

---

## PERFORMAR LOS RESTOS PARA ACTIVAR EL GESTO

---

**Milagros Valerio Tello**

Investigadora independiente

### Resumen

El presente artículo parte de investigar las relaciones entre archivo y performance, desde la postura de Jorge Blasco en la introducción de *Archivar* (2017) y el ensayo «Performance remains» de Rebecca Schneider (2001), en cuanto buscan aproximarse a las formas materiales en las que la práctica artística se produce y funciona como epistemología a través de su performatividad. La investigación destaca los procedimientos que posicionan a los archivos de arte contemporáneo como dispositivos sociopolíticos. Si en la actualidad la conservación emplea la documentación audiovisual para la preservación de arte de performance, consideramos necesario reestudiar este procedimiento como una mediación entre el gesto artístico y su potencial social. Por lo tanto, en el ensayo se examinó el caso de la plataforma audiovisual Hamaca. Especialmente, las activaciones realizadas a las piezas audiovisuales que alberga su archivo y que generan formas de bienestar común desde la intervención de colectivos y agentes de mediación cultural.

**Palabras clave:** ARCHIVO; PERFORMANCE; AUDIOVISUAL; SOCIAL; MEDIACIÓN

---

## PERFORM THE REMAINS TO ACTIVATE THE GESTURE

---

### Abstract

This article begins by investigating the relationships between archive and performance, from the position of Jorge Blasco in the introduction of *Archivar* (2017) and the essay «Performance remains» by Rebecca Schneider (2001), as they seek to approach the material forms in which artistic practice it is produced and functions as epistemology through its performativity. The research highlights the procedures that generates contemporary art archives as sociopolitical devices. If conservation currently uses audiovisual documentation for the preservation of performance art, we consider it necessary to re-study this procedure as a mediation between the artistic gesture and its social potential. Therefore, the essay examined the case of Hamaca, an experimental audiovisual platform. Especially the activations made to the audiovisual pieces housed in its archive and made in order to generate forms of common well-being through the intervention of groups and cultural mediation agents.

**Keywords:** ARCHIVE; PERFORMANCE; AUDIOVISUAL; SOCIAL; MEDIATION

Valerio Tello, Milagros. 2024. «Performar los restos para activar el gesto». *AusArt* 12 (1): 197-211. <https://doi.org/10.1387/ausart.25810>

## 1. Introducción

¿Qué posición ocupa hoy en día el soporte audiovisual dentro de las instituciones de arte contemporáneo en cuanto archiva acciones artísticas efímeras? ¿En qué medida la labor de la preservación puede recrear estas manifestaciones? ¿Qué relación tiene la exhibición de registros de performance o arte de acción con la creación de espacios comunes?

A partir de estas cuestiones, en esta primera etapa, la investigación parte por entender las posibilidades materiales que le brinda el soporte audiovisual al arte de acción o de performance para la preservación de esta desde otras formas y dispositivos como la mediación artística. Al analizar estos aspectos el principal objetivo es el de identificar procedimientos y experiencias en donde la performance artística<sup>1</sup> -acciones situadas entre los límites del arte y la vida cotidiana- puedan activar su naturaleza como intervención sociopolítica.

En la actualidad, dentro del contexto español, una buena parte de estos registros audiovisuales se encuentran almacenados en instituciones públicas de arte contemporáneo. Sin embargo, más allá de la exhibición museística que se les da a estas obras como pieza de vídeo monocal, encontramos dentro de otras iniciativas archivísticas, modelos donde es posible estudiar formas de exhibir estos materiales desde perspectivas más críticas. Tal y como ocurre en el arte de la performance, en donde un espacio es intervenido por un artista o colectivo, el archivo de arte contemporáneo también es un lugar donde diversos actores intervienen y redefinen su función. Por tanto, se convierte en un espacio donde las propias obras pueden convertirse en actores sociales e interactuar en torno a las problemáticas del presente.

Si la conservación y la preservación por muchos años se ha caracterizado por ser un accionar que busca que la obra y el mensaje del artista perdure, y con ello no pierda valor, esta labor muta a medida que su función se torna a una labor más relacionada a la documentación. Por tanto, reflexionar sobre preservar performance se convierte en un punto de partida para estudiar los dispositivos que generan la performatividad<sup>2</sup> de los registros audiovisuales que la documentan.

