

RETÓRICAS DEL TIEMPO, *PERFORMANCE* Y ALGUNAS ESTRATEGIAS PARA UNA CAPITALIZACIÓN DE LO EFÍMERO

Miguel Ángel Melgares

Artista visual y Dramaturgo

melgareslagos@gmail.com

Recibido: 05/11/2017 | Aceptado: 20/02/2018

RHETORICS OF TIME, PERFORMANCE AND SOME STRATEGIES FOR A CAPITALIZATION OF THE EPHEMERAL

ABSTRACT: In recent years, a large number of art institutions strive to translate temporary artistic sensibilities into new cultural experiences. The growing interest in adapting the exhibition programs to present both, new and old performance art pieces, is pointing out towards this direction. Immateriality, temporality and direct interaction with the public, articulates new mechanisms in the cultural production. In this context, if performance-art emerged in the second half of the 20th century as a subversive artistic tool, trying to query the market and cultural institutions, the absorption and transformation of performance into new products for cultural consumption, generates a series of problems that affect its own essence. In this article we try to analyze certain changes in the ontological values from which the rhetoric of performance is constructed. The delicate relationship between the ephemeral art and its documentation, fuels a debate about the capacity of performance artists to defend an anti-capitalist discourse. In this sense, we analyze certain methodological strategies based on the use of a durational temporality in the museum. This aspect leads us to propose an *objectualization* of the performer's body, since it becomes a living document. These approaches are integrated into a cultural strategy that we could define as a capitalization of the ephemeral.

KEYWORDS: Performance, time, ephemeral, duration, immaterial, document, capitalization, artistic subversion

RESUMEN: En los últimos años, un gran número de instituciones artísticas se esfuerzan en traducir sensibilidades estéticas de tipo temporal en nuevas experiencias culturales. El creciente interés en adaptar los programas expositivos para la presentación tanto de viejos como de nuevos trabajos de *performance* demarca esta clara evolución. Inmaterialidad, temporalidad e interacción directa con el público articulan nuevos mecanismos de producción cultural. En este contexto, si en la segunda mitad del siglo XX el arte del *performance* surgió como una herramienta subversiva, que trataba de cuestionar el mercado y las instituciones culturales, la absorción y transformación de los *performances* en un nuevo producto de consumo cultural generan una serie de problemáticas que afectan su propia esencia. En este artículo, tratamos de analizar ciertos cambios en los valores ontológicos a partir de los que se construye la retórica del *performance*. La delicada relación entre las manifestaciones de arte efímero y su documentación alimenta un debate sobre la capacidad de los artistas del *performance* para defender un discurso anticapitalista. En este sentido, analizamos ciertas estrategias metodológicas basadas en el uso de una temporalidad *duracional* en el museo. Este aspecto nos lleva a plantear cierta *objetualización* del cuerpo del *performer*, ya que se convierte en un documento vivo. Estos planteamientos están integrados en una estrategia cultural que podríamos definir como una capitalización de lo efímero.

PALABRAS CLAVE: *Performance*, tiempo, efímero, duración, inmaterial, documento, capitalización, subversión del arte



Introducción

Ahora, *duración, cambio, periodicidad, repetición, efímero, etc.*, comprenden el glosario de un espacio artístico híbrido llamado *performance*. La investigación de estos términos está integrada en una estrategia fenomenológica que explora nuestra comprensión del concepto de lo temporal como una construcción eminentemente humanista y existencial. Como tal, nuestra conciencia, percepción y construcción del tiempo han evolucionado en paralelo al devenir de los cambios. En las últimas décadas del siglo XX, culturas globales y prácticas artísticas fueron transformadas por la rápida saturación tecnológica. En este contexto, el *performance* se ha convertido en una modalidad paradigmática de las estéticas posmodernas, donde transdisciplinariedad, mediación y *auto-reflexión* han prevalecido como sus tropos más recurrentes. En este artículo, tratamos de plantear ciertas problemáticas intrínsecas a la naturaleza del *performance* como la práctica artística temporal *par excellence*. Nos referimos a las tensiones que se producen entre lo efímero, irreproducible e inmaterial por un lado, y lo permanente, lo coleccionable y lo comercial de otro; o lo que podríamos resumir como el encaje del arte del *performance* dentro de las instituciones y mercados del arte.

