sede de la 5ª Avenida. Menos grandilocuentes han sido en la Modern Tate donde la preocupación ha ido en la dirección de cómo investigar los modos de coleccionar, conservar y documentar obras centradas en lo performativo, como anuncia el proyecto internacional en red "Collecting the Performative" (2012 y 2014) que contó con financiación del "Arts & Humanities Research Council" (AHRC)³ y del "Netherlands Organization for Research Council". Comparativamente el Estado español ha sido bastante menos productivo al respecto: existen pocos grupos de investigación sobre el tema siendo los más relevantes los que vienen del mundo del teatro (ARTEA, p.e.); los museos no han ido más allá de programar conferencias en las que se exponían los dilemas sobre la introducción de lo performativo en el museo; la mayoría de las revistas académicas siguen sin atender el asunto por su novedad perdiendo nuevamente el ritmo del debate internacional.

La introducción del arte de performance en vivo que domina, como vemos, las preocupaciones de la institución museística no puede verse como un fenómeno absolutamente original. Desde hace ya tiempo el museo ha llevado una intensa labor en la escritura de la historia del arte de performance. Al respecto, no se puede obviar una de las primeras grandes exposiciones sobre arte de performance, "Out of Actions. Between Performance and the Object (1949-1979)" (MOCA, 1998), comisariada por Paul Schimmel,⁴ cuya relevancia internacional no fue menor: entre 1998 y 1999 itineró por Viena (Museo de Artes Aplicadas), Barcelona (MACBA) y Tokyo (Museo de Arte Contemporáneo). El interés de imponerse como discurso dominante a nivel internacional no solo era evidente por la "tourné", sino también por el catálogo. El discurso que este ponía en circulación giraba principalmente en torno al fin de la segunda guerra mundial y el temor nuclear, dos hechos fundacionales en la narrativa norteamericana de la historia contemporánea. No solo eso, además desplegaba una abultada cronología de eventos que determinaba qué hechos merecían ser tenidos en cuenta y cuáles no en la historiografía del performance que la exposición ponía en marcha (fig.1). El dia-

grama es el equivalente performativo al que Alfred Barr dispuso en la portada de la exposición "Cubism and Abstract Art" (MoMA, 1936) (fig. 2).

Si "Out of Actions" respondía a la necesidad de "arrojar luz"⁵ sobre nuevas prácticas desconocidas en lugares ajenos al centro cultural, una vez que esa luz es ya sofocante debemos preguntarnos a qué responde la introducción de las artes en vivo en el museo. Al fin y al cabo, en la actualidad es complicado mantener que el museo aún mantiene cualquier cercanía con el mausoleo como quisiera T. Adorno. Más bien al contrario: hoy el objeto del museo es lo "vivo" como revelan muchas de las publicaciones que aluden a esta nueva cualidad "live".⁶ Esta cualidad vivificadora del museo ha sido incluso resaltada cuando se escenificaban obras de performance clásicas con la intención de desenterrarlas, de "exhumarlas" literalmente.⁷

La deriva que toma este nuevo amanecer de lo vivo solo se puede adivinar analizando las teorías que le han dado cobijo. Mucho se ha escrito acerca de la idea de que el arte de performance debe ser presenciado, visto en vivo, para poder ser apreciado en su máxima potencialidad. Especialmente relevantes al respecto son las teorías de Peggy Phelan que, junto con sus compañeros del Departamento de Performance Studies de la Universidad de Nueva York, justificaron que una acción performativa debía ser presenciada en directo para captar toda su complejidad. En su aclamado "Unmarked: the Politics of Performance", Phelan consideraba que el contacto directo que se produce en este tipo de obras entre espectador y artista era fundamental en la consideración del performance art en general. Para esta autora la idea de que el encuentro con la obra de performance era irreproducible por cualquier medio es esencial en la consideración final del arte del performance. De modo prácticamente paradigmático, Phelan dejaba constancia de la oposición a lo mediático representado por el performance al escribir: "la vida de la performance ocurre solo en el presente. El performance no puede ser salvado, grabado, documentado o participar de cualquier

³ Al respecto, no se debe olvidar la relevancia que el AHRC ha dado a la investigación sobre el performance, tal y como revela una simple búsqueda con el término "performance art" en la página Web de los proyectos subvencionados por esta institución.

⁴ SCHIMMEL, Paul, 1998.

⁵ KOSHALEK, Richard, 2012, p. 10.

⁶ Es destacable la enorme cantidad de bibliografía aparecida recientemente que atienden a las artes en vivo. De entre ellas se deben destacar sin duda HEARTFIELD, Adrian, 2007 y LÜTTICKEN, Sven, 2005.

⁷ BURTON, Johanna, 2006, pp. 55-56.

Primer semestre	Segundo semestre
1929	"Jackson Pollock: Pinturas y dibujos" (primera exposición individual); Art of This Century, Nueva York. Del 9 al 27 de noviembre.
1931	Primeras pinturas verticales <i>Allover</i> de Jackson Pollock. Finales de 1931, 1932.
1937	Yves Klein, primera obra sobre <i>Symphonie Monochromes</i> (síntesis monochromática), que será terminada en 1949.
1938	Robert Rauschenberg realiza una obra con las impresiones de los pies de los alumnos mientras pasan por una puerta. <i>Lies de Etudiants de Art</i> , Nueva York. Final del verano.
1939	Rene Balthus llega a Jackson Pollock pintando. Septiembre-octubre.
	Shozo Shimamoto comienza la serie <i>Role</i> (Apusiro), Japón.
1953	Fotografías de Pollock pintando, de Hans Namuth. Museo de Arte Moderno, Nueva York. 14 de junio.
	"Abstraction in Photography" ("La abstracción en la fotografía"); Museo de Arte Moderno, Nueva York. Exposición organizada por Edward Steichen.
	<i>Bioprints: Photogram for mural decoration</i> (Bioprints: Fotograma para una decoración mural) (ahora titulada <i>Female Figure</i> / <i>Figura femenina</i>), ca. 1950, de Robert Rauschenberg y Susan Wallis. Expuesta del 2 de mayo al 4 de julio.
1959	John Cage organiza una presentación sin título, más tarde conocida como <i>Theater Piece No. 4</i> (<i>Pieza de teatro No. 4</i>), salón comedor, Black Mountain College, cerca de Asheville, N.C. Entre los participantes están merce Cunningham, Charles Olson, Robert Rauschenberg (cuya pintura blanca cuelga de las vigas), M.C. Richards y David Tudor. Verano.
	John Cage, 4:33". Woodstock, Nueva York. Zeterno, llevado a cabo por David Tudor. Final del verano.
	"A Retrospective show of the paintings of Jackson Pollock" ("Una muestra retrospectiva de las pinturas de Jackson Pollock") (primera exposición retrospectiva); Bennington College, Bennington, Vermont, y después en el Museo de Arte Lawrence, Williams College, Williamstown, Massachusetts. Del 17 al 30 de noviembre.