## 2. Registrar, archivar y transmitir

En 2001 Rebecca Schneider publica «Performance remains», un ensayo en el cual describe las tensiones dentro del ámbito de la performance, los defensores de su valor efímero y aquellos que velan por la documentación de esta práctica. Schneider destaca una discusión que tuvo con dos archivistas en un congreso de 1997, acerca de que la problemática de preservar performance -y con ello las posibilidades de que transmita conocimiento- radica en que es una práctica que se basa en su desaparición.

Según esta lógica, al estar alojada siempre en el vivo, la 'transmisión cuerpo a cuerpo' desaparece, se pierde y, por lo tanto, no hay transmisión en absoluto. Obviamente, el lenguaje de la desaparición aquí es problemático y culturalmente muy miope. Aquí, la performance se presenta como la antítesis de la memoria como lo es del archivo (Schneider 2001, 2)

Desde esta perspectiva, si el archivo como institución, memoria y fuente de conocimiento puede verse amenazado por la performance a través de su carácter efímero, esto ocurre no tanto porque su esencia no sea material, sino porque sus registros no aseguran una transmisión auténtica de la obra. Pero ¿realmente la performance no puede generar un dispositivo de mimesis?

Podemos extraer, por un lado, que el gesto de archivar la obra en un documento -lo que Schneider denomina 'restos'- o no, es un acto que también influye dentro de la naturaleza del acontecimiento performático<sup>3</sup>. A través de estos 'restos', la práctica de la performance desafía el poder que ejercen las instituciones que buscan categorizarla como una obra inédita. Por tanto, el hecho de que los registros de la performance sean archivados, y con ello interpretados, es un gesto más de transmisión y no de desaparición. Más allá de pretender alcanzar su mimesis con la documentación, es una forma de mostrar que ese acto existió y de desarrollar relaciones respecto a ésta, a medida que el tiempo pase.

Por lo tanto, el archivar performance nos introduce a la idea del archivo desde su performatividad. Basándose en el concepto de 'retroacción' de Anna Pellegrini (1998), Schneider afirma que el archivo es una forma de 'asegurar el pasado' y con ello una performance social de retroacción (2001, 7). Si entendemos 'retroacción' como una acción hacia atrás, proponemos entender los 'restos' no solo como un acto de conservación ante su efimeridad, sino como una pulsión de querer que esa forma sea compartida y perdure en la memoria social.

Si desde la visión de Schneider la identidad de la performance ha estado por mucho tiempo configurada bajo la lógica del archivo, lo que al mismo tiempo la categoriza como práctica artística efímera, la autora propone estudiarla como forma de conocimiento que genera otras a medida que esta desaparece. Estas relaciones son descritas por Jorge Blasco desde una perspectiva más crítica, con respecto a que en la actualidad las instituciones de arte contemporáneo siguen exhibiendo, y con ello interpretando, arte sin objeto desde una visión superficial, lo que reduce el gesto artístico a un funcionamiento estético, más que crítico:

El conjunto de la producción artística desde los noventa ha conseguido ganarse el calificativo de 'arte de archivo' aunque en su mayoría se ha trabajado con la epidermis del mismo representada en instalaciones, pintura, performances, etc, activándolo en las salas de exposición. El

'ocurrir' del archivo no ha estado muy presente en estas obras, primando la estilización, la estetización y la obviedad en la representación de esa colmena de actores humanos y no humanos que pretenden poner en juego (Blasco 2017, 9)

Para Blasco «el archivo no es, ocurre» (ibíd., 9). El archivista e investigador plantea el archivo como epistemología<sup>4</sup>, desde la que «actores humanos y no humanos participan de un ocurrir que construye al archivo, a la vez que el archivo construye todo lo que se relaciona con él» (ibíd., 10). Se puede evidenciar que este acercamiento hacia pensar el archivo desde su forma más performática ha sido consecuencia de la propia naturaleza de las obras de las artistas, quienes vuelcan su trabajo hacia procesos cada vez más conceptuales.

Observamos, por un lado, que si desde el archivo las inclinaciones van a centrarse en investigar modos para conservar y preservar lo efímero, esta perspectiva objetual no siempre buscará reflexionar sobre su propia condición como actor social, tal y como plantea Blasco. No obstante, lo que nos interesa se encuentra en como esta labor también se posiciona como procedimiento que sustenta las decisiones realizadas a los restos materiales de la obra. Nos interesa así, centrarnos más en este accionar como posibilidad de generar formas en las que la documentación de acciones artísticas 'performe'<sup>5</sup>, así como cuestione el propio dispositivo archivístico que la produce.