Situándonos en el contexto artístico que arranca en los años 60, debemos recordar a una generación de artistas conceptuales que encontraron en el uso de sus propios cuerpos un vehículo para cuestionar la mercantilización de las obras de arte, y con ello cercenar la posibilidad del coleccionismo del objeto artístico. De un modo muy sintético, podríamos decir que el *performance* ha sido reconocido como una expresión artística modelada en la inmaterialidad y la temporalidad. La naturaleza efímera del *performance* no dejaba rastros tras de sí, siendo visible e intangible al mismo tiempo, sin poder comprarse ni venderse (Golberg, 2001:152). En este sentido, observamos cómo el poder subversivo a partir del cual se construyeron los discursos anticapitalistas del *performance* radicaba precisamente en una doble voluntad improductiva. En cuanto a práctica artística, el *performance* se fundamentó en la negación económica y la negación temporal del objeto artístico. Es decir, podríamos afirmar que el arte del *performance* se construyó a partir de la transformación de lo material en inmaterial –y, como tal, no se podría vender– y de lo permanente en efímero –y, como tal, no se podría coleccionar– y que, por consiguiente, ciertos valores esenciales de la producción y capitalización artística eran cuestionados y hasta cierto punto neutralizados. Si el objeto permanente y tangible habría sido ideológicamente relacionado con el mundo capitalista, lo efímero, por consiguiente, estaría más cerca de una posición de resistencia ideológica de izquierdas, que trataría de subvertir el empuje del neoliberalismo. Sin embargo, hoy por hoy la resistencia al capitalismo se disuelve en ambigüedades y paradojas, haciendo difícil sostener esta hipótesis. A lo largo de este estudio, trataremos de exponer cómo la doble fuerza subversiva del *performance*, desde lo temporal y desde lo inmaterial, ha sido integrada en los discursos del arte contemporáneo, y, con ello, la fuerza ontológica del *performance* como postura de ideología anticapitalista parece haber sido neutralizada por los mercados e instituciones culturales.

El poder efímero de la destrucción

La noche del 6 de diciembre de 2009 se celebró la fiesta de clausura de Art Basel Miami. En esta edición, la incertidumbre sobre el comportamiento del mercado del arte, agitado por la corrosiva y omnipresente crisis económica, hacía presagiar una deceleración en las transacciones que marcan el pulso de uno de los mayores eventos del comercio internacional del arte. Sin embargo, tras cinco intensas jornadas de intercambio entre galerías, artistas, curadores, coleccionistas y curiosos, la multitud se había reunido en la playa para brindar por el rotundo éxito. Las grandes agencias económicas vieron en el arte contemporáneo una de las inversiones más estables en esos momentos de incertidumbre financiera. La organización de la feria tenía preparada una última función como broche de oro para cerrar el evento. Con el sonido de fondo de las olas rompiendo en la orilla, la playa se iluminó por unos segundos con unos fuegos artificiales que dibujan la palabra «RECESSION», obra del artista Karmelo Bermejo y parte central de su proyecto *La traca final*. Como indica Ben Davis (2009), entre el chinchín de las copas y los aplausos, «la pieza de Bermejo capturó el clima de la feria en 2009, la tensión entre el espectáculo vacío y el cinismo fácil, pero arrebatando entremedias destellos de una ambigua profundidad»¹. La primera lectura de la obra

¹ En el texto original: «Bermejo's piece captured a mood of the fairs in 2009, strung out between empty spectacle and an easy cynicism, but with sparks of ambiguous profundity snatched from in between».

nos lleva a entender la contradicción de esa celebración de la «recesión», presentada en el epicentro de los mecanismos especulativos del gran arte contemporáneo. De hecho, durante los años de la convulsión financiera, con la que han empobrecido países y se han profundizado los niveles de desigualdad económica y social, el gran circo del arte ha permanecido prácticamente impermeable a la tormenta económica de la crisis.

Al inicio de su brillante libro *How to Do Things with Art*², la profesora Dorothea von Hantelmann reflexiona sobre el papel del arte en nuestra sociedad. Según ella, nunca antes, lo que nosotros denominamos como «arte» había tenido tal importancia en nuestra sociedad occidental: se han construido más museos que nunca, las exposiciones artísticas mueven masas y, básicamente, el mundo del arte no solo se ha expandido globalmente, sino socialmente. El expansionismo colonial europeo descubrió la importancia de los legados culturales que las antiguas civilizaciones habían dejado a la humanidad. El genuino expolio cultural de esos tesoros hizo que muchas obras fueran trasladadas a Occidente para completar las colecciones de los grandes museos, especialmente británicos y franceses, cimentando los principios de la revalorización, subjetivización y mercantilización del objeto museístico. Al respecto, Hantelmann (2010:10) nos propone:

«La exposición, en su canónica formación del siglo XIX –y el museo en sí mismo–, proporciona un mecanismo de consolidación en relación a las nuevas instituciones de formación social gobernadas por lo que Michel Foucault denominó como tiempo evolutivo. A través de la colección de artefactos del pasado, el museo le da forma y presencia a la historia, inventándola a través de la definición de un espacio ritual de encuentro con el pasado»³.