Fig. 1. Kim Cooper, "Cronología 1943-1979". En Paul Schimmel (comp.). *Campos de acción, entre el performance y el objeto, 1949-1979*. México DF: Alias, 2012 (vol. 1), pp. 264-265.

modo en el circuito de circulación de representaciones: una vez que hace eso, deja de ser performance. Cuanto más entra el performance en la economía de la reproducción, más traiciona y amigra la promesa de su ontología".⁸ En muy pocas ocasiones Phelan ha reconocido la repetición como un factor relevante en el arte de performance y, cuando lo ha hecho, su intención ha estado relacionada con reconocer la labor del performer y no la del espectador al que la noción de contacto en directo se refería.⁹

Aún está por comprobar a qué responde esta declarada metafísica de la presencialidad y de las experiencias vividas. Parecen remitir, en cualquier caso, a un retorno del aura y de las cualidades del "aquí y ahora" que se cobijaban en el valor cultural del objeto religioso ya advertidas por Walter

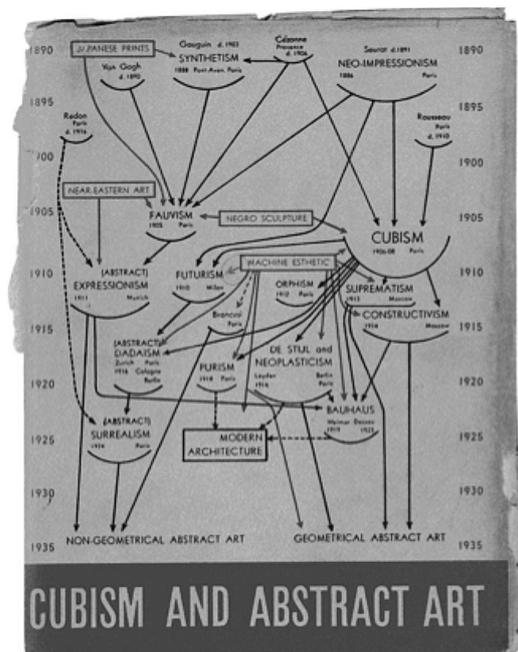


Fig. 2. Cubierta del catálogo, "Cubism and Abstract Art", comisariada por Alfred Barr en el MoMA, Nueva York, 1936.

Benjamin. La capacidad del arte de performance de remitir a un "aquí y ahora" suele ser considerada, sin duda, la más relevante característica de las narraciones que se hacen de este género.¹⁰

Ninguna exposición revela con mayor desparpajo las conclusiones de este retorno del aura como *The Artist is Present* (2010) de Marina Abramović. Como es conocido la obra consistía en la propia artista sentada en la gran sala del MoMA donde recibía uno a uno a todos los espectadores durante el tiempo que cada uno de ellos deseara. Esta obra se ha convertido en paradigmática de los dilemas acerca del arte de performance en el museo. Sin embargo, en escasas ocasiones la reflexión ha girado en torno al papel del público. Y es que la obra es ejemplar en el encumbramiento que hace de la individualidad y de la intensa frag-

⁸ Nuestra traducción de: "Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology". PHELAN, Peggy, 1993, p. 146.

⁹ Es más, la reivindicación de la repetición para Phelan tiene la finalidad de legitimar la fotografía y la documentación. Su conclusión parece ir en la dirección de dotar a la propia fotografía de un "ahora" que, deducimos, reinstaura el "hic et nunc" del objeto aurático. Esto es evidente cuando escribe: "Not, then, only a trace or a copy but a proliferation of now, a past that refuses to remain behind, a future that cannot stay ahead, a crowded blurry real that is acutely difficult to feel or grasp". PHELAN, Peggy, 2009, p. 55.

¹⁰ Muchas pueden ser las citas que atestigüen la relevancia del "hic et nunc" del performance art, una de las más relevantes especificidades del medio, entre ellas FISCHER-LICHTE, Erika, 2011, p. 34 y AMELIA, Jones, 2011, pp. 25-26.



Fig. 3. Fotografías de los asistentes a “The artists is present”, MoMA, 2010 (fotógrafo desconocido).

mentación que produce en la noción de lo público: cada uno de los miembros del público, tras guardar incansablemente su puesto en una fila, se sentaba con la artista quedando absolutamente individualizado. El público dejaba de tener una identidad colectiva y se convertía en un recurso que protagonizaba a la individualidad. La capacidad de algo semejante a una voluntad común, por mínima que fuese, quedaba reducida a su mínima expresión muy a pesar de que Phelan interpretara la obra en sintonía con la ética de Emmanuel Levinas.¹¹ Esta capacidad individualizadora se reforzaba además por dos hechos. El primero, que el único contacto que el público podía establecer entre sí era únicamente posible en la larga cola de espera en los márgenes de la propia obra. Segundo, que un fotógrafo, también oculto en el perímetro del escenario, capturaba todos los gestos llevados a cabo por el solitario espectador transformando el evento público en uno de los formatos más ególatras de la tradición pictórica como es el retrato. El retorno del aura bajo la performance parece ir acompañado de la extrema individuación, del culto al ego, de la transformación del trabajo creativo en servicio personalizado del artista.¹² El hecho de que muchas de las imágenes de esta obra que circulan por Internet sean de afamadas celebridades refuerza la idea de extrema individuación (fig. 3).

No resulta sorprendente que ante esta situación hayan surgido voces que socavan las connotaciones auráticas del performance. Sin ir más lejos, el crítico Philip Auslander¹³ ha indicado cómo la ori-

ginalidad del arte de performance no debe encontrarse en el hecho original del que surge la documentación, sino que es la propia documentación lo que genera el arte de performance. En efecto, para este crítico la esencia de la performance reside en la documentación, lo cual le lleva a dar por válidas obras de performance en las que intervino el trucaje en el laboratorio fotográfico. El ejemplo paradigmático de su postura sería *Salto al vacío* de Yves Klein que, visto desde esa perspectiva, perdería todo el cinismo simulacral que hace de su obra una de las más irónicas de la contemporaneidad (fig. 4).¹⁴

También Rebeca Schneider¹⁵ ha justificado cómo la repetición de obras de performance supone la introducción de un nuevo tipo de memoria –en esta ocasión corporal– de la que se deriva un tipo de archivo que, al no usar la palabra, rechaza el logocentrismo entendido en la línea de F. Derrida. La crítica de Schneider no trataba, sin embargo, de eliminar la evanescencia del performance sino de imponer un modo de historiar que rechazase la centralidad del documento y de su contenedor –el archivo– como únicos recursos que otorgan veracidad a la memoria que en su modo institucionalizado deviene en historia. Por muy relevante que sea su tesis, el principio de la desaparición del performance no queda mermado. Si su crítica no llega a desestabilizar el “hic et nunc” del arte performativo es porque aún se basa en principios espacio-temporales: la historia y la memoria rinden cuentas al tiempo a pesar de que lo puedan hacer de diferentes modos –mediante la corporalidad o

¹¹ PHELAN, Peggy, 2004.

¹² Una de las explicaciones más habituales sobre la presente performativización del museo se suele encontrar en la esfera de la economía. Según esta interpretación, la relevancia del arte de performance iría en paralelo a la transformación de la economía de productiva a centrada en los servicios. Cfr. BISMARCK, Beatrice von, 2010 y BISHOP, Claire, 2012.

¹³ AUSLANDER, Philip, 2006.

¹⁴ CABAÑAS, Kaira, 2013, pp. 62-96.

¹⁵ SCHNEIDER, Rebeca, 2010, pp. 171-198.

mediante la palabra. El mismo acto de recordar es una re-presentación de un momento pasado que, por su propia naturaleza representada, se interpreta como original.