### **3. La práctica archivística como performance**

Tomando como referencia la postura de la investigadora Joan Schwartz, Francis X. Blouin hace hincapié en que se le debería otorgar más importancia a lo que constituye el acto de registrar para así poder entenderlo como un proceso atravesado por muchos actores implicados:

Para Schwartz el proceso de representar es en gran medida subjetivo. Hay mediación entre el sujeto y el fotógrafo. Existe una mediación entre el patrocinador y la imagen. Hay mediación entre el coleccionista y la selección. Hay mediación entre el archivero y la descripción, y hay mediación entre la colección tal como se describe y el usuario (Blouin 1999, 1076).

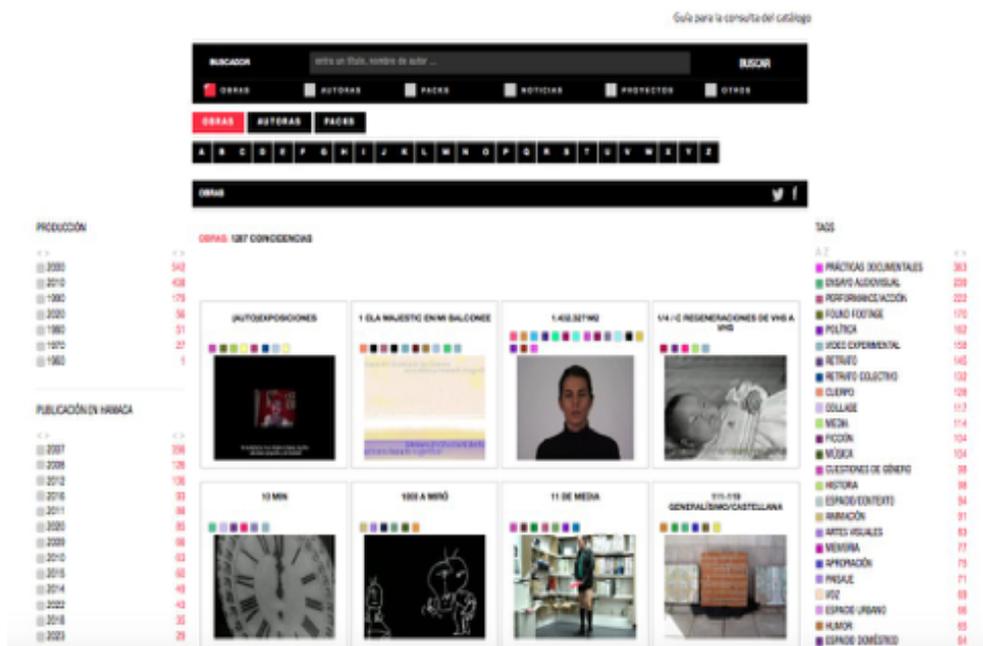
En su ensayo «Archivists, mediation and constructs of social memory» (1999), Blouin interpreta estas relaciones como formas de acercar una realidad al público desde la participación de varios actores. Estas serán las acciones que finalmente van a ser parte de la construcción de la propia memoria social de un territorio. Desde una posición similar y complementando lo descrito por Blouin, los investigadores Terry Cook y Joan Schwartz exponen

la necesidad de que los archivistas replanteen sus funciones, en cuanto estas se han visto limitadas por mucho tiempo a protocolos neutrales:

El pensamiento archivístico posmoderno requiere que la profesión acepte que no puede escapar de la subjetividad de la actuación reclamando la objetividad de los sistemas y estándares. [...] Los formadores de archivos (creadores de registros, administradores posteriores y generaciones de archivistas) agregan capas de significado, sin embargo, estas capas se han naturalizado e interiorizado y, por lo tanto, permanecen incuestionables (Cook & Schwartz 2022, 181).

Identificamos dos maneras de entender la práctica archivística, por un lado, como un accionar construido por la subjetividad muchos actores; y por otro, como un conjunto de patrones que permanecen a lo largo del tiempo. El archivo, como espacio físico es por tanto un dispositivo material que alberga acciones efímeras, al igual que el registro audiovisual con la performance artística. Si en la actualidad, el mercado condiciona el alcance del registro de una performance, ya sea originada por un impulso reivindicativo o no, al darle una circulación determinada, ¿de qué manera el archivo puede re contextualizar dichas piezas audiovisuales para activar su potencial social?