La popularización de la institución museística como contenedor cultural se puede entender como el triunfo de los nuevos rituales artísticos y escalas de valores que devinieron de las sociedades capitalistas y democráticas occidentales: la imposición de una estructura temporal lineal, la valorización de lo individual, la importancia otorgada a la producción de objetos materiales y su subsiguiente puesta en circulación a través del mercado del arte. Los procesos de catalogación, colección y archivo son parte de la estrategia programática implícita en la museología. El hecho mismo de coleccionar se inserta en la idea de aprehensión de un presente que es proyectada hacia el futuro. Aquí se entrelazan procesos *duracionales* y patrimoniales que tratan de conectar lo que se nos ha dado con lo que vamos a entregar, un legado. La posibilidad de permanecer infinita y permanentemente es parte de un deseo de eternidad que ha venido definiendo y defendiendo el territorio de las artes visuales. En este sentido, la obra de Bermejo podría leerse como un *anti-monumento* a la celebración del fracaso. Es decir, si la lógica monumental estatuaria tiene como fin último materializar una hazaña del pasado para que sea proyectada en el futuro, la fuerza de este trabajo podría radicar en la capacidad subversiva de la manifestación artística de lo efímero y eventual y el valor simbólico de lo inmaterial. El *Zeitgeist* al que se abraza *La traca final* podía ser entendido como un «torpedo de sarcasmo contra la línea de flotación de la feria de arte –y también de la ostentación– más importante de América» (Lafont, 2010). Sin embargo, en este punto deberíamos advertir que el *momentum* de rebeldía antisistema se consumía con la rapidez que ardían los fuegos artificiales, ya que la subversiva inmaterialidad de la obra era solo parte de una estrategia integrada, absorbida y neutralizada por los mecanismos del mercado del arte contemporáneo. En la exposición a propósito de este proyecto, celebrada en la galería madrileña Maisterravalbuena, Bermejo no solo expuso el trabajo documental que a través de fotografías y video registraba el evento en Miami Beach, sino que como parte esencial para la comprensión de la obra también se presentaban los documentos bancarios con los que se financió el proyecto. Con ello nos recordaban que la obra comprendía tanto el momento de combustión festiva como toda la estrategia comercial que rodeaban su proceso de producción. El éxito de este trabajo fue proporcional a su impacto comercial, ya que se celebró la venta tanto de todas las fotografías que recogían la acción como de los documentos bancarios que habían financiado la operación. Si la estrategia asumida por Karmelo

² Pese a que pueda resultar una obviedad, nos parece necesario señalar que el juego de palabras que hace Hantelmann en el título de su ensayo *How to Do Things with Art*, posiciona su investigación en relación al trabajo de J. L. Austin *How to Do Things with Words*. Si el trabajo de Austin posicionó las bases lingüísticas a partir de las cuales reconozcamos el concepto de los *enunciados performativos* como un lenguaje generador de realidad, el trabajo de Hantelmann nos propone la performatividad del arte en estos mismos parámetros.

³ En el texto original: «The exhibition in its canonical 19th-century formation –and the museum itself– provides a reinforcement mechanism in relation to new institutions of social training governed by what Michel Foucault called evolutive time. By collecting artifacts from the past, the museum gives shape and presence to history, inventing it, in effect, by defining the space for a ritual encounter with the past».



Figura 1: Maria Hassabi: Plastic, 2015-16 Installation view, Hammer Museum, Los Angeles, January 31-March 1, 2015. Performer: Maria Hassabi. Courtesy the artist; Koenig & Clinton, New York; The Breeder, Athens. Photo: Thomas Poravas.

Bermejo pasaba por la negación del objeto y la temporalidad artística, generando un evento efímero y autodestructivo que evidenciaba la opulencia y obscenidad capitalista del mercado del arte, deberíamos advertir que *La traca final* genera una fricción ética paralela, la que deviene de la tensión entre la capacidad subversiva del arte y la capacidad del sistema artístico para capitalizar dicha subversión.

