

SOBRE A *PERFORMANCE* E A ARTE PARTICIPATIVA NA INSTITUCIÓN ALGÚNS EXEMPLOS NO MARCO

Agar Ledo

No manifesto sobre o *happening*, asinado por arredor de 50 artistas¹ en 1966, translócese como a obsesión do artista durante o século XX foi criticar a institución e a obsesión da institución foi musealizar o artista: «Se é verdade que a arte debe ser vivida por todos e non por un [...] é necesario eliminar todo canto a corrompe. En primeiro lugar os comerciantes e detractores profesionais. Eles non teñen por misión transmitir senón deformar, premer e controlar. Alleos por definición á acción creadora, estes ladróns de ideas e de sangue constitúen un obstáculo e non un accesorio para a cultura. Rematemos dunha vez por todas cos intermediarios e o seu peso morto». Pola súa natureza non resultaba doado someter a *performance* ás normas do mercado e, pola dificultade de programala, supuña unha crítica á institución. Agora, sen dúbida, o mercado anima os artistas a gravar en vídeo ou fotografar as súas accións para poder entrar no sistema de distribución que conforman galerías, institucións ou feiras. A carga reivindicativa da *performance* das décadas de 1960 e de 1970 foise reducindo, a práctica institucionalizouse e desprendeuse do carácter subversivo. Pero, como dicía Esther Ferrer nunha das recentes entrevistas que concedeu con motivo do Premio Nacional de Artes Plásticas 2008: «Os tempos cambiaron e esta sociedade ten unha fortaleza tremenda para institucionalizar as cousas e eliminar a súa capacidade subversiva»². O recoñecemento, concedido este ano a unha *performer*, recaeu o ano pasado sobre o que é outro dos pioneiros da arte de acción en España: Isidoro Valcárcel Medina, quen declaraba: «O tempo e as subvencións levaron por diante a espontaneidade daqueles anos»³.

A *performance* protagonizou, nas dúas derradeiras edicións, unha nova sección da feira Arco. «Proscrita» no ámbito do mercado, situouse, así, paradoxalmente, no punto neuráxico deste, co suposto único interese de ser obxecto de compra. A mencionada sección, *Performing Arco*, é probablemente consecuencia dos avances na entrada de obras inmateriais nas coleccións dos grandes museos.

A raíz de experiencias e intervencións no campo expandido⁴, onde os límites xa non están na forma senón que nos permiten falar da materialidade do espazo, ou a partir de acontecementos como a exposición *Live in your head. When Attitudes Become Form*,

¹ Entre outros por Ben, Joseph Beuys ou Wolf Vostell.

² http://www.elpais.com/articulo/cultura/Toda/performance/premio/elpepicul/20081122elpepicul_2/Tes, consultada o 27 de febreiro de 2009.

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

⁴ Tomamos prestado o termo acuñado por Rosalind Krauss, interpretando que «as categorías como a escultura e a pintura foron amasadas, estendidas e retorcidas nunha demostración extraordinaria de elasticidade, unha exhibición do modo en que un termo cultural pode estenderse para incluír case calquera cousa».

de Harald Szeemann, obsérvase a incorporación da *performance* ou a orixe das actitudes *performativas* no museo. «Non existe un museo para esta arte», chega a declarar Szeemann sobre a súa «obra» conceptual-procesual-*performática* en 1969.

Realizada na Kunsthalle de Berna 1969, *Live in your head. When Attitudes Become Form* non é unha exposición de pezas, senón de actitudes, a máis grande presentación da arte conceptual na Europa da época e, sobre todo, a que inaugurou unha nova metodoloxía expositiva, onde os artistas improvisaban os traballos en función do espazo, «tomando» a institución. Algo que hoxe é habitual, normalizouse hai catro décadas. Un ano despois, en 1970, Szeemann programou a exposición *Happenings and Fluxus*, no Kunstverein de Colonia e, en 1972, reinventou Documenta 5 como «evento», termo que substituíu ao de «exposición», ligado ao museo tradicional. O seu logro foi non tanto introducir arte de acción, senón mesturar os diferentes soportes ao mesmo nivel⁵.