Con el fin de indagar en esta cuestión, se escogió estudiar un ejemplo de iniciativa archivística que en la actualidad emplea nuevas formas de exhibir sus materiales audiovisuales: la plataforma de audiovisual experimental Hamaca. Fundada en 2005, esta organización definida como archivo y distribuidora tiene los objetivos preservar, documentar, distribuir y dar a conocer en el ámbito estatal e internacional el video realizado en el contexto español. Principalmente, Hamaca funciona como un repositorio audiovisual online. Desde su portal web se puede consultar todas las obras que alberga. Resalta la disposición didáctica del catálogo de las piezas y la manera en la que está configurada para que pueda ser explorada desde diversos criterios: autora, año de producción, año de publicación, duración, palabra clave (tags), entre otros. Asimismo, posee una barra de búsqueda donde se puede escribir un criterio libre y a partir del que se puede explorar otros contenidos más allá de las obras. En total, la plataforma alberga más de 1.200 piezas producidas entre los años 1964 y la actualidad. A estos documentos también se le brinda un circuito de exhibición especialmente «en contextos culturales, educativos o de carácter social, contribuyendo así a la puesta en diálogo entre las obras videográficas y los entornos sociales, y poniendo en valor al medio como una herramienta en la construcción de los imaginarios colectivos<sup>7</sup>.



**Figura 1.** Página de inicio del catálogo de Hamaca. Se puede identificar las diversas opciones de búsqueda. Fuente: Fotografía personal.

Partiendo de este ejemplo, antes de ahondar en este caso práctico, precisamos analizar algunas ideas que las archivistas Paalmaan, Fossati y Masson (2021) postulan en la introducción de la edición 2021 de la revista *The Moving Image*, respecto a redefinir la práctica archivística desde su capacidad para activar archivos. Para explicarlo, las autoras citan a Rick Prelinger (2007) quien argumenta que más allá de la preservación preventiva, los archivos deben hoy en día «buscar validación desde la abundancia»; afirmación que nos interesa complementar con lo que Jorge Blasco proponía respecto al «ocurrir» del archivo. Si bien Prelinger hace referencia a la importancia de poder digitalizar cada vez más documentos para que así la acumulación de estos genere visibilidad, Paalmaan, Fossati y Masson añaden que esta decisión puede convertirse en un problema a medida que no exista una visión por parte de los archivistas de mediar y así los materiales puedan adquirir relevancia (se activen) y no se pierdan entre lo acumulado. Por eso es que consideramos importante la postura de Blasco, en cuanto hacer que el archivo 'ocurra' es una forma de activar materiales audiovisuales y de que estos 'performen'. A pesar de que ya existan archivos establecidos con protocolos y medidas que aseguran la conservación a largo plazo de los materiales, de nada sirve si es que estos no circulan y se les permita con ello transmitir conocimiento.

Más allá de la digitalización de los documentos -proceso que requiere un arduo trabajo y con ello una gran inversión económica-, la accesibilidad hacia estos se vuelve una tarea más compleja, en cuanto existen mayores materiales con los cuales trabajar. Tal y como acotan Palmaán, Fossati & Masson en referencia al investigador Dagmar Brunow (2017):

Hoy en día tal abundancia se considera cada vez más un problema, lo que ha llevado a llamados para el desarrollo de nuevas estrategias de recuperación y curaduría. Pero a medida que se amplía la gama de prácticas de curaduría y presentación, también surgen preguntas sobre las opciones que implican. ¿Cómo se seleccionan, contextualizan e interrelacionan los materiales de archivo? (2021, 3)<sup>8</sup>

Del mismo modo, este argumento tiene relación con lo que Blasco plantea sobre ser conscientes de la importancia del discurso dentro de la práctica archivística:

Es preocupante que los paquetes de software que se compran estén muy alejados de cualquier posición política ante el archivar mientras que en salas de exposición se está pregonando lo contrario. Los guiones que proponen estos paquetes no provocan cambio ideológico en los actores y llevan a performances que ya vienen de lejos y que están naturalizadas como verdad (Blasco 2017, 11)