Pocos han sido los autores que han pensado en el arte performativo desde una perspectiva que rete la especificidad intermedial que impregna gran parte de la academia anglosajona. Una de las críticas más relevantes de la especificidad del performance, Shannon Jackson, sólo se atreve a plantear la "flexibilidad" de dicho esencialismo¹⁶ puesto que, como justifica la autora, no depende de una lógica unitaria sino diversa, variable. El trabajo de Jackson, de hecho, ha sido reconocido por sacar a la luz otro origen de los estudios de performance que se plantea como alternativo a su tradicional foco en la Universidad de Nueva York. Como vimos con el caso de Phelan, la NYU puso en marcha un Departamento de Estudios de Performance que daba protagonismo al "hic et nunc" de la experiencia original performativa. Jackson sin embargo, propone un origen diferente de estos estudios que hunde sus raíces en la disciplina de la retórica y de la interpretación oral del discurso escrito.¹⁷ La genealogía propuesta por Jackson cambia los instrumentos con los que se articula el análisis del performance hasta un punto probablemente inadvertido por ella misma: la idea de un momento original e irrepetible queda atemperado en la oratoria así como en el recitado debido a la existencia de un texto previo, o al menos anterior, al propio recitado. Del mismo modo, la recitación y la oratoria se centran en la repetición, el ensayo y el desarrollo de habilidades basadas paradójicamente en ejercicios repetitivos. Nociones como la interpretación, la re-presentación y el virtuosismo—destrezas que sólo se adquieren a través de la repetición— parecen resaltarse según su visión. Sin embargo, lo relevante de la investigación de Jackson no es tanto que encuentre una epistemología diferente del arte de performance sino que revela cómo los modelos que se emplean para entender dicho arte pueden ser muy diferentes de los generalmente aceptados, que se asientan, más bien, en prácticas ejecutadas o ejecutables y no en esencias que se deben respetar.

Influido por este argumento, la segunda parte de este ensayo pretende narrar otra forma de atender al arte de performance. Su novedad reside no



Fig. 4. Harry Schunk y János Kender, fotografía preparatoria para la obra de Yves Klein, *Salto al Vacío*, 1961.

tanto en el objeto, la performance tal y como se desarrolló en el colectivo Fluxus, sino en el modo en el que esta fue entendida en su momento. El fin último consiste en socavar toda especificidad del arte performance y plantear una comprensión que se ciña a los usos que efectivamente se hicieron de las artes de acción y de performance. Partiendo de la comprensión que George Maciunas hizo del arte de acción y del contexto en el que esta interpretación se produjo, no pretendo ofrecer ninguna genealogía diferente del arte de acción sino simplemente representar un ambiente en el que existían ideas divergentes sobre este género. Si hoy en día el arte de acción parece una historia sin fisuras, una y mil veces narrada, se debe en definitiva a que en el debate algunas ideas fueron olvidadas. Lo historiográficamente relevante es, por tanto, recuperar dicho debate que niega la fácil imagen que se tiene del arte de performance en la actualidad.

Fluxus: un discurso diagonal del arte de acción

Emplear al movimiento Fluxus para describir un origen diverso del arte de performance es un recurso, en principio, poco sofisticado: la presencia de este movimiento en la historia más aceptada del género está, desde hace tiempo, más que asegurada.

¹⁶ JACKSON, Shannon, 2004, p. 37.

¹⁷ JACKSON, Shannon, 2001, pp. 84-95.

El museo también ha intervenido fundamentalmente en el reconocimiento institucional de Fluxus, especialmente desde 2013 cuando se donó la Colección Lila and Gilbert Silverman, la más importante sobre el grupo Fluxus, al archivo del MoMA. A la hora de presentar las obras Fluxus, el MoMA ha sido escasamente original ya que, emulando el modelo Abramović, ha sentido la necesidad de avalar las acciones contando con los artistas originales. Así por ejemplo, para realizar *The Identical Lunch* (1967) de Alison Knowles, una obra que señala la riqueza de lo cotidiano –consiste en tomar el mismo almuerzo (un sandwich de atún y leche) acompañada de amigos–, vieron necesario que la realizara la propia artista. Puesto que no hay una fórmula maestra en la re-escenificación de obras pasadas, el museo bien podría haber tomado otra decisión (repartir la comida entre los visitantes, haber retransmitido el almuerzo por vídeo desde la intimidad de la casa de la artista, que otro artista o conjunto de artistas la realizara, como de hecho se ha hecho en alguna ocasión). Sin embargo, decidieron reservar una zona de la cafetería durante varios días para que Knowles y los afortunados espectadores que pudieron reservar sitio disfrutaran de su obra. Con este modo de proceder se cumplía otra de las máximas del arte de performance como es la dependencia entre artista y obra. Una dependencia en el interior del museo que, como ya ha advertido Amelia Jones, ha culminado en la transformación del artista contemporáneo en fetiche de la mercancía.¹⁸

En el caso de Fluxus no sólo parece que la obra está indisolublemente unida al cuerpo del artista sino que, además algunas de las influencias más notables de la gestación de Fluxus repiten los valores de originalidad histórica y protagonismo de la experiencia individualizada que pretendemos socavar. Por ejemplo, en las famosas clases del “New School of Social Research” (1958/9), esenciales en la gestación de Fluxus, John Cage narró su seminal obra *4'33”* durante su primera realización en Woodstock 1952 de un modo que combina íntimamente la idealización del momento original con el individualismo interpretativo:

“Cage 4'33”. Silencio. Tacet.

Que cada espectador tenga su propia experiencia del sonido en el auditorio.

Primera performance/ viento soplando en los árboles en el primero / 2º movimiento (sic) movimiento de lluvia / 3er movimiento voces”.¹⁹ Esta narración, anotada por George Brecht en sus cuadernos, claramente refleja la fundamental relevancia del hecho original que, rodeado de una serie de fenómenos, se convierte en una experiencia única e irrepetible, tal y como la versión hegemónica de Phelan caracteriza la performance. Es más, interpreta al público como un ente en extremo individualizado al entender que cada percepción de la obra es personal, única e intransferible.

Pero si esta es la versión de Fluxus que el museo está avalando también existe otra en el mismo contexto de Fluxus, como la que vamos a exponer. Esta coexistencia de diferentes acercamientos a un mismo hecho revela que Fluxus era un espacio en el que se debatían con intensidad las diferentes interpretaciones del arte de performance y que en ningún caso se puede entender como un espacio homogéneo, sino divergente en el que se debatían formas contradictorias de entender el emergente arte de performance. Sin ir más lejos, George Maciunas, supuesto líder del grupo y sin duda uno de sus máximos promotores, fue uno de los primeros en vislumbrar las enormes diferencias que hallaban cobijo bajo este nuevo medio. Su famoso diagrama sobre las “artes expandidas”²⁰ (fig. 5) publicado en 1966 se debía leer de un modo específico que transformaba el diagrama en una evaluación crítica del arte de acción y no en la supuesta enumeración acrítica que se ha querido ver.²¹ La leyenda que se podía leer a la izquierda del diagrama dejaba muy claro que en realidad se trataba de un mapeado crítico de las diferentes tendencias performativas que de algún modo u otro se integraban en Fluxus. Dicha cartografía se distribuía en torno a dos polos, la “iconoclastia” (situada en la parte superior) y el “arte fantástico” (situado en la parte inferior); de este modo, el grado de cercanía o lejanía de cada uno de los casos contenidos en el diagrama reflejaba

¹⁸ JONES, Amelia, 2004.

¹⁹ Nuestra traducción del original: “Cage: 4'33” Silence. Tacet. Each observer to have his own experience of the sound in the auditorium. First performance – breezes in trees 1st. 2nd movement rain movement 3rd movement talking”. DANIELS, Dieter, 1991, p. 4.

²⁰ MACIUNAS, George, 1966, p. 7.

²¹ FRIEDMAN, Ken y LEWES, James, 1992, pp. 155-179.



Fig. 6. George Maciunas, "Expanded arts diagram", contenido en *Film Culture*, nº 43, 1966, p. 7 (detalle de la parte superior del diagrama).

Henry Flynt y su "arte de concepto" no era, sin embargo, el único ejemplo de tendencia que se oponía al carácter egocéntrico, sádico y propagandístico que advertía en el performance corporal. Uno de los antecedentes más claros de esta herencia era el colectivo LEF (Lef Front of Arts) de los años veinte en la Unión Soviética que, según el diagrama, solo era superado en su intensidad iconoclasta por el Realismo Socialista. En cualquier caso, la referencia a LEF es extraña en un contexto como el de la guerra fría, especialmente en EE.UU. donde el expresionismo abstracto había triunfado como expresión de la libertad creativa del artista. Es probable que este hecho haya determinado que las referencias a este grupo a principios de los 60 fueran muy escasas en la historiografía del arte. Entre ellas se puede encontrar algún artículo que Alfred Barr escribió sobre los LEF cuando tuvo oportunidad de viajar por la URSS para documentarse sobre las vanguardias europeas; una de sus estudiantes más avanzadas, Camilla Gray, publicó en 1964 su famoso e influyente libro *The Great Russian Experiment* donde abordó tangencialmente la relevancia del LEF.

También en la URSS era una referencia peculiar puesto que muchos de los miembros de LEF, como el propio Vladimir Mayakovski, habían caído en la censura acérrima de la política cultural soviética. De hecho, como ya ha investigado C. Medina,²⁷ la referencia de Maciunas al LEF es probablemente una de las primeras en el contexto de los años 60 en EE.UU. y antecede en muchos años la progresiva recuperación que se hace de este grupo de artistas aun activa en la actualidad. Terminando de retratar esta extraña referencia, no se debe dejar de tener en cuenta que es un ejemplo prácticamente inexistente en el conjunto de las genealo-

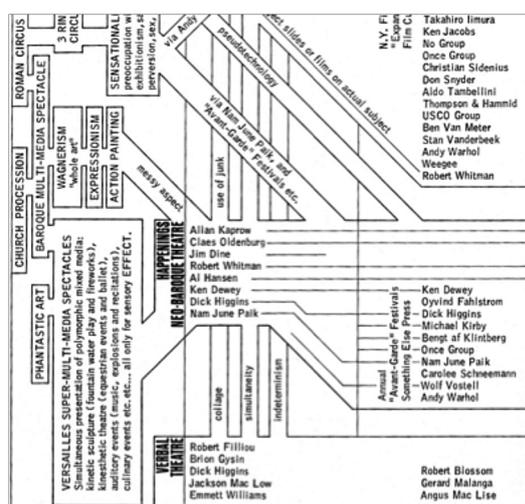


Fig. 7. George Maciunas, "Expanded arts diagram", contenido en *Film Culture*, nº 43, 1966, p. 7 (detalle de la parte inferior del diagrama).

gías que atienden al fenómeno del arte de performance en los sesenta.

La primera referencia a LEF en el mundo de Fluxus la encontramos en enero de 1964, cuando George Maciunas escribe al artista Tomas Schmit una carta que ha pasado a la historia al encontrar en el LEF el origen de los objetivos sociales, no estéticos, que debía perseguir Fluxus.²⁸ El contexto en el que se escribió la carta merece atención ya que se produce después de una serie de conciertos Fluxus que Maciunas organizó en gran parte de Europa entre 1962 y 1963. Concursos en los que conoció a gran parte de la vanguardia europea del momento algunos de los cuales se incorporaron al colectivo Fluxus. Sin embargo, ya en 1964 los conciertos dejaron de tener continuidad y la vuelta

²⁷ MEDINA, Cuauhtémoc, 2006, pp. 233-235.

²⁸ Reproducida en HENDRICKS, Jon, 2002, pp. 161-165.

de Maciunas a Nueva York era inevitable toda vez que el Ejército Norteamericano en Wiesbaden, donde trabajaba, no renovarían su contrato.

Pero si la carta ha pasado a la posteridad por contener la muy referenciada cita “los objetivos Fluxus son sociales y no estéticos”, también había otros contenidos que resultan de interés en lo que respecta al naciente arte de performance. Así, en otro párrafo Maciunas aclaraba cuál era el tipo ideal de performance Fluxus: “La mejor composición FLUXUS es la más impersonal, las tipo ‘ready-made’; una como ‘Salida’ de Brecht – no se necesita que nadie la realice ya que sucede diariamente sin que haya una performance ‘especial’ de ella misma”.²⁹

La obra performativa del artista George Brecht, consistente en pequeñas tarjetas con un guión que debía llevarse a cabo por el lector o performer, servía de base para el ideal del performance Fluxus. Su *Evento de palabra (Word Event, 1961)*, también conocida como únicamente *Salida (Exit)*, consistía en un pequeño guión en el que se podía leer: “observa una señal de salida. Sal”. Dentro de la lógica de estas acciones, que en gran medida buscaban desarrollar el aspecto más paradójico de una instrucción escrita, la realización simplemente consistía en salir del lugar en el que se estuviera llevando a cabo el concierto, generalmente un teatro o una sala de conciertos. Empleada en muchas ocasiones durante los festivales Fluxus desde 1962 para finalizar un concierto, implicaba que el espectador “participase” en la obra concluyendo con ello la sesión –es decir, saliendo de la sala.

Sin embargo, la obra tenía una serie de implicaciones mayores ya que también parecía referirse a todas aquellas ocasiones en las que cualquiera salía de una habitación o de donde fuera, desarrollando por lo tanto su obra. Esto supone, entonces, una indistinción entre el hecho artístico y el hecho real, una apropiación de los actos cotidianos que se convertían en materia prima de su producción artística. Dicha fusión entre el arte y la vida cotidiana –porqué no decirlo, bastante banal– debe entenderse en el contexto americano de finales de los 50 caracterizados por descubrir ese

espacio de producción artística que se sitúa entre el arte y la vida o incluso, como dijera Kaprow, más allá de la vida. Este mandato, que prácticamente se puede considerar el cambio epistemológico más relevante de las neo-vanguardias en los sesenta, se entendió como una invitación a ampliar las dimensiones materiales y sensoriales que adoptaban las obras de arte.³⁰ La intención de superar los antiguos medios mediante happenings, ambientes y otros formatos fue la forma en la que se desarrolló dicha episteme; la obra de Brecht es un ejemplo clarísimo de ello.

Sin embargo, la comprensión de este tipo de acciones como ready-mades que hacía Maciunas era mucho más polémica de lo que en un principio parece. En particular porque su planteamiento hacía que el intento de superar los medios tradicionales diera un paso más allá para incidir en la dimensión producida, industrial, seriada y despersonalizada que había dominado en el ready-made duchampiano. Con esta interpretación Maciunas erradica radicalmente la irrepetibilidad y originalidad del arte de acción e introduce otras dimensiones relacionadas con la producción de una gestualidad que inadvertidamente es común. El protagonismo de la originalidad queda desplazado al ser desbancada por el fundamento de su repetibilidad que es clave: una repetibilidad que todos pueden llevar a cabo, incluso a veces, sin percatarse.