A PERFORMANCE E AS SUCESIVAS ACTIVACIÓNS: DAVID LAMELAS

A relación da *performance* coa institución normalízase cando entra a formar parte das coleccións dos museos para ser conservada e activada. No ano 2005, a Tate Gallery mercou a peza *Time*, de David Lamelas, por 20.000 £. É un dos primeiros exemplos nos que unha institución obtén unha *performance* adquirindo, na transacción, só instrucións escritas, sen ningún obxecto físico; un exemplo do desenvolvemento do mercado das artes efémeras, sometidas a bolsas, patrocinios, premios ou feiras; da institucionalización absoluta dun medio subversivo, libre das leis do mercado e imprevisible. En 2007, o Marco, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, solicitoulle a *performance* en préstamo á Tate Gallery e recibiu unha resposta afirmativa xunto ás instrucións para a súa representación, que se detallan baixo estas liñas. Foi activada, baixo a dirección do artista, o día 19 de outubro de 2007, na rúa de Príncipe (no exterior do museo), durante a inauguración da mostra *Tempo ao tempo/Taking Time*.

Esta peza pode ser activada un máximo de tres veces durante as vinte e catro horas que dura un día. No contexto dunha exposición, debe considerarse un evento permanente durante o tempo da mostra. A peza pode ser activada no espazo interior ou exterior. Unha liña debe estenderse polo chan, usando cinta adhesiva ou xiz. A

⁵ Así, artistas como Joseph Beuys, Rebecca Horn, Eva Hesse, Michael Asher, Joan Jonas, Bruce Nauman, Daniel Buren, Vito Acconci ou Michael Snow compartían espazo no museo.

lonxitude da liña dependerá do espazo, cun mínimo de oito metros para aproximadamente 20 persoas; pode ser paralela á parede ou discorrer en diagonal. A fotografía da presentación orixinal pódese exhibir no espazo. Un aviso debe indicar en que momentos a peza será reactivada. Convidase un número de visitantes a que participen no evento. Os participantes permanecerán quedos sobre a liña, ombro con ombro, orientados todos cara o mesmo lugar. Explicáselles o significado e o funcionamento da obra. A persoa sinalada como primeira da liña dá a saída e, ao minuto, pásallo á persoa seguinte en liña. A persoa recibe o tempo, gárdao por 60 segundos e entón pásallo ao participante seguinte. Así sucesivamente ata que acada a derradeira persoa da liña, que despois de 60 segundos anuncia o final. Todos as participantes deben permanecer na liña durante todo o evento. O tempo pode ser anunciado en calquera lingua. Declaración do artista: trata sobre temas sociais. Podemos proceder de diversas culturas, ser de diversa cor ou relixión, pero todos compartimos o tempo único do presente.

Creada en 1970, *Time* é unha obra fundamental na traxectoria de David Lamelas, quen sempre traballou coa representación do tempo e o espazo que permanece dentro da escultura. A peza non deixa de ser unha intervención na arquitectura que rodea a acción. «No momento en que cada un posúe o tempo, nada máis acontece», afirma o artista nunha entrevista. «Alégrome de que a mercasen, porque non compraron un obxecto, nin unha escultura nin unha película, significa que conseguín o que pretendía: ser capaz de producir unha obra que existe como concepto máis que como obxecto. Creo que unha das calidades da arte é que atravesa o tempo e permanece viva durante anos; especialmente esta peza que se poderá reactivar en 3010. Trata sobre a inmortalidade dos conceptos ou a inmortalidade da arte»⁶.

DO REXISTRO EN VÍDEO ÁS SITUACIÓNS TEMPORAIS: ANDREA FRASER E TINO SEHGAL⁷

Pouco menos de 20.000 £ foi o que pagou un coleccionista para ter sexo con Andrea Fraser e protagonizar, con ese acto sexual, a peza *Untitled*, de 2003. Antes de alugar o seu corpo, Fraser negociou as condicións que o coleccionista tiña que cumprir: que fose novo, solteiro e heterosexual. O resultado das negociacións é un vídeo que rexistra a

⁶ <http://www.tate.org.uk/tateshots/episode.jsp?item=14528>, consultada o 27 de febreiro de 2009.

⁷ Ambos os artistas foron incluídos na exposición O Medio é o Museo, comisariada por Pedro de Llano e Pablo Fanego, que tivo lugar no Marco entre o 20 de xuño e o 21 de setembro de 2008. Incluíronse tres pezas en vídeo de Andrea Fraser (as dúas versións existentes de *May I Help You* e *Little Frank and his Carp*, así como a peza *Kiss*, de Tino Sehgal).

acción e cinco copias en DVD para fins comerciais. A primeira copia ficou nas mans do coleccionista e as catro restantes foron destinadas á venda.