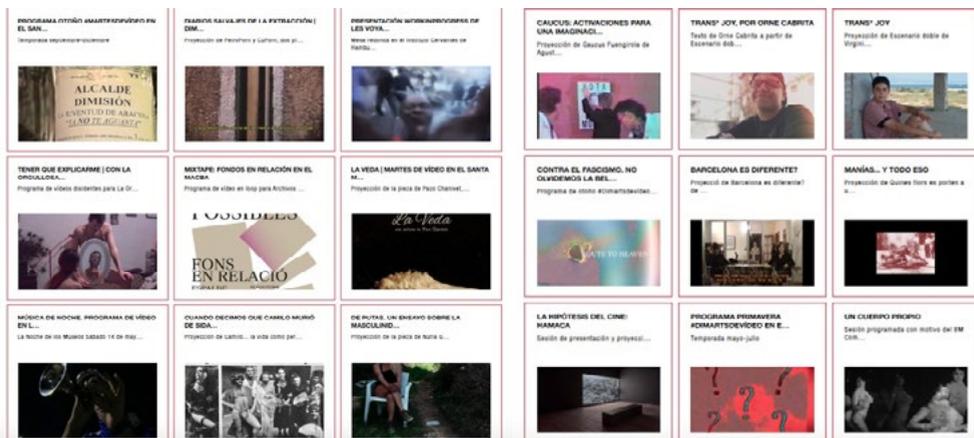
Si para darle una accesibilidad a los materiales será necesario una visión, una política, proponemos que el trabajar con el soporte audiovisual sea dirigida hacia socializar las acciones performáticas de las artistas y que de esa manera su valor sea el punto de partida para establecer una mediación entre las personas y su entorno. Justamente, en relación a estos mismos aspectos Palmaán, Fossati y Masson afirman que: «La pregunta que conecta las diferentes contribuciones al tema es cómo se puede activar el potencial social (quizás no revelado o inexplorado e inherentemente efímero) de los materiales audiovisuales» (2021, 4). De esta forma, las autoras afirman la activación de materiales audiovisuales como una posible vía para:

Reflexionar sobre los espacios de archivo, ya sean formales o informales, como sitios de compromiso con situaciones o historias, cuestiones o preguntas que tienen relevancia social o son prometedoras para esas comunidades. Por extensión, también invitan a reflexionar sobre cómo la práctica archivística puede contribuir a alguna forma de 'bien público' o 'bien común' (ibíd.)<sup>9</sup>.

#### 4. Caso Hamaca: Recontextualizar los materiales

Desde su posición como asociación sin ánimo de lucro, Hamaca basa su trabajo en la transmisión pública. A través de su programa *Hamaca Proyecta*, desde sus orígenes la plataforma organiza ciclos de proyecciones en colaboración con diversos agentes e instituciones de Barcelona y el resto del Estado.

Hamaca exhibe los documentos que alberga en su archivo en colaboración con centros de arte, cines y entidades; espacios donde resulte interesante activar el archivo en relación a los contextos específicos y sus públicos. Para efectos de esta investigación, llama la atención especialmente aquellas activaciones hechas en el ciclo *Dimarts de Vídeo*, en el centro de artes Santa Mònica, y cuyos antecedentes datan de las proyecciones que la asociación realizaba en los Cine Maldà desde el 2009. Actualmente, estas actividades se caracterizan por tener una dinámica que no sólo consiste en la proyección, sino también en la intervención de investigadoras y artistas quienes comentan la pieza en las sesiones en relación a su práctica. De este modo, dentro de dichas activaciones se debate sobre los temas sociales que evocan las obras a cargo de las personas invitadas y la participación del público.



**Figura 2.** Desde la página web de Hamaca, se puede acceder a las publicaciones de las sesiones que la plataforma ha organizado. Fuente: Fotografía personal.

Por ejemplo, en octubre de 2023, se proyectó la acción del colectivo mallagueño Agustín Parejo School, «*Caucus Fuengirola*» y posteriormente se realizó una puesta en común dirigida por la mediadora, gestora cultural y ex-diputada de participación e innovación democrática Claudia Delso en torno a posibles vías de entender la imaginación política hoy en día. La dinámica de esta actividad entre visionado colectivo y diálogo se convierte en una forma de relacionar el gesto reivindicativo del grupo artístico con la actual falta de espacios de articulación colectiva.



**Figura 3.** Fotografía de la sesión en torno a «Caucus Fuengirola». Fuente: Hamaca.

Otro dispositivo a través del cual la exhibición de las piezas del archivo buscaba acercar la intervención de estos en el presente, ocurre en 2018 por medio un ciclo de Exposiciones en Línea que Hamaca programa para La Virreina – Centro de la Imagen. Esta iniciativa buscaba completar la línea de discursiva de la programación del centro cultural, en torno a su vínculo con la actividad del barrio y el conjunto de la ciudad:

Los comisariados estuvieron a cargo de colectivos movilizados en pos de la mejora de las condiciones vitales de la ciudadanía, que a la manera de visita guiada invitaban a hacer un paseo comentado por el catálogo de Hamaca según su centro de interés. De este modo, los diferentes actores sociales de Barcelona (colectivos de defensa de derechos sociales, de investigación, de inmigrantes, de recuperación de la memoria histórica...) se acercaban al campo de la video-creación y el cine experimental, y se difundía la utilidad de la práctica audiovisual como herramienta en las luchas para la transformación social. De esta forma se realizaron tres exposiciones: «Malas calles», del Observatorio de Antropología del Conflicto Urbano, «Lucha de mujeres en la Barcelona precaria», del colectivo Las Kellys, y «Turistització/Decrecimiento turístico», de la Asamblea de Barrios para un Turismo Sostenible<sup>10</sup>.

Dentro de esta amalgama de eventos, encontramos la participación de distintos agentes que se relacionan en torno a un discurso común y que utilizan la exhibición de las piezas de la plataforma para posicionarlas como actores sociales y no como objetos museísticos. Este procedimiento que ocurre en el caso de Hamaca, se asemeja a lo que Palmaán, Fossati y Masson mencionan en cuanto a activar el potencial social de los materiales audiovisuales, pero sobre todo se acerca a lo que ellas denominan como «formas participativas del archivar» para así explicar prácticas archivísticas alternativas como el 'contraarchivo' y el 'anararchivo':

*Contraarchivo* puede referirse a prácticas de archivo contraculturales, políticas y comunitarias, mientras que el término *anararchivo* tiende a aplicarse a proyectos que no se basan en principios de propiedad, control administrativo o procedimientos prescritos, si no en una lógica de pluralidad adecuada para manejar eventos y movimientos o 'sensaciones basadas en el tiempo' (2021, 5)<sup>11</sup>.

Estos conceptos ayudan, tal y como describen las investigadoras, a que los archivos puedan cumplir una función proactiva en la sociedad. Desde Hamaca las posibilidades de su política de transmisión han permitido que se acerquen a colectivos y espacios que buscan desde la práctica artística mediar y diseñar vías para afrontar problemáticas sociales. Dichos agentes son los que actualmente se acercan a espacios archivísticos y activan, sin ser necesariamente consientes, la transmisión de estas piezas artísticas para construir discursos contra hegemónicos. Una de ellas también ocurrió en octubre de 2021 a través del programa *Visiones majaras*. Dentro de esta actividad, Hamaca junto al proyecto Locus\* (una iniciativa producida por la asociación cultural Nada Colectivo<sup>12</sup>) activaron vídeos almacenados en el archivo bajo el objetivo de estimular una reflexión individual-comunitaria sobre el sufrimiento psíquico y cristalizar las emociones generadas en un espacio colectivo y seguro (Hamaca, 2023).

Es sugerente examinar este caso, ya que evidencia la necesidad de un trabajo de recontextualización de las obras artísticas con el fin de sensibilizar desde el prisma de la salud mental. Por medio de *Visiones majaras*, el proyecto Locus\* propone una metodología de tal forma que las piezas audiovisuales sirvan como dispositivo de representación en jóvenes que tengan o hayan tenido relación con el sufrimiento psíquico o experiencias psíquicas divergentes. El público al que finalmente se dirigen las proyecciones participó a través en grupos de trabajo mediados por el colectivo y las piezas audiovisuales, lo que contribuyó a crear un lugar seguro para compartir experiencias.

De esta manera, los registros de performance de artistas y colectivos 'perforan' y construyen un nuevo espacio. En paralelo a ello, las organizadoras mencionan que esta actividad también generó que muchas obras del archivo que antes no se habían exhibido se puedan proyectar, lo cual permite reflexionar sobre la propia redefinición del archivo a través de sus obras siempre y cuando sean activadas<sup>13</sup>. Dentro de las piezas proyectadas

destacan los registros de performance, acciones teatralizadas e intervenciones en el espacio público, como «*Rina Bouwen*» de Diana Larrea, «*Kill your idols*» de Estíbaliz Sádaba, «*Baila la contrareforma*» de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, «*Sinfonía del sueño*» de Alonso Gil y «*1º Olimpiada doméstica*» de Campanilla.

Como segundo caso de activación participativa, destacamos la intervención de Hamaca dentro del seminario *Los nombres del miedo* (2021) organizado por el espacio Intermediae del Centro Cultural Matadero en Madrid, y comisariado por Inés Plasencia y Víctor Mora. Este encuentro fue «un programa en forma de conferencias y conversaciones bajo la clave radical del aprendizaje desde la práctica. Un espacio de encuentro en el que abordar las formas de nombrar el miedo desde diversas perspectivas, posibilitando el reconocimiento y la resignificación como ejercicio colectivo»<sup>14</sup>. *Los nombres del miedo* se dividieron en dos fines de semana en el que tanto investigadores y participantes generaron un espacio en torno a una sensación común. Desde el equipo de Hamaca se propuso un visionado de cinco obras del catálogo, a partir de los cuales se organizó un cine-fórum con los participantes bajo el objetivo de elaborar una cartografía del miedo. Podemos encontrar dentro de la realización de esta actividad, al igual que en la anterior, una mirada crítica que genera comunidad y bienestar. De hecho, coincide que estos dos casos de activación fueron realizados durante el periodo posterior a la etapa de cuarentena provocada por la Covid-19. Como si en respuesta al aislamiento, la necesidad del encuentro y las puestas en común se hubiesen incentivado.

En el caso de este último ciclo, como parte de las piezas proyectadas, destacamos el registro de la performance de Dora García «*The breathing lesson*» (2001), la cual a través de su teatralidad cuestiona aspectos como el autocontrol y la dominación. A pesar de no haber sido producida durante el contexto de la pandemia, esta acción artística permite representar la sensación común de miedo generado durante el periodo de aislamiento. La labor curatorial programa esta pieza justamente para que el público reflexione sobre este sentir desde el presente.

En síntesis, si realizamos una comparación entre estas dos últimas formas en las que se exhiben acciones performáticas; por un lado, encontramos que la dinámica diseñada en *Visiones majaras* es un mecanismo que genera que la presencia del cuerpo en registros de performance repercuta directamente en la identificación de dolor psíquico de los participantes, mientras que en el caso de *Los nombres del miedo* el alcance de las piezas en el público es menos preciso al no tener un impacto individual, mas sí es sugerente que la actividad más allá de congregar un encuentro funciona como una forma de generar un documento material en donde se puedan verbalizar pensamientos y redefinir conceptos, como en ese caso ocurre con el miedo y su naturaleza sociopolítica.

## 5. Conclusiones

Ante un panorama en el que la precariedad invade todos los ámbitos de nuestra cotidianidad y que impide la formación de espacios colectivos, encontramos en las relaciones entre performance y archivo un dispositivo de intervención y de participación social. Hoy en día, los archivos de arte contemporáneo se convierten en espacios donde es necesario que la documentación de acciones artísticas (formas de intervenir un espacio desde el cuerpo) sean exhibidas a través de dispositivos de mediación y de transformación social. Los registros, en su mayoría audiovisuales, van a ser el punto de partida para generar iniciativas y encuentros colectivos que activarán los gestos artísticos bajo el objetivo de generar nuevas formas de conocimiento. Es por ello que podemos afirmar que los mecanismos archivísticos, y por tanto de preservación, se parecen cada vez más a los de la propia creación artística. Esto es algo que ya sucede sobre todo en el caso de artistas y colectivos de mediación que trabajan con piezas de carácter audiovisual.

Por otro lado, desde los espacios archivísticos, actualmente plataformas audiovisuales como Hamaca desarrollan formas discursivas en colaboración con otros agentes para que los materiales que albergan sean socializados. En esta primera etapa de investigación se identificaron algunos procesos bajo los cuales Hamaca se acercó a la exhibición de piezas que documentan acciones performáticas desde la búsqueda por crear espacios participativos. La proyección de estos materiales evidencia ser, tal y como se ha examinado, una excusa para empezar a reflexionar sobre el entorno que nos rodea y a diseñar las formas sensibles que implica que el cuerpo habite un espacio.

## Referencias bibliográficas

- Blasco Gallardo, Jorge. 2017. «Introducción». En *Archivar*, K.J. Rawson, Joan M. Schwartz, Terry Cook & Eric Ketelaar. Barcelona: Ajuntament de Barcelona
- Blouin, Francis Xavier Jr. 1999. «Archivists, mediation and constructs of social memory». *Archival Issues* 24(2): 101-112. [http: https://www.jstor.org/stable/41102013](https://www.jstor.org/stable/41102013)
- Brunow, Dagmar. 2017. «Curating access to audiovisual heritage: Cultural memory and diversity in European film archives». *Image & Narrative* 18(1): 97-110. <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1486>
- Butler, Judith. (1990) 2001. *El género en disputa*. Traducción de M<sup>a</sup> Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós
- Cook, Terry & Joan M. Schwartz. 2002. «Archives, records, and power: From (postmodern) theory to (archival) performance». *Archival Science* 2(3): 171-185. <https://doi.org/10.1007/BF02435620>
- Derrida, Jacques & Eric Prenowitz. 1995. «Archive fever: A Freudian impression». *Diacritics* 25(2): 9-63. <https://doi.org/10.2307/465144>
- Paalman, Floris, Giovanna Fossati & Eef Masson. 2021. «Introduction: Activating the archive». *The Moving Image* 21(1-2):1-25. <https://doi.org/10.5749/movingimage.21.1-2.0001>
- Prelinger, Rick. 2007. «Archives and access in the 21st Century». *Cinema Journal* 46(3): 114-118. <https://www.jstor.org/stable/30130532>
- Prelinger, Rick. 2021. «Beyond noblesse oblige». *The Moving Image* 21(1-2): 145-155. <https://muse.jhu.edu/article/834007/pdf>
- Schneider, Rebecca. 2001. «Performance remains». *Performance Research* 6(2): 100-108. <https://doi.org/10.1080/13528165.2001.10871792>
- Soto Calderón, Andrea. 2020. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados
- Taylor, Diana & Marcela Fuentes, eds. 2011. *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica

## Notas

1. Categoría cuya definición extraemos de los estudios de Diana Taylor respecto al arte de performance como «acto de intervención efímero» el cual «interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo» (Taylor & Fuentes 2011).
2. Concepto estudiado por Judith Butler (1990) para referirse a la condición del género que la constituye como una repetición de actos y gestos. La performatividad se vuelve un enfoque a través del cual estudiar, en este caso la práctica artística, como forma discursiva. En la actualidad, la filósofa Andrea Soto Calderón (2020) retoma la noción de performatividad pero en relación a las imágenes, como una manera de hacer frente a la crisis epistémica. Estudiar las imágenes y sus repeticiones se vuelve una forma de acercarnos al presente.
3. Diana Taylor recurre a la palabra *performático* «para referir a las características espectaculares o teatrales de un determinado suceso». Como una forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance: «Me parece vital señalar que los campos performáticos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la expresión discursiva a la que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental» (2011, 24).
4. Tal y como Jaques Derrida planteó en *Archive fever: A Freudian impression* (1994) para explicar el archivo como pulsión y dispositivo de control.
5. Nos interesa utilizar este término en vez del verbo intervenir, para hacer alusión a la acción de archivar arte de performance como performance en sí misma.
6. «For Schwartz the process of picturing is very much a subjective one. There is mediation between the subject and the photographer. There is mediation between the sponsor and the image. There is mediation between the collector and the selection. There is mediation between the archivist and the description, and there is mediation between the collection as described and the user» (Blouin 1999, 107).
7. Hamaca (2023). <https://www.hamacaonline.net/>
8. «today such abundance is increasingly considered a problem, which has led to calls for the development of novel strategies for retrieval and curation. But as the range of curation and presentation practices expands, questions are also being asked about the choices the involve. How are archival materials being selected, contextualized and interrelated?
9. «Moreover, all forms of activating considered here have in common that they invite us to reflect on archival spaces, - whether formal or informal- as sites of engagement with situations or histories, issues or questions, that hold social relevance or promise to those communities. By extension, they also invite reflection on how archival practice can contribute to some form of 'public' or 'common good'» (Palmaan, Fossati & Masson 2021, 4).
10. Hamaca, correo electrónico al autor, 30 de noviembre de 2023.

11. «Counterarchive may refer to countercultural, political, and community-based archival practices, whereas the term anarchives tends to apply to projects that are based not on property principles, administrative control, or prescribed procedures but on a logic of plurality suited to handle events and movements or ‘time-based sensations’». (Paalman, Fossati & Masson 2021, 5). Esta es la reflexión que las autoras realizan a partir de las ideas de Rufus Loane de Rham, Adam Siegel y Siegfried Zienlinksi, quienes reflexionan en torno al contrarchivo, el anarchivo y la arqueología de los medios.
12. Nada Colectivo. <https://www.nadacolectivo.com/>
13. «*Visiones majaras*» (2021) es un proyecto de la plataforma de cine experimental Hamaca, comisariado por Locus. *La Casa Encendida Radio*. <https://soundcloud.com/lacasaencendida/visiones-majaras-piezas-reflexivas>.
14. Seminario *Los nombres del miedo* (Matadero Estudios Críticos). Comisariado por Inés Plasencia y Víctor Mora, 21-23 oct. y 18-20 de nov. 2021. <https://www.intermediae.es/agenda/seminario-los-nombres-del-miedo-matadero-estudios-criticos>.

(Artículo recibido: 08/12/2023; aceptado: 12/01/2024)