

SOBRE LA PERFORMANCE Y EL ARTE PARTICIPATIVO EN LA INSTITUCIÓN. ALGUNOS EJEMPLOS EN EL MARCO

Agar Ledo

En el manifiesto sobre el *happening*, firmado por cerca de 50 artistas¹ en 1966, se trasluce como la obsesión del artista durante el siglo XX fue criticar la institución, y la obsesión de la institución fue musealizar al artista: *Si es verdad que el arte debe ser vivido por todos y no por uno [...] es necesario eliminar todo cuanto lo corrompe. En primero lugar a los comerciantes y detractores profesionales. Ellos no tienen por misión transmitir sino deformar, apretar, controlar. Ajenos por definición a la acción creadora, estos ladrones de ideas y de sangre constituyen un obstáculo y no un accesorio para la cultura. Terminemos de una vez por todas con los intermediarios y su peso muerto.* Por su naturaleza no resultaba fácil someter la performance a las normas del mercado y, por la dificultad de programarla, suponía una crítica a la institución. Ahora, sin duda, el mercado anima a los artistas a grabar en video o fotografiar sus acciones para poder entrar en el sistema de distribución que conforman galerías, instituciones o ferias. La carga reivindicativa de la performance de las décadas de los sesenta y setenta se fue reduciendo, la práctica se institucionalizó y se desprendió del carácter subversivo. Pero, como decía Esther Ferrer en una de las recientes entrevistas que concedió con motivo del Premio Nacional de Artes Plásticas 2008, "los tiempos cambiaron, y esta sociedad tiene una fortaleza tremenda para institucionalizar las cosas y eliminar su capacidad subversiva"². El reconocimiento, concedido este año a una *performer*, recayó el pasado año sobre lo que es otro de los pioneros del arte de acción en España: Isidoro Valcárcel Medina, quien declaraba: "el tiempo y las subvenciones llevaron por delante la espontaneidad de aquellos años"³.

La performance protagonizó, en las dos últimas ediciones, una nueva sección de la feria ARCO. "Proscrita" en el ámbito del mercado, se situó, así, paradójicamente, en el punto neurálgico de éste, con el supuesto único interés de ser objeto de compra. La mencionada sección, *Performing ARCO*, es probablemente consecuencia de los avances en la entrada de obras inmateriales en las colecciones de los grandes museos.

¹ Entre otros por Ben, Joseph Beuys o Wolf Vostell

² http://www.elpais.com/articulo/cultura/Toda/performance/premio/elpepicul/20081122elpepicul_2/Tes
Consultada el 27 de febrero de 2009

³ <http://www.herramientasdelarte.org/2008/04/19/el-estudio-plegable-de-isidoro-valcarcel-medina/#more-51>
Consultada el 27 de febrero de 2009

A raíz de experiencias e intervenciones en el campo expandido⁴, donde los límites ya no están en la forma sino que nos permiten hablar de la materialidad del espacio, o a partir de acontecimientos como la exposición *Live in your head. When Attitudes Become Form*, de Harald Szeemann, se observa la incorporación de la performance o el origen de las actitudes performativas en el museo. "No existe un museo para este arte", llega a declarar Szeemann sobre su "obra" conceptual-procesal-performática en 1969.

Realizada en la Kunsthalle de Berna 1969, *Live in your head. When Attitudes Become Form* es una exposición no de piezas, sino de actitudes, la más grande presentación del arte conceptual en la Europa de la época y, sobre todo, la que inauguró una nueva metodología expositiva, donde los artistas improvisaban los trabajos en función del espacio, "tomando" la institución. Algo que hoy es habitual, se normalizó hace cuatro décadas. Un año después, en 1970, Szeemann programó la exposición *Happenings and Fluxus*, en el Kunstverein de Colonia y, en 1972, reinventó Documenta 5 como "evento", término que sustituyó al de "exposición", ligado al museo tradicional. Su logro fue no tanto introducir arte de acción, sino mezclar los diferentes soportes al mismo nivel⁵.

LA PERFORMANCE Y LAS SUCESIVAS ACTIVACIONES: DAVID LAMELAS. La relación de la performance con la institución se normaliza cuando entra a formar parte de las colecciones de los museos para ser conservada y activada. En el año 2005, la Tate Gallery compró la pieza *Time*, de David Lamelas, por 20.000 £. Es uno de los primeros ejemplos en los que una institución obtiene una performance adquiriendo, en la transacción, sólo instrucciones escritas, sin ningún objeto físico. Un ejemplo del desarrollo del mercado de las artes efímeras, sometidas a becas, patrocinios, premios o ferias; de la institucionalización absoluta de un medio subversivo, libre de las leyes del mercado e imprevisible. En 2007, el MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, le solicitó la performance en préstamo a la Tate Gallery y recibió una respuesta afirmativa junto a las instrucciones para su representación, que se detallan bajo estas líneas. Fue activada, bajo la dirección del artista, el día 19 de octubre de 2007, en la calle Príncipe (en el exterior del museo), durante la inauguración de la muestra *Tiempo al tiempo/Taking Time*.

⁴ Tomamos prestado el término acuñado por Rosalind Krauss, interpretando que "las categorías como la escultura y la pintura fueron esmagadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa"

⁵ Así, artistas como Joseph Beuys, Rebecca Horn, Eva Hesse, Michael Asher, Joan Jonas, Bruce Nauman, Daniel Buren, Vito Acconci o Michael Snow compartían espacio en el museo.

Esta pieza puede ser activada un máximo de tres veces durante las veinticuatro horas que dura un día. En el contexto de una exposición, debe considerarse un evento permanente durante el tiempo de la muestra. La pieza puede ser activada en el espacio interior o exterior. Una línea debe extenderse por el suelo, usando cinta adhesiva o tiza. La longitud de la línea dependerá del espacio, con un mínimo de 8 metros para aproximadamente 20 personas; puede ser paralela a la pared o discurrir en diagonal. La fotografía de la presentación original se puede exhibir en el espacio. Un aviso debe indicar en que momentos la pieza será reactivada. Se invita a un número de visitantes a que participen en el evento. Los participantes permanecerán quietos sobre la línea, hombro con hombro, orientados todos hacia el mismo lugar. Se les explica el significado y el funcionamiento de la obra. La persona señalada como primero de la línea da la salida y, al minuto, se lo pasa a la persona siguiente en la línea. La persona recibe el tiempo, lo guarda por 60 segundos y entonces se lo pasa al participante siguiente. Así sucesivamente hasta que alcanza la última persona de la línea, que después de 60 segundos anuncia el final. Todos los participantes deben permanecer en la línea durante todo el evento. El tiempo puede ser anunciado en cualquier lengua. Declaración del artista: Trata sobre temas sociales. Podemos proceder de distintas culturas, ser de distinto color o religión, pero todos compartimos el tiempo único del presente.

Creada en 1970, *Time* es una obra fundamental en la trayectoria de David Lamelas, quien siempre trabajó con la representación del tiempo y el espacio que permanece dentro de la escultura. La pieza no deja de ser una intervención en la arquitectura que rodea la acción. “En el momento en que cada uno posee el tiempo, no sucede nada más”, afirma el artista en una entrevista. “Me alegro de que la compraran, porque no compraron un objeto, ni una escultura ni una película, significa que conseguí lo que pretendía: ser capaz de producir una obra que existe como concepto más que como objeto. Creo que una de las cualidades del arte es que atraviesa el tiempo y permanece vivo durante años. Especialmente esta pieza que se podrá reactivar en 3010. Trata sobre la inmortalidad de los conceptos o la inmortalidad del arte”⁶

⁶ <http://www.tate.org.uk/tateshots/episode.jsp?item=14528>
Consultada el 27 de febrero de 2009

DEL REGISTRO EN VIDEO A LAS SITUACIONES TEMPORALES: ANDREA FRASER Y TINO SEHGAL⁷.

Poco menos de 20.000 £ es lo que pagó un coleccionista para tener sexo con Andrea Fraser y protagonizar, con ese acto sexual, la pieza *Untitled*, de 2003. Antes de alquilar su cuerpo, Fraser negoció las condiciones que el coleccionista tenía que cumplir: que fuera joven, soltero, y heterosexual. El resultado de las negociaciones es un video que registra la acción y 5 copias en DVD para fines comerciales. La primera copia quedó en manos del coleccionista y las cuatro restantes fueron destinadas a la venta.

En sus performances, y en su “crítica institucional”, Andrea Fraser considera la institución tanto sujeto como objeto, asumiendo distintos papeles. *Untitled* cambia el punto de vista de su investigación desde las condiciones económicas y sociales hacia una esfera mucho más personal. La obra pone el énfasis en los términos de relaciones personales, así como en los contractuales intercambios económicos. Elegimos a Fraser como ejemplo del registro en video de las prácticas performativas; como ejemplo de convivencia entre la acción, exhibición y distribución. En un artículo publicado en la revista *Artforum*⁸, RoseLee Goldberg se reafirma en su postura: “no es imprescindible estar ahí. Las fotografías de una performance no son solamente vestigios del evento único”. Es cierto que aquella documentación aportaba muchas pistas sobre el contexto en el que se desarrollaba la acción, una “mina de información” que desaparece en actitudes como las de Tino Sehgal. Eso sí, ya no hablamos de performance, sino de “situaciones temporales”. La propia Goldberg reivindica el gesto performativo como una respuesta al afianzamiento del mercado que, sin embargo, sigue presionando para agrupar en su seno incluso las posturas más “alternativas”.

La obra *Kiss*⁹, de Sehgal, es la primera pieza "en vivo", sin soporte adicional, en ser adquirida por el MOMA, Museum of Modern Art de Nueva York. Consecuentemente, cuando se adquiere, no existe documento entre el museo y el artista, quien diversifica la experiencia de acercamiento a la exposición cuestionando los modelos económicos, pero... ¿No es un tanto paradójico que un artista que lleva sus convicciones éticas al núcleo de su práctica acabe demostrando que no puede alterar las leyes del mercado? La Art Gallery of Ontario y el MOMA le compraron una obra como *Kiss* y trabaja con una galería como Marian Goodman... El propio Sehgal admite que su obra es material, pero se materializa en el cuerpo humano y no en un objeto físico. No admite la reproducción filmica o fotográfica, pues entiende que es

⁷ Ambos artistas fueron incluidos en la exposición *El medio es el museo*, comisariada por Pedro de Llano e Pablo Fanego, que tuvo lugar en MARCO entre el 20 de junio y el 21 de septiembre de 2008. Se incluyeron 3 piezas en video de Andrea Fraser (las dos versiones existentes de *May I Help You* y *Little Frank and his Carp*, así como la pieza *Kiss*, de Tino Sehgal)

⁸ Goldberg, RoseLee, *Performance Anxiety*, Artforum, Abril 2004.

⁹ *Kiss* es una obra escultórica y contemplativa ejecutada por dos bailarines que se mueven lentamente siguiendo una coreografía específica que el artista elaboró a partir de cuatro “besos” célebres de la historia del arte: el de Klimt, el de Rodin, el de Brancusi y el de Jeff Koons.

una situación, que no se puede sustituir con ningún tipo de documentación. Podría parecer que la forma de existir de las obras de Tino Sehgal se opone a los modelos de distribución del mercado, pero sus obras no se resisten al sistema, pueden ser adquiridas y formar parte de una colección. Siempre pienso si el aura benjaminiana será lo que se siente cuando se observa un Tino Sehgal, quien afirma que "tal y como nos enseñó el siglo XX, es mejor operar con las convenciones que pretender que estamos fuera cuando no es así".

Se resiste a llamar performance a una obra como ésta porque, en lo establecido, esa definición implica a una persona o a varias presentando algo a otro grupo de gente en un momento determinado y anunciado. La diferencia en las obras de Tino Shegal es la temporalidad. Siempre están ahí, durante la exposición, no empiezan y terminan, una nueva forma de romper con lo establecido. Se señaló, como precedente directo¹⁰ en cuestión de temporalidad, a *Singing Sculpture* (1970), de Gilbert & George, una escultura viva que llegó a ser representada durante 8 horas.

PRÁCTICAS PERFORMATIVAS PARTICIPATIVAS: TANIA BRUGUERA. Bajo el término "contextual"¹¹ agrupamos aquellas formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional, entre ellas las propuestas participativas. La interacción del espectador modifica la noción convencional de público, que ahora activa la relación directa, el intercambio físico, la reciprocidad inmediata, etc. Estas "prácticas performativas participativas" generan una nueva dimensión contextual y relacional y una nueva forma de exponer que combina el tiempo y el espacio con la presencia de un público que no es un mero espectador. La definición de performance puede extenderse para definir las prácticas performativas que, eso sí, aligeran los condicionantes de inmediatez.

Hoy en día hay muchas obras que implican al *regardeur* y actualizan ese coeficiente del arte del que hablaba Marcel Duchamp y que se refiere a la diferencia entre lo que el artista había previsto hacer y lo que finalmente hizo, dejando al azar o dotando de su propia temporalidad a eventos como las "Citas del arte", que Duchamp inventó [a cierta hora del día, el primer objeto que él tuviera a su alcance sería transformado en "*ready-made*"]. Pasó un siglo, y el arte de hoy nos obliga a pensar de manera diferente las relaciones espacio-temporales. El aura benjaminiana se encuentra ahora en la forma de exponer la obra, desplaza su efecto, ya no la niega. Quizás cambie a una experiencia no mediada, después de tanto video y soportes

¹⁰ Heiser, Jörg, *This is Jörg Heiser on Tino Sehgal*, Frieze nº 82, abril 2004.

http://www.frieze.com/issue/article/this_is_joerg_heiser_on_tino_sehgal/

Consultada el 27 de febrero de 2009

¹¹ Ardenne, Paul, *Un art contextuel*, Flammarion, París, 2002.

digitales (que inundaron el panorama en los noventa), quizás se busque una nueva temporalidad. Estamos hablando de performatividad.

Un ejemplo de "práctica performativa" lo ofrece la obra de la artista Tania Bruguera creada específicamente para la exposición *7+1 Project Rooms* (MARCO, 10 de octubre 2008 - 19 de abril 2009) y que reconstruye las celdas de la antigua prisión que había sido el MARCO. El interés de la artista por crear obras que sean recibidas como una experiencia, y no como un objeto, es lo que la animó a hacer *living art*. Su trabajo reciente tiene muy en cuenta la conducta, el espectador. En *Trabajo socialmente útil*, 2008, la artista necesita del visitante, quien debe acceder a alguna de las diez celdas y permanecer en la oscuridad mientras lee un libro elegido por la artista y escrito por un prisionero político. La duración del encierro del visitante está relacionada con el tiempo que el escritor pasó en la cárcel.

Bruguera nos brinda otro ejemplo del grado de aceptación que consigue la performance en una experiencia reciente. En la exposición *For sale*, celebrada en 2006 en la Galería Juana de Aizpuru, en Madrid, la artista puso a la venta varias performances y, una de ellas [*Obra nueva que no existe - todavía*, 2007, que, como indicaba el título, aun no existía] se ofreció en subasta en eBay. El IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, pujó por ella virtualmente y la adquirió a un precio simbólico. Bajo estas líneas, resumimos las condiciones de la venta de la pieza que construyó y activó bajo el título *El murmullo de Tatlin*, número 3, en el IVAM durante el VI Encuentro internacional de performance, el 7 de marzo de 2008, a las 20.00. Un podio con un micro analizaba el comportamiento de la gente cuando tiene acceso al poder.

La obra que se adquiere es una pieza única y se entrega acompañada de un certificado firmado por la artista y la galería, junto a la documentación referente a su realización previa e instrucciones para su futura presentación / El comprador adquiere los derechos sobre la realización de la performance / La obra será realizada por la propia artista durante un periodo de siete años que comienza a partir de la firma de este contrato y/o un máximo de diez presentaciones, exceptuando condiciones de fuerza mayor. Después de este periodo la performance será realizada por otras personas, después de preparación en colaboración con la artista / La artista tiene derechos sobre la integridad de la obra. La obra no puede ser modificada o alterada sin la autorización de la artista / La artista tendrá la primera opción de compra en caso de que el propietario (original o subsecuentes) decida poner la performance a la venta / La artista tendrá los derechos de Droit de Suit sobre la obra en las sucesivas y posteriores ventas que se realicen de la performance.

La Tate Gallery, que posee en su colección, además de la analizada pieza de David Lamelas, ejemplos de performances como *Good Feelings in Good Times*, 2003, de Roman Ondak y *Film*, 2000, de Pawel Althamer, acaba de incorporar a la colección -por medio de American Fund for the Tate Gallery- otra pieza de la serie *Tatlin's Whisper* [El murmullo de Tatlin], de Tania Bruguera, la número 5. Compró un papel con instrucciones y fotos como documentación.

La relación performance-institución aun no está normalizada, y las condiciones para la representación de la performance son ambiguas. Las instituciones compran los derechos, entrando en el frágil mundo del copyright y de la performance, pocas veces respetado. Según ejemplos como los expuestos, existe una performance y un arte de acción institucionalizado. Parece cierto que lo que no se puede comercializar está destinado a desaparecer, como nos dice Bourriaud.