Nas súas *performances*, e na súa «crítica institucional», Andrea Fraser considera a institución tanto suxeito como obxecto, que asume distintos papeis. *Untitled* cambia o punto de vista da súa investigación dende as condicións económicas e sociais cara a unha esfera moito máis persoal. A obra pon a énfase nos termos de relacións persoais, así como nos contractuais intercambios económicos. Eliximos a Fraser como exemplo do rexistro en vídeo das prácticas *performativas*; como exemplo de convivencia entre a acción, exhibición e distribución. Nun artigo publicado na revista *Artforum*⁸, RoseLee Goldberg reafirmase na súa postura: «Non é imprescindible estar aí. As fotografías dunha *performance* non son soamente vestixios do evento único». É certo que aquela documentación achegaba moitas pistas sobre o contexto en que se desenvolvía a acción, unha «mina de información» que desaparece en actitudes como as de Tino Sehgal. Iso si, xa non falamos de *performance*, senón de «situacións temporais». A propia Goldberg reivindica o xesto performativo como unha resposta ao afianzamento do mercado que, non obstante, segue a meterlle presión para agrupar no seu seo incluso as posturas máis «alternativas».

A obra *Kiss*⁹, de Sehgal, é a primeira peza «en vivo», sen soporte adicional, en ser adquirida polo MoMA, Museum of Modern Art de Nova York. Consecuentemente, cando se adquire, non existe documento entre o museo e o artista, quen diversifica a experiencia de achegamento á exposición cuestionando os modelos económicos, pero... non é un tanto paradoxal que un artista que leva as súas conviccións éticas ao miolo da súa práctica acabe demostrando que non pode alterar as leis do mercado? A Art Gallery of Ontario e o MoMA mercáronlle unha obra como *Kiss* e traballa cunha galería como Marian Goodman.

O propio Sehgal admite que a súa obra é material, pero materialízase no corpo humano e non nun obxecto físico. Non admite a reprodución filmica ou fotográfica, pois entende que é unha situación, que non se pode substituír con ningún tipo de documentación.

⁸ Goldberg, RoseLee (abril de 2004): *Performance Anxiety*, Artforum.

⁹ *Kiss* é unha obra escultórica e contemplativa executada por dous bailaríns que se moven lentamente seguindo unha coreografía específica que o artista elaborou a partir de catro «bicos» célebres da historia da arte: o de Klimt, o de Rodin, o de Brancusi e o de Jeff Koons.

Podería parecer que a forma de existir das obras de Tino Sehgal se opón aos modelos de distribución do mercado, pero as súas obras non se resisten ao sistema, poden ser adquiridas e formar parte dunha colección. Sempre penso se a aura benxaminiana será o que se sente cando se observa un Tino Sehgal, quen afirma que «tal e como nos ensinou o século XX, é mellor operar coas convencións que pretender que esteamos fóra cando non é así».

Resístese a chamar *performance* a unha obra como esta porque, no establecido, esa definición implica unha persoa ou varias presentando algo a outro grupo de xente nun momento determinado e anunciado. A diferenza nas obras de Tino Shegal é a temporalidade. Sempre están aí, durante a exposición, non empezan e rematan, unha nova forma de romper co establecido. Sinalouse, como precedente directo¹⁰ en cuestión de temporalidade, a *Singing Sculpture* (1970), de Gilbert e George, unha escultura viva que chegou a ser representada durante oito horas.

PRÁCTICAS PERFORMATIVAS PARTICIPATIVAS: TANIA BRUGUERA

Baixo o termo «contextual»¹¹ agrupamos as formas de expresión artística que difiren da obra de arte no sentido tradicional, entre elas as propostas participativas. A interacción do espectador modifica a noción convencional de público, que agora activa a relación directa, o intercambio físico, a reciprocidade inmediata etc. Estas «prácticas *performativas* participativas» xeran unha nova dimensión contextual e relacional e unha nova forma de expoñer que combina o tempo e o espazo coa presenza dun público que non é un simple espectador. A definición de *performance* pode estenderse para definir as prácticas performativas que, iso si, alixeiran os condicionantes de proximidade.

Hoxe en día hai moitas obras que implican o *regardeur* e actualizan ese coeficiente da arte do que falaba Marcel Duchamp e que se refire á diferenza entre o que o artista previse facer e o que finalmente fixo, deixando ao azar ou dotando da súa propia temporalidade a eventos como as «Citas da arte», que Duchamp inventou (a certa hora do día, o primeiro obxecto que el tivese ao seu alcance sería transformado en *ready-made*). Pasou un século, e a arte de hoxe obríganos a pensar de xeito diferente as

¹⁰ Heiser, Jörg (abril de 2004): *This is Jörg Heiser on Tino Sehgal*, Frieze, núm. 82.

http://www.frieze.com/issue/article/this_is_joerg_heiser_on_tino_sehgal/, consultada o 27 de febreiro de 2009.

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

relacións espazo-temporais. A aura benxaminiana atópase agora na forma de expoñer a obra, despraza o seu efecto, xa non a nega. Quizais mude a unha experiencia non mediada, despois de tantos vídeos e soportes dixitais (que inundaron o panorama na década de 1990), quizais se busque unha nova temporalidade. Estamos a falar de *performatividade*.

Un exemplo de «práctica *performativa*» ofréceo a obra da artista Tania Bruguera creada especificamente para a exposición 7+1 Project Rooms (Marco, 10 de outubro de 2008-19 de abril de 2009) e que reconstrúe as celas da antiga prisión que fora o Marco. O interese da artista por crear obras que sexan recibidas como unha experiencia, e non como un obxecto, é o que a animou a facer *living art*. O seu traballo recente ten moi en conta a conduta, o espectador. En *Traballo socialmente útil*, 2008, a artista precisa do visitante, quen debe acceder a algunha das dez celas e permanecer na escuridade mentres le un libro elixido pola artista e escrito por un prisioneiro político. A duración do encerro do visitante está relacionada co tempo que o escritor pasou no cárcere.

Bruguera bríndanos outro exemplo do grao de aceptación que consegue a *performance* nunha experiencia recente. Na exposición For sale, celebrada en 2006 na Galería Juana de Aizpuru, en Madrid, a artista puxo á venda varias *performances* e, unha delas (*Obra nueva que no existe-todavía*, 2007, que, como indicaba o título, aínda non existía) ofreceuse en poxa en eBay. O IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, puxou por ela virtualmente e adquiriuna a un prezo simbólico. Baixo estas liñas, resumimos as condicións da venda da peza que construíu e activou baixo o título *O murmurio de Tatlin*, número 3, no IVAM durante o VI Encontro Internacional de *Performance*, o 7 de marzo de 2008, ás 20.00 h. Un podio cun micro analizaba o comportamento da xente cando ten acceso ao poder.

A obra que se adquire é unha peza única e entrégase acompañada dun certificado asinado pola artista e a galería, xunto á documentación referente á súa realización previa e instrucións para a súa futura presentación / O comprador adquire os dereitos sobre a realización da *performance* / A obra será realizada pola propia artista durante un período de sete anos que comeza a partir da sinatura deste contrato e/ou un máximo de dez presentacións, exceptuando condicións de forza maior. Despois deste período a *performance* será realizada por outras persoas, logo da preparación en colaboración coa artista / A artista ten dereitos sobre a integridade da obra. A

obra non pode ser modificada ou alterada sen a autorización da artista / A artista terá a primeira opción de compra no caso de que o propietario (orixinal ou subsecuentes) decida poñer a *performance* á venda / A artista terá os dereitos de Droit de Suit sobre a obra nas sucesivas e posteriores vendas que se realicen da *performance*.

A Tate Gallery, que posúe na súa colección, ademais da analizada peza de David Lamelas, exemplos de *performances* como *Good Feelings in Good Times*, 2003, de Roman Ondak e *Film*, 2000, de Pawel Althamer, vén de incorporar á colección —por medio de American Fund for the Tate Gallery— outra peza da serie *Tatlin's Whisper* (O murmurio de Tatlin), de Tania Bruguera, a número 5. Mercou un papel con instrucións e fotos como documentación.

A relación *performance*-institución aínda non está normalizada, e as condicións para a representación da *performance* son ambiguas. As institucións mercan os dereitos e entran no fráxil mundo do *copyright* e da *performance*, poucas veces respectado. Segundo exemplos coma os expostos, existe unha *performance* e unha arte de acción institucionalizada. Semella certo que o que non se pode comercializar está destinado a desaparecer, como nos di Bourriaud.