La estrategia documental que buscaba Bermejo proviene de una larga tradición de artistas que han trabajado con la conservación y documentación de sus *performances* y cuyo ánimo no ha sido otro que el de transmitir una experiencia. Ya en el año 1959, Ives Klein demostraba cómo lo inmaterial y lo efímero no eran obligatoriamente contrarios a los principios capitales del arte. En su obra *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle*, Klein proponía una transacción en la que se intercambiaba oro puro por un documento que acreditaba al comprador la posesión de un espacio pictórico inmaterial (Klein, 1961). El documento, como tal, era parte de un talonario de cheques en el que Klein expresaba la relación abstracta del valor entre el trozo de papel y el peso del oro. El coleccionista adquiriría uno de estos cheques por el valor que se estimase en la transacción. Este documento simbólico era intercambiable, a su vez, por una acción performativa que completaría el proceso de desmaterialización del objeto artístico. A través de un elaborado ritual que incluía tanto la presencia del artista y el coleccionista como de una serie de testigos pertenecientes al mundo del arte, el propietario de la obra debía quemar el documento mientras Klein arrojaba al río Sena la mitad del oro de la transacción. Precisamente, en la capacidad *ritualística* de la obra de arte defendida por Klein encontraremos las claves para entender el concepto de «valor» asociado al objeto artístico. Walter Benjamin nos recordaba en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* cómo «el valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual» (Benjamin, 1936:49). Sin embargo, parece que Klein trataba de refutar en esta obra la idea que articulaba el discurso de Benjamin, al asegurar que «por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual» (Benjamin, 1936:50). Es decir, la supuesta distancia que existe entre lo ritual –y, por tanto, inmaterial– y lo reproductivo –y, por tanto, capitalizable– entran en una crisis ontológica desde el momento en que encontramos mecanismos y estrategias que ponen en tela de juicio tanto el valor inmaterial de lo ritual como el valor económico de lo reproducible.

Retóricas de la ontología del *performance*

Como acertadamente expone Amalia Jones (2011:34) en su artículo *Performance Art: Live or Dead*: «Las artes visuales son la única forma cultural asociada directamente a un mercado global que depende de la disposición jerárquica de la compra y venta del objeto “original” y “único”»⁴. En este contexto, construido a partir de la idea de *obra maestra* de la estética kantiana, Jones insinúa que la inclusión de la temporalidad efímera del *performance* en la historia del arte entraña la complejidad de disociar los paradigmas del arte de su realidad objetual. Jones pertenece al heterogéneo grupo de académicos provenientes de la teoría del lenguaje, los estudios culturales, la antropología y otras formas del conocimiento, inscritas en la temporalidad, que a principio de los años 90 fundaron lo que se ha denominado como *Performance Studies*. Interesados en la investigación de un campo epistemológico eminentemente transversal, sus estudios y ensayos se consolidaron alrededor del concepto de *performatividad*. Para muchos de estos académicos e historiadores, la fascinación por el *performance* deviene de cierta «mistificación retórica» (Jones, 2011:35) que conecta lo efímero e irrepetible de su práctica con la idea de la experiencia directa del espectador. En este contexto, la visión que Peggy Phelan defendería como la «ontología del *performance*» ha sido intensamente discutida. Para Phelan (1996:146), el *performance* solo vive en el presente y, por lo tanto, su práctica conlleva en esencia la no reproducibilidad. Con ello, el *performance* conseguiría distanciarse de los planteamientos del arte tradicional, anteriormente expuestos. Phelan (1996:146) defiende que:

«El *performance* no puede guardarse, grabarse, documentarse, o de alguna forma participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se vuelve otra cosa distinta de *performance*. En el punto en que la *performance* intenta entrar en la economía de la reproducción, ella traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología».

⁴ En el texto original: «The visual arts are the only form of culture linked directly to a global market that in turn depends upon the hierarchical disposition of “original” and “unique” objects to be bought and sold».