Maciunas conocía bien las alternativas con las que se enfrentaba al hablar de “ready-made llevado a la acción” puesto que las había conocido de primera mano. Sin ir más lejos, asistió a la ponencia “A Propos du ready made” que el propio Duchamp leyó en el simposio “The Art of Assemblage” que se celebró con motivo de la exposición homónima (MoMA, 1961). No asistió pero conoció las famosas clases que John Cage dio en 1958 y 1959 en la “New School for Social Research”. Clases que, como ya hemos indicado, son un momento caliente en esta explosión del performance, el happening y el arte de acción, tal y como atestiguan algunos de sus visitantes: George Brecht, Allan Kaprow, Al Hansen, Jim Dine, o Dick Higgins. A pesar de que, como ha comentado Liz Kotz,³¹ estas clases eran mucho menos anárquicas

²⁹ Nuestra traducción de: “The best FLUXUS composition is a most non-personal, ready-made on like Brecht’s Exit – it does not require any of us to perform it since it happens daily without any special performance of it”. HENDRICKS, Jon, 2002, p. 164. Al respecto también es esencial MEDINA, Cuauhtémoc, 2003, pp. 330-336.

³⁰ No se debe dejar de mencionar el hecho de que hayan sido precisamente estas dimensiones las que luego pasaron a formar parte del vocabulario que se empleaba en el análisis del arte de acción dominante. Cfr. HANSEN, Al, *A primer of happenings & Time/Space art*, Something Else Press, París, Nueva York y Colonia, 1965.

³¹ KOTZ, Liz, 2010, pp. 59-98.

de lo que en un principio se ha pensado, el hecho de que motivaran la ejecución de acciones que se entendían como rodeadas de una circunstancia única, era un aspecto esencial de la enseñanza de Cage. El modo en que se refirió a su 4'33", señalado más arriba, es fundamental para comprender qué parámetros empleaba para entender su obra.

Por otro lado, Maciunas también conoció los famosos conciertos de Yoko Ono en el Loft que compartía con su esposo por aquél momento Toshi Ichiyanagi. De todos los episodios que intervienen en la gestación norteamericana de Fluxus y del arte de acción este es el espacio del que menos conocimiento se tiene. Sabemos que Cage y Duchamp fueron a ver qué tipo de obras se hacían allí. Muy probablemente fue donde Duchamp extrajo su conclusión de que los happenings eran muy interesantes ... por aburridos,³² lo cual estaba en la línea de las intenciones del concierto publicitado bajo el lema: "el propósito de estas series no es el entretenimiento".³³ Por último, Maciunas en la Alemania de 1962/3 había conocido a compositores post-serialistas como Luciano Berio, Pierre Boulez o Luigi Nono programados en algunos de los festivales Fluxus así como las performances de Wolf Vostell o Joseph Beuys que no dudó en calificar de "neo-wagnerianas" en algunas cartas.

Sin embargo, la trayectoria de Maciunas era un tanto diferente de la que generalmente se asocia al surgimiento del arte de performance. Su asistencia a los conciertos en la casa de Ono fue menor, de hecho no presentó ninguna obra asistiendo sólo como espectador. Tampoco fue alumno de las clases de Cage sino de las de Richard Maxfield que sustituyeron a aquellas y que se centraban en la composición en cinta magnetofónica, es decir: música grabada en la que el sonido quedaba atrapado en unas cuantas pulgadas de cinta magnetofónica que se debía reproducir a una velocidad

determinada. Al fin y al cabo se trataba de tiempo encapsulado, reproducible tantas veces como los actos cotidianos que los "events" de Brecht contenían.

De hecho, la procedencia de Maciunas y su vínculo con la vanguardia del momento era un tema que causaba expectación al no encajar en ningún modelo al alcance. Por ejemplo, el compositor La Monte Young se otorga el mérito de haberle introducido a la vanguardia cuando le presentó a los asistentes de los conciertos del apartamento de Ono en 1960. Hasta ese momento, según el propio Young, Maciunas únicamente exhibía arte "realista socialista"³⁴ en la Galería AG que dirigía, algo que la documentación desmiente. Henry Flynt, por otro lado, hace constar cómo la radicalización de Maciunas fue inmediata, pasando, según narra, de la noche al día de un recalcitrante modernista a un radical neovanguardista.³⁵

Sin embargo, Maciunas a finales de los cincuenta conocía con bastante profundidad la historia de la vanguardia. De hecho abandonó un máster en Historia en la Universidad de Nueva York en torno a 1955 para concentrarse en su negocio de importación con el que comerciaba con todo tipo de objetos (desde réplicas de instrumentos antiguos a latas que posteriormente regalaría a artistas que pasaban apuros económicos). Su investigación, consistente en elaborar un diagrama maestro del arte "universal", con todo lo que implica este término, tenía su origen en su profunda incompreensión del arte abstracto que entendía como expresión más elevada del arte occidental en aquel momento. Su desconcierto llegaba a tal punto que empleó las herramientas del análisis caligráfico para poder leer el arte abstracto. Las notas que Maciunas tomó en este momento de su vida están plagadas de listados de acciones que se entendían como significantes.³⁶ Dichos listados se

³² CABANNE, Pierre, 1972, p. 161.

³³ Nuestra traducción de: "The purpose of these series is no entertainment". YOUNG, La Monte, *Terry Jennings. Two Performances. December, 18 & 19* (Anuncio del concierto de T. Jennings en el loft de Yoko Ono), 1961. Sin publicar (Colección Lila & Gilbert Silverman, MoMA, carpeta IV B.2).

³⁴ YOUNG, La Monte, 2008, pp. 52-54.

³⁵ FLYNT, Henry, 1990, pp. 100-101.

³⁶ Así anotó entre sus apuntes basándose en L. Klage:

"L. Klage, *The science of character*, London, 1929.

Classification of expr. movements.

I General features: A descriptive Qualitative applied to patterns of expressions:

(...) B. Tonus. C. Characteristic poses, same as A. E. (Sic). Sykinetic movements.

1. Few or many unessential movements. While working or idle.

2. Nervous and symbolic hand movements (R)atting change in pockets /fussing with objects, buttooms /winding watches /opening boxes /scribbling while telephonig /stroking self or objects /tapping – drumming clenching fists".

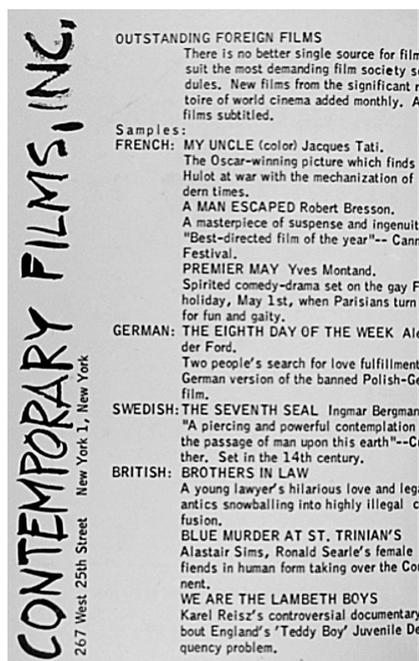


Fig. 8. *Film Culture*, 1961, n° 22-23 (sin pàgina).

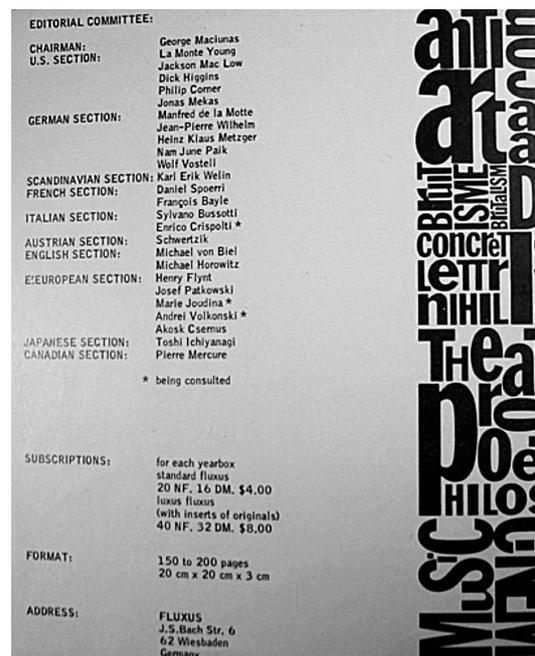


Fig. 9. George Maciunas, Folleto del programa de publicaciones *Fluxus*, 1962.

pueden entender como el origen de muchas de las acciones que Maciunas realizó después y que, como veremos más adelante, consistían literalmente en diferentes acciones características de varios personajes (un enfermo, un rico, etc.) que el performer debía ejecutar. Estas obras también mantenían la forma del listado de acciones que aprendió de su interpretación del arte abstracto.

Maciunas no sólo conocía el desarrollo del arte moderno y contemporáneo sino que además, desde al menos 1957, estaba vinculado directamente con la vanguardia del momento, algo que ha pasado completamente inadvertido para la crítica. Esta vanguardia, sin embargo, no era la musical de La Monte Young, Henry Flynt o Jackson MacLow, sino la del cine underground de una de las revistas más importantes de la época como es *Film Culture* dirigida por su compatriota Jonas Mekas. Maciunas fue diseñador de esta revista desde al

menos 1957 cuando por primera vez aparece un diseñador acreditado en las páginas de la misma revista. La influencia que ejerció sobre su visión de Fluxus no se ha resaltado lo suficiente. Por ejemplo, un diseño para esta revista ordenaba las distribuidoras de cine según su nacionalidad (figs. 8), algo que posteriormente Maciunas también empleará para dar a conocer la organización de la revista *Fluxus* que nunca vio la luz (fig. 9). No sería arriesgado decir entonces que la red de relaciones y vínculos que organizó seguía el modelo de distribución de la industria fílmica independiente del momento.

Durante finales de los 50 y principios de los sesenta *Film Culture* se encontraba redefiniendo el debate fílmico en torno a los grandes temas del neo-realismo y el documentalismo, lo cual no debió pasar inadvertido para Maciunas, ya que para realizar sus diseños tenía que manejar los textos.

"L. Klage, La ciencia del carácter, Londres, 1929.

Clasificación de movimientos expresivos.

I Características generales: A. Descripción cualitativa aplicada a los patrones expresivos. B. Tonos. C. Posee características igual que en A. E. Movimientos psicoquinéticos.

1. Pocos o muchos movimientos no esenciales. Mientras se trabaja o no.

2. Movimientos nerviosos o simbólicos de la mano. (A)gitar las monedas en el bolsillo manosear objetos / dar cuerda a los relojes / abrir cajas / garabatear mientras se habla por teléfono / darse golpecitos o golpear objetos / hacer ruidos rítmicos / apretar puños (...)"

MACIUNAS, George, ca. 1959 [Extracto de las notas sin publicar de Maciunas sobre su estudio de la historia del arte contenidas en la Colección Lila & Gilbert Silverman, MoMA, carpeta V.D.3.33]. También se debería tener en cuenta al respecto su ensayo sin publicar "Development of Western Abstract Chirography as a Product of Far Eastern Mentality" (1959). [Sin publicar, Colección Lila & Gilbert Silverman, MoMA, carpeta V.D.3.34].

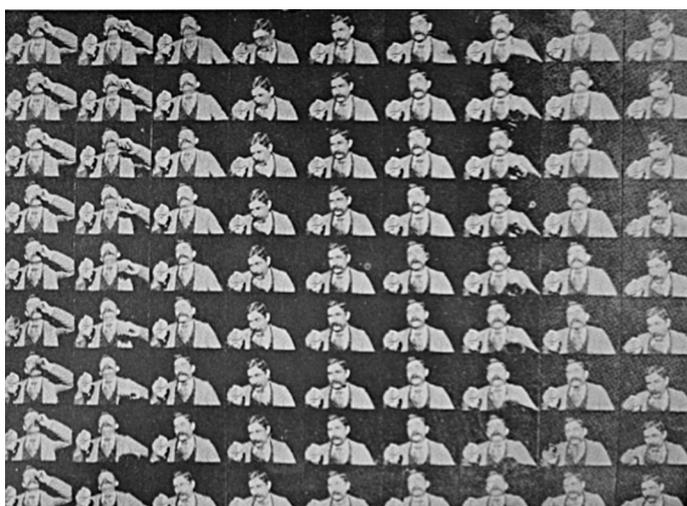


Fig. 10. George Maciunas, diseño para la revista *Film Culture*, 1961, n° 22-23 (sin paginar), conteniendo los fotogramas de la película *Edison kinethetic record of a Sneeze* (1894).

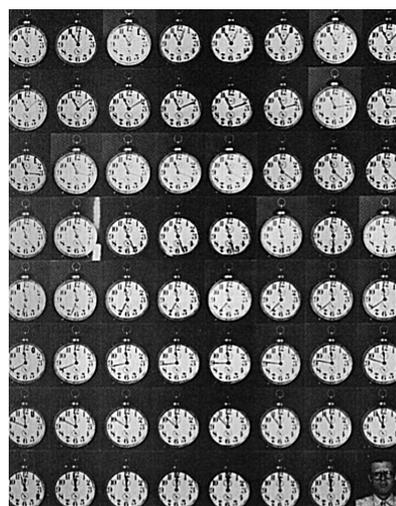


Fig. 11. George Maciunas, diseño de la obra de James Riddle *One Hour*, contenido en la revista *Fluxus cc v tre*, n° 7, 1966.

Estos debates se alternaban con otros como la pre-historia del cine que era el tercer tema relevante que se trató con alguna profundidad en la revista durante sus primeros años. En uno de los números editado por Maciunas, el que más se acerca formalmente a lo que luego serán las futuras ediciones Fluxus, apareció el artículo "A New Look at an Old Sneeze"³⁷ sobre la película en kineoscopia *Fred Ott's Sneeze* (también conocida como *Eddison Kinethospic Record of a Sneeze*) realizada hacia 1884 por el entorno de Thomas Eddison en la que un actor aparecía estornudando. Los fotogramas (fig. 10) que componían la secuencia aparecieron reproducidas en su totalidad en la revista iniciando un modelo que posteriormente también aplicaría al número 7 de la revista *Fluxus cc v tre* (1966) ilustrando el probable proyecto fílmico *One hour* de James Riddle (especialista en hacer películas cuyo título revelaba la duración total de la obra) (fig. 11). Tan sólo unos meses después de editar este número de *Film Culture* Maciunas compondría el guión *Solo para enfermo* (enero de 1962) una acción en el que se debían realizar varios actos característicos de los enfermos durante un tiempo determinado al azar. Estornudar no aparecía tal cual en el listado que funcionaba de guión, aunque la cercanía y semejanza es innegable. Incluso el guión, con esa estructura en forma de retícula, parece

SOLO FOR SICK MAN		by George Maciunas, Jan.4,1962	
seconds			
cough			
lunger			
spit			
gargle			
draw air (pitched)			
snore (non pitched)			
sniff wet nose			
sniff deeply & swallow			
blow wet nose			
swallow pill			
shake pills in bottle			
sip cough syrup			
use nebulizer-vaporiser			
put drops into nose			
drop pills over floor			
put drops into glass of water			

Fig. 12. George Maciunas, *Solo for sick man* (guión), 1962.

remitir a la disposición de los fotogramas en la página (fig. 12).

Esta idea del performance como una inesperada deriva de preocupaciones documentalist, cinematográficas y del gesto entendido como significativo supone un replanteamiento absolutamente radical del arte de acción: evita tanto la corporalidad como la irrepitibilidad; evade interpretaciones fenomenológicas –centradas en absolutos inamovibles como el tiempo y el espacio– y reprime la idea de que las neovanguardias de los sesenta son el resultado de la negación de los medios tradicionales –algo que en la actualidad se puede concebir como el modelo hegemónico de comprensión de la neovanguardia. Sin embargo, las

³⁷ HENDRICKS, Gordon, 1961, pp. 91-95.



Fig. 13. Alexander Rodchenko, fotografía reproducida en *Novyi Lef* nº 11, 1928 (sin paginar).



Fig. 14. George Brecht, *Telephone event* (guión), 1961.

consecuencias que se pueden derivar de esta interpretación tienen una serie de implicaciones innegables para el público.

En definitiva, para Maciunas el objetivo del arte de acción consistía no tanto en representar las acciones “contenidas” en los guiones sino en revelar

a los espectadores que ellos también las hacían, que en realidad el artista no poseía ninguna habilidad especial, que el virtuosismo tradicionalmente vinculado al artista era compartido, común. Maciunas no dudaba incluso en rechazar toda la virulencia vanguardista vinculando el proyecto Fluxus a lo folklórico. En una carta enviada a Vytautas Landsbergis definía al proyecto Fluxus como: “Arte folclórico –porque no está hecho por especialistas, críticos, artistas y otros intelectuales. Este arte puede ser creado, entendido y actuado por todos– por los educados y los incultos. Está hecho para todos”.³⁸

Incluso el “evento”, tal y como era planteado por Maciunas, se puede entender como una aplicación extremadamente literal del concepto de factografía heredado del LEF, es decir, como una “escritura del hecho” que tanto apasionó a los miembros LEF. Como es conocido, el LEF dio protagonismo por encima de cualquier otro medio a la factografía, una escritura de los hechos que podía adoptar diferentes medios como, la fotografía, el cine, la literatura. En el contexto de la Unión Soviética se proponía como una forma de representar los efectos transformadores de la acción revolucionaria –su capacidad fáctica. No es de extrañar que se haya convertido en un concepto esencial de la fotografía documental actual.³⁹

El vínculo de LEF con Fluxus forma parte, como hemos visto, de su conjunto de referencias. Sin embargo, una comparación que vaya más allá de la mera referencia a los “objetivos sociales de Fluxus” no ha sido llevado a cabo. Si, por ejemplo, comparamos las fotografías que Alexander Rodchenko publicó en la revista *Novyi Lef* con varias de las obras surgidas en el entorno de Fluxus comprobamos que muchas de ellas parecen documentación fotográfica de algunas obras Fluxus. Así, por ejemplo, fotografías en picado de una mujer hablando por teléfono publicadas en el número 11 de *Novyi Lef* (fig. 13), parecen remitir a la obra de George Brecht *Three telephone events* (1961) cuya realización consiste en coger el teléfono o en dejarlo sonar (fig. 14). Otra fotografía del mismo número de LEF que muestra un picado sobre una mesa puesta para comer (fig. 15), prácticamente se confunde con una de las “mesas trampa” que marcaron gran parte de la

³⁸ Nuestra traducción de: “Folk Art – because it’s not made for specialists, critics, artists and other intellectuals. Such art can be created, understood and performed by all – by the educated and non-educated. It’s made for all”. Carta de G. Maciunas a V. Landsbergis, ca. febrero de 1963 rep. en STEGMAN, Petra, 2007, p. 65.

³⁹ RÍO, Víctor del, 2010 y EXPÓSITO, Marcelo, 2010.



Fig. 15. A. Rodchenko, fotografía publicada en *Novyi Lef* nº 11, 1928 (sin paginar).



Fig. 16. Daniel Spoerri, *Meal variation nº 7 eaten by Ferro*, 1967.

obra del francés vinculado a Fluxus Daniel Spoerri (fig. 16).

En la actualidad se desconoce qué acceso tuvo realmente Maciunas a los ejemplares de *Novyi Lef* y bajo qué condiciones. Se sabe que las buscó incluso mandando cartas a su Lituania original; del mismo modo, desconocemos su conocimiento del ruso, lengua que su madre hablaba perfectamente puesto que era rusa y que incluso empleó para trabajar en EE.UU. Llegando a ser secretaria personal de Kerensky. Las semejanzas formales, evidentes en cualquier caso, pudieron ser resultado de un acceso visual a las revistas visual que excluía el contenido debido a la distancia idiomática.

Las tarjetas de muchas de las acciones Fluxus parecen remitir en su particularidad a cada una de las acciones contenidas en ellas: las acciones de las tarjetas no se refieren a una realización concreta de dicha acción, sino al conjunto total de realizaciones de la acción. En ese sentido, las tarjetas funcionan a modo de disparador: despiertan la consciencia sobre la acción, la extraen del flujo del resto de las acciones, la señalan. No es descabellado pensar en estas tarjetas como "fábricas de hechos" –expresión empleada en el seno de LEF– debido a la increíble capacidad de producción de acciones que generan estas tarjetas (fig. 17).

No hay duda de que este tipo de reflexiones sacan a Fluxus de las estrategias de extrañamiento, distanciamiento y experimentación formal que desde hace tanto tiempo han caracterizado al arte de



Fig. 17. George Brecht, *Event*, ca. 1981.

performance. De estar en lo cierto asegurarían un espacio prácticamente único en el contexto del arte de acción de los años 60.

Conclusión

Toda institucionalización cultural supone un proceso de hegemonización por el que se establecen modelos de comprensión que marginan a otros. En este sentido el arte de performance está siendo introducido en el museo como una categoría escasamente móvil, vinculada íntimamente con formas de cultura corporal que, en su rechazo a los mass-media, reescenifican modelos de presencia en directo reavivando el valor de culto a la personalidad. Como estas páginas han pretendido demostrar, esta hegemonización oculta un rico

debate en el que se está definiendo la naturaleza del arte de performance y el conjunto de referencias que a través de ella se pueden establecer.

El modelo de performance Fluxus narrado en estas páginas ha permitido establecer un conjunto de referencias completamente diferentes de las que se manejan cuando se estudia el performance: frente a la originalidad impone valores como la repetición; frente a la novedad, abundancia de referencias históricas que incluso se remontan al barroco; frente a corporalidad, documentalismo; frente al dadá, el LEF; frente a la centralidad del artista, el virtuosismo del público. Estas referencias suponen que la especificidad medial del arte de performance no es unívoca sino que está sometida a una serie de tensiones históricas esenciales que aún están por ser estudiadas en profundidad. El modelo Fluxus de Maciunas es relevante en este sentido y además, gracias al conjunto de referencias que establece, presenta una crítica del arte de performance como espectáculo que es pertinente en un momento en el que el museo está encumbrando una versión muy determinada de este género.

Es probable que la introducción del arte de performance en el museo también implique una serie de transformaciones en el status del dicha institución. No resulta descabellado pensar que el léxico vitalista que acompaña al arte de acción en el museo es reflejo de la redefinición del performance como producción de vida y de subjetividad. Al respecto, el performance Fluxus que hemos presentado en estas páginas supone un cortocircuito a este nuevo estatus del museo: rechaza la espectacularidad, la originalidad y merma una fácil narración de la historia del performance reflejando los debates que aún se esconden en la gestación de este medio.

Bibliografía

- AUSLANDER, Philip. "The Performativity of Performance Documentation". *Performance Art Journal*, 2006, nº 84, pp. 1-10.
- BISHOP, Clarie. "Delegated performance. Outsourcing authenticity". *October*, 2012, nº 140, pp. 91-112.
- BISMARCK, Beatriz von. "Relations in Motion. The curatorial turn in visual art and its possibilities in the neighboring disciplines". *Frakcija*, 2010, nº 55 pp. 50-57.
- BURTON, Johanna. "Repeat Performance". *Artforum International*. 2006, vol. 44, nº 5, pp. 55-56.
- CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- CABAÑAS, Kaira (com.). *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años 50* (Exposición celebrada en Madrid, Museo Reina Sofía, del 18-IX-2012 al 17-XII-2012). Madrid: MNCARS; 2012.

- CABAÑAS, Kaira. *The myth of the nouveaux réalistes. Art and the performative in post-war France*. New Haven: Yale University Press. 2013.
- CABELLO, Ana y CARCELLER, Helena. *Performer*. En <<http://cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/performer/>> (Fecha de consulta: 30-5-2015).
- DANIELS, Dieter (ed.). *George Brecht-Notebooks*. Colonia: Köning, 1991, vol. 1.
- EXPÓSITO, Marcelo (ed.). *Los nuevos productivismos*. Bellaterra: MACBA y UAB, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- FLYNT, Henry. "Mutations of the Vanguard: Pre-Fluxus, During Fluxus, Late Fluxus". En: BONITO OLIVA, A. (org.). *Ubi Fluxus Ibi Motus* (Exposición celebrada en la Bienal de Venecia, Venecia, del 26-V-1990 al 30-IX-1990). Milán: Mazzota, 1990, pp. 99-128.
- FLYNT, Henry. "Concept art". En: MACLOW, J. y YOUNG, L.M. (eds.). *An anthology of chance operations, concept art, anti-art, indeterminacy, improvisation, meaningless work, natural disasters, plans of action, stories, diagrams, music poetry, essays, dance constructions, mathematics, compositions*. Nueva York: Fluxus, 1963 (sin paginar).
- FRIEDMAN, Ken y LEWES, James. "Fluxus, global community, human dimensions". *Visible Language*, 1992, vol. 26, nº 1/2, pp. 155-179.
- GRAY, Camila. *The great russian experiment. Russian Art (1863-1922)*. Nueva York: N.H. Abrahams, 1962.
- HANSEN, Al. *A primer of happenings & Time/Space art*. Nueva York: Something Else Press, 1965.
- HEARTFIELD, Adrian (ed.). *Live: Art and Performance*. Londres: Tate Publishing, 2007.
- HENDRICKS, Gordon. "A new look at an old sneeze". *Film Culture*, 1961, nº 22/23, pp. 91-95.
- HENDRICKS, Jon (ed.). *What's Fluxus? What's not! Why?* (Exposición realizada en Noruega, Bergen Kunst Museum, de IX-2000 a VIII-2001, y en Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, en IV-2002). Rio de Janeiro y Detroit: Centro Cultural Banco do Brasil y The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002.
- JACKSON, Shannon Jackson. "Professing performance: disciplinary genealogies". *TDR (Tulane Drama Review)*, 2001, vol. 45, nº 1, pp. 84-95.
- JACKSON, Shannon. *Professing performance: theatre in the academy from philology to performativity*. Londres y Nueva York: Cambridge University Press, 2004.
- JONES, Amelia. "The contemporary artists as commodity fetish". En: ROGERS, H. y WILLIAMSON, A. (comp.). *Art Becomes You! Parody, Pastiche and the Politics of Art. Materiality in a Post-material Paradigm*. Birmingham: Article Press, 2006, pp. 132-149.
- JONES, Amelia. "The artist is present. Artistic re-enactment and the impossibility of presence". *TDR: The drama review*, vol. 55, nº 1, 2011, pp. 17-44.
- KOSHALEK, Richard. "Prólogo". En: SCHIMMEL, P. (comp.). *Campos de acción, entre el performance y el objeto, 1949, 1979*, 3 vols. México DF: Alias, 2012, vol. 1, pp. 10-12.
- KOTZ, Liz. "Post-Cagean aesthetics and the event score". En: *Words to be looked at. Language in 1960's art*. Cambridge: MIT Press, 2010, pp. 59-98.
- LÜTTICKEN, Sven (ed.). *Life once more: forms of reenactment in contemporary art* (Exposición celebrada en Róterdam, Witte de With, del 27-I-2005 al 27-III-2005). Róterdam: Witte de With, 2005.

- MACIUNAS, George Maciunas. "Expanded Arts Diagram". *Film Culture*, 1966, n° 43, p. 7.
- MEDINA, Cuauhtémoc. "The kulturbolschewiken II: Fluxus, Khruschev, and the concretist society". En: *Res: Anthropology and aesthetics*, 2006, n° 49/50, pp. 231-243.
- MEDINA, Cuauhtémoc. *Fluxus non-art and anti-art. A study on Georges Maciunas* (Tesis doctoral sin publicar). Essex: Essex University, 2003.
- PHELAN, Peggy. "Marina Abramović: witnessing shadows". *Theatre Journal*, 2004, vol. 56, n° 4, pp. 569-577.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance art*. Londres: Routledge, 1993.
- PHELAN, Peggy. "Haunted stages. Performance and the photographic effect". En: BLESSINGG, J. y TROTMAN, N. (com.). *Haunted. Contemporary photography/videoperformance* (Exposición realizada en Nueva York, Museo Guggenheim, del 26-III-2009 al 6-IX-2010). Nueva York: Museo Guggenheim, 2009, pp. 50-63.
- RÍO, Víctor del. *Factografía, vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada, 2010.
- SCHIMMEL, Paul (com.). *Out of actions: Between Performance and the object, 1949-1979* (Exposición celebrada en Los Ángeles, Museum of Contemporary Art, MOCA, del 8-II-1998 al 10-V-1998). Los Ángeles: Thames & Hudson, 1998 [Existe traducción al español: SCHIMMEL, Paul (comp.). *Campos de acción, entre el performance y el objeto, 1949, 1979*, 3 vols. México DF: Alias, 2012].
- SCHNEIDER, Rebeca Schneider. "Los restos de la performance (reelaboración)". En: NAVERÁN, I. (ed.). *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona: Mercat dels Flors / Institut del Teatre / Centro Coreográfico Galego, 2010, pp. 171-198.
- SCHNEIDER, Rebeca. *Performance remains. Art and war in times of theatrical reenactment*. Nueva York: Routledge, 2011.
- SCHMIDT-BURKHARDT, Astrit (com.). *Maciunas' learning machines: from art history to a chronology of Fluxus* (Exposición celebrada en Berlín, Kunstbibliothek Staatliche zu Museum, del 31-IX-2003 al 11-I-2004). Detroit y Berlín: Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection y Vice Versa Verlag, 2004.
- STEGMAN, Petra (ed.). *Fluxus East. Fluxus networks in Central Eastern Europe* (Exposición celebrada en Berlín, Künstlerhaus Bethanien, del 4-IX-2007 al 4-XI-2007). Berlín: Künstlerhaus Bethanien, 2007.
- VINDEL, Jaime. *La vida por asalto. Arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Madrid: Bruma-ria, 2014.
- YOUNG, La Monte. "Why I withdrew from fluxus". En HENDRICKS, J. et al. (ed.). *Fluxus scores and instructions. The transformative years* (Exposición celebrada en Roskilde, Dinamarca, Museum of Contemporary Art, del 6-VI-2008 al 21-IX-2008). Roskilde: Museum of Contemporary Art, 2008, pp. 52-54.