Pese a lo evocador de este planteamiento, pensamos que el órdago ontológico que lanzó Phelan plantea una doble incongruencia. Por un lado, la que supone la idealización del *performance* como una fuerza subversiva desde su temporalidad única. Es decir, Phelan propone que la esencia del *performance* se sostiene a partir de los principios de *singularidad* y *originalidad*, precisamente los elementos con los que se construyó la visión más decimonónica de las artes visuales. Con ello se está obviando la inherente transversalidad en la práctica del *performance*, donde una multiplicidad de temporalidades se pueden dar cita. En segundo lugar, como apunta Christopher Bedford en su interesante ensayo *The Viral Ontology of Performance* (Jones y Heathfield, 2012:76-85), si el poder ontológico del *performance* se sustenta en la no trazabilidad y la no reproducibilidad, lo que incluiría la no transcripción textual de dicho evento, conllevaría la imposibilidad de inscribir el *performance* dentro de su propio discurso artístico. En este sentido, la historia ha demostrado que el problema de la trazabilidad, documentación o reproducibilidad de la obra ha sido una cuestión gestionada y argumentada primordialmente desde la teoría del arte, ya que, desde la práctica artística, lo documental no ha supuesto ningún tipo de hándicap, más bien lo contrario, ha sido una estrategia creativa ampliamente utilizada por los artistas del *performance*⁵.

Adrian Heathfield nos recuerda en su estudio sobre la monumental obra de Tehching Hsieh, la importancia que tiene la documentación en sus performances (Heathfield y Hsieh, 2009). Pese a que las piezas *duracionales* del artista taiwanés-americano fuesen gestionadas desde la invisibilidad económica y discursiva de los circuitos del arte contemporáneo, la labor de catalogación y archivo sistematizado de los performances es la que dota de sentido a unas obras que son temporalmente inaccesibles. Las piezas de Hsieh, usualmente denominadas como *Performance de un año*, no viven en el presente, sino que, como su propio nombre indica, participan de la idea de un tiempo expandido; es decir, son *performance* de larga duración. Es solo a través de su documentación, expresadas como registros visuales repetitivos, como estas piezas pueden ser compartidas con el público. La labor de documentación artística como estrategia creativa –que en nuestros días parece vivir un renovado interés– se fundamenta en la posibilidad de que dichos documentos puedan funcionar como pruebas de autenticidad de la ejecución de un *performance* o, incluso, participar de un proceso metonímico, es decir, donde el documento pueda funcionar como pieza artística en sí misma⁶. Philip Auslander (2006:1-10) plantea en su estudio *The Performativity of Performance Documentation* que, dentro del gran número de *performances* históricos que han llegado a nuestros días a través de su documentación, existen claras diferencias en el modo y propósito del registro de esos *performances*. Nos propone dos modalidades de documentación performativa: una que denomina como *teatral* y otra que define como *documental*. La categoría documental corresponde con el modo más tradicional en que se construye la relación entre *performance* y documento, es decir, éste existe como registro que evidencia que ese *performance* ha ocurrido y, como tal, podría usarse como vehículo para *re-producir* dicha acción. En este supuesto, apunta Auslander (2006:1) que «la conexión entre *performance* y documento ha de ser ontológica, ya que el evento precede y autoriza su documentación»⁷. A esta categoría pertenece, por lo tanto, la mayoría de *performances* históricos de los años 60 y 70. La segunda categoría, la denominada documentación teatral, haría mención a trabajos que han sido pensados y diseñados como documentos en sí mismos, es decir, que son representados detrás del objetivo de una cámara con la finalidad de crear dicho documento y que, por consiguiente, carecen de una autonomía como eventos presentados frente a un público (Auslander, 2006:1). En este sentido, si contrastamos las pautas que plantea Phelan en relación a lo propuesto por Auslander, el primer grupo de *performances* habrían traicionado su esencia inmaterial al dejarse documentar mientras que el segundo grupo no serían, ni tan siquiera, *performances*, sino alguna «otra cosa», ya que carecerían de sentido ontológico. Si tomamos como ejemplo el legado documental de los *performances* de Tehching Hsieh, podríamos concluir reconociendo que el valor intrínseco en la documentación de sus *performances* reside en la relación fenomenológica que estos documentos establecen con el espectador y, por consiguiente, podríamos pensar en la performatividad del propio documento como una herramienta de producción y comunicación artística.

⁵ Son contadas las excepciones en que los artistas se oponen firmemente a la documentación o archivo de sus obras. En casos como los de James Coleman o Tino Sehgal, esta estrategia se plantea por unos intereses muy concretos que usualmente se relacionan con la idea de la generación de cierta mitología alrededor tanto de las obras como del artista.

⁶ Al respecto, podría consultarse, por ejemplo: Groys, B. (2008). Cap.: Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documents. *Art Power* (pp. 53-65). Londres, Reino Unido: The MIT Press.

⁷ En el texto original: «The connection between *performance* and document is thus thought to be ontological, with the event preceding and authorizing its documentation».

Performative turn

Si, en las últimas décadas del siglo XX, la mayor parte de las instituciones artísticas se despreocuparon por las artes en vivo, desconfiando del carácter eventual de un género tan difuso y resbaladizo como lo es el *performance*, parece que ahora presenciamos una energía inversa. Dentro de estas instituciones, lo que se ha denominado como el *performative turn*⁸ se sostiene a partir del inusitado interés tanto por las expresiones de tipo eventual, procesuales o participatorias de las artes en vivo como por el trabajo documental a partir del cual se organizan los discursos del *performance*. Son muchos los ejemplos a partir de los cuales podríamos elaborar un análisis de este cambio en los modelos de producción cultural⁹, pero vamos a centrarnos en un caso y una artista paradigmáticos. En la primavera del 2010, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) organizó una compleja exposición retrospectiva sobre la artista yugoslava Marina Abramovic (1946), una de las pioneras y más populares figuras del mundo del *performance*. Era la primera vez que el MoMA, centro de referencia internacional, organizaba una exposición de estas características, ya que el *Performance Art*, con sus idas y venidas, se había considerado una disciplina artística, hasta cierto grado, marginal. Esta retrospectiva de la obra de Abramovic, de algún modo, significaba un posicionamiento en defensa de modelos de producción expositiva alternativos a la lógica objetual de la obra artística y, en cierto modo, también podría considerarse una clara apuesta por el apoyo al desarrollo de nuevas estructuras temporales dentro de las instituciones museísticas. Bajo el sugerente título *The Artist Is Present*¹⁰, la muestra se organizó superponiendo diferentes estructuras temporales que, en cierto modo, podían llegar a contradecirse. Por un lado estaba el proyecto expositivo que se centraba en la muestra de material documental, donde se recogían a través de fotografías, videos o documentos de archivo la labor creativa, tanto individual como colectiva, desarrollada por la artista en los últimos 40 años. La complejidad de este proceso deviene precisamente de la naturaleza eminentemente efímera de la que se suponía estaba compuesta la mayoría de su producción artística. Por otro lado, y como la propia organización del museo subrayaba, «en un esfuerzo por transmitir la presencia de la artista y hacer sus actuaciones históricas accesibles a un público más amplio, la exposición incluyó las primeras re-interpretaciones en vivo de las obras de Abramovic realizadas por otras personas, algo jamás hecho dentro del contexto del museo»¹¹. Para ello, contaron con una serie de colaboradores externos (*performers*, actores, bailarines, etc.) que participarían en la re-presentación de las piezas originales de la artista¹². Finalmente y como el título de la exposición indicaba, la propia Marina Abramovic realizó una acción que se desarrolló a lo largo de las aproximadamente 700 horas que duró el periodo expositivo. En la pieza central de la muestra, *The Artist Is Present* (2010), Abramovic se sentó en silencio en una mesa, invitando pasivamente a que los visitantes tomaran asiento frente a ella durante el tiempo que estimasen oportuno, siempre dentro del horario de apertura del Museo. En este sentido, la participación de los visitantes del Museo completaba la pieza, permitiéndoles tener una experiencia íntima con la artista y formar, temporalmente, parte de una obra de arte. Lo que deberíamos apreciar, tras un rápido análisis de los tres mecanismos de presentación que se usaron en esta exposición, es que las diferentes temporalidades que se usaron en la retrospectiva nos están apuntando hacia un interesante cambio en los mecanismos de presentación del arte contemporáneo, los cuales se han

13

⁸ Lo que en español podríamos definir como *giro performativo* está integrado en una estrategia metodológica que se basa en la apropiación de los paradigmas de representación del *performance* (artes escénicas y/o visuales) como modelos de estudio para el campo de las ciencias sociales. El uso que nosotros le damos en este texto haría referencia a la *re-apropiación* del término por parte de los discursos culturales.

⁹ El tipo de exposiciones que se han organizado han ido desde muestras con un fuerte sentido historiográfico –como podrían ser *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, MoCA, Los Angeles (1998) o *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte de With, Rotterdam (2005) – hasta proyectos expositivos cuya finalidad ha sido la re-presentación de *performances* históricos –como *Performance Re-Appropriated*, MuMoK, Viena (2006) –, o casos donde lo que se busca es precisamente combinar ambos aspectos –como podría ser el caso de *PER/FORM. Cómo hacer cosas con (sin) palabras*, CA2M, Madrid (2014) o *Choreographing Exhibitions*, Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, Noisiel (2013)–.

¹⁰ La exposición, que permaneció abierta desde el 14 de marzo hasta el 31 de mayo de 2010, se convirtió en uno de los eventos del año en la ciudad de Nueva York. Cada día se generaron largas colas en el museo para formar parte de la *performance* que Abramovic realizaba, generando una inusitada atención social y mediática.

¹¹ Texto original de presentación de la exposición: «In an endeavor to transmit the presence of the artist and make her historical *performances* accessible to a larger audience, the exhibition includes the first live re-*performances* of Abramovic's works by other people ever to be undertaken in a museum setting». Disponible en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964> [visitado el 03-11-2017]

¹² Como indica Robert C. Morgan (2010), pese a los esfuerzos de Abramovic en preparar física y mentalmente a los *performers* para desarrollar las acciones «the aura surrounding these vignettes was remarkably unconvincing. From the perspective of this visitor, there was no energy, no real spunk».



Figura 2: Maria Hassabi: Staging: solo (2017) Installation view at documenta14, Kassel, Germany. June 7-September 17, 2017. Performer: Nancy Stamatopoulou. Courtesy the artist; Koenig & Clinton, New York; The Breeder, Athens. Photo: Thomas Poravas.

14

nutrido de los modelos de producción propios de otras disciplinas artísticas, como son los conceptos de *representación* o *interpretación* propios del mundo de las artes escénicas. Al mismo tiempo, la triple fórmula temporal nos propone centrar nuestra atención hacia los conceptos que funcionan como común denominador en la ecuación performativa: si existen constantes son las de *tiempo* y *presencia*.

A pesar de que ha habido multitud de proyectos expositivos que han participado de este interés hacia lo performativo, *The Artist is Present* supuso un punto de inflexión que generó una gran repercusión internacional. El éxito mediático y, muy especialmente, el éxito en la afluencia de público de la muestra se tradujo en que multitud de centros de arte, museos y demás espacios expositivos usualmente sometidos a un intenso escrutinio sobre sus políticas culturales, y donde tristemente se llega a priorizar las cifras sobre el contenido, observaron cómo el factor eventual de la obra artística podía generar un interés viral y, con ello, generar un flujo de público que difícilmente puede competir con el número de visitantes de las colecciones permanentes. Este, llamémosle, *re-descubrimiento* de la eventualidad como mecanismo para la obtención de unas mayores audiencias se ha traducido en un resurgimiento del *performance* como disciplina artística integrada en los mecanismos actuales de producción cultural. Observamos cómo, desde los más diversos ámbitos de las instituciones museísticas, los programas expositivos se han visto reforzados con nuevas estrategias temporales y la consistente incursión interdisciplinar, diseñando desde el campo de las artes visuales tanto programas como espacios específicamente destinados a la realización de obras temporales. Con ello, se está dando cabida a formatos híbridos que en multitud de ocasiones llegan desde el campo de las artes escénicas, especialmente la danza y el teatro contemporáneo, nutriendo y expandiendo de este modo los límites de las disciplinas artísticas.

La fuerza de la duración

Llegados a este punto, podemos afirmar sin equivocarnos que en la mayoría de las instituciones culturales de calado internacional trabajan para incrementar el peso del arte

como experiencia. Tanto la mencionada retrospectiva de Abramovic como las propuestas de Tino Sehgal¹³ (Stedelijk Museum, Ámsterdam, 2015), Yoko Ono (Malba, Buenos Aires, 2016), Maria Hassabi (MoMA, Nueva York, 2016) [Figuras 1 y 2] o las importantes exposiciones organizadas alrededor del legado coreográfico de artistas como Xavier Le Roy (Fundación Tapies, Barcelona, 2012), Boris Charmatz (Tate Modern, Londres, 2015) o Anne Teresa De Keersmaecker (Wiels, Bruselas 2015) están poblando los grandes museos de cuerpos vivos. Marten Spangberg (2012) nos recuerda que:

«En una sociedad donde la propiedad inmaterial es un tema mucho más apremiante que el ídem material, el museo almacenará las obras de arte en el patio trasero para instalar prácticas de movimiento y procesos dinámicos en lo que antes se conocían como espacios expositivos»¹⁴.

Ahora bien, ¿qué supone la inclusión del cuerpo humano en el contexto aséptico del museo?, ¿cómo se adaptan estos espacios a las necesidades de sus nuevos inquilinos?, y ¿qué estrategias se siguen para adaptar los *performances* a las galerías? Repetición, contemplación o interacción con el público están integradas en una estrategia fenomenológica que explora nuestra comprensión del tiempo como una concepción cultural y existencial. En los nuevos planteamientos de inclusión del *performance* en las instituciones culturales, como una disciplina consolidada en la reciente historia del arte, las propuestas se *re-producen*, *re-interpretan* y *re-representan*. Con ello, el tipo de *performances* del que aquí nos estamos haciendo eco ha dejado de darle prioridad a la singularidad del evento, ya que se ve inmerso en un evidente proceso de capitalización de lo efímero. Ello hace repensar otra cuestión interesante: la relación temporal entre el público y el *performer*. Si, tradicionalmente, un *performance* comienza y finaliza con un encuentro entre ambos, artista y público, esa idiosincrasia del encuentro efímero ha ido perdiendo consistencia en favor de otros mecanismos que se adaptan más efectivamente a las necesidades del formato expositivo. Específicamente, podemos apreciar cómo la modalidad del *performance* de larga duración¹⁵ o *duracional*, se ha convertido en una fórmula de *performance* paradigmática dentro de los nuevos modelos de producción cultural. Pensamos que este hecho se debe a dos motivos específicos. El primero sería que en este formato *duracional* la obra de arte (en su inmaterialidad y en su atemporalidad) está siempre a disposición del visitante. Es decir, el *performance* acontece independientemente de la participación o presencia del público. La segunda cuestión sería que esta modalidad de *performance* se adapta perfectamente a la estructura temporal de un museo, ya que encaja con los horarios de apertura y clausura de las galerías. Tan simple como cierto. Este contexto de flexibilización temporal por parte del *performance* tiene su contrapunto en la fisicidad de las acciones, ya que son los cuerpos de los *performers* los que tienen que soportar esos horarios. Las repercusiones que ello acarrea son claramente expresadas en una entrevista (Calonje, 2015:33) realizada a La Ribot, una de las artistas que, proviniendo del mundo de la coreografía, ha escrito la historia reciente de la *performance* como realidad museográfica:

«El cuerpo humano no ha existido tradicionalmente en este espacio –las condiciones climáticas del espacio están diseñadas para los artefactos, no para los cuerpos. La temperatura del museo no se

¹³ Si hay un artista que ha sabido amortizar su estrategia creativa en este difuso espacio transdisciplinar del *performance*, ha hecho una defensa acérrima de la inmaterialidad y lo eventual, tiene una lucha constante contra la documentación de sus trabajos y, todo ello, sin renunciar a la capitalización de lo efímero ese es Tino Sehgal. Sus trabajos son presentados como *situaciones* en las que combina la danza, la acción, la interacción con el público, etc. Pese a que su trabajo es eminentemente inmaterial y no existen registros escritos ni documentación del mismo, se vende por sumas astronómicas a los grandes museos. Estos contratos de compraventa también se ejecutan de una manera absolutamente inmaterial, tan solo a través del intercambio verbal. Por ello, podríamos decir que su capacidad para monetizar lo inmaterial y lo efímero no tiene precedente en la historia del arte.

¹⁴ En el texto original: «In a society where immaterial property is a much more pressing issue than material ditto, the museum will store art-works in the backyard and install movement practices and dynamic processes in what was previously known as exhibition spaces».

¹⁵ No disponemos en este artículo del espacio suficiente para exponer un estudio detallado sobre la relación entre performatividad y las políticas del tiempo, pero nos gustaría esbozar algunas de las ideas que planteamos en el artículo «Durational Performance in time 2.0.» (Melgares, 2014:487-496), donde abordamos la adaptabilidad de los *performances* de larga duración a los tiempos impuestos desde las instituciones culturales. En su ensayo *Evolución Creativa* (1907), el filósofo francés Henri Bergson (1869-1941) analiza pormenorizadamente el concepto de duración. En este texto, Bergson da alternativas al entendimiento general del tiempo como una construcción línea asociada con el capitalismo industrial. Bergson propone que la duración real es un «simple flux, una continuidad fluida, un empezar». Esta definición sugiere una visión del tiempo que es definitivamente no lineal o cronológica. Es precisamente con la llegada de la era de la información, cuando la estricta segmentación y cuantificación del tiempo en unidades mínimas tan típicas del capitalismo industrial parece convertirse en el ansiado flujo constante que introducía Bergson. En este contexto, los *performances* de larga duración han involucrado una determinada ética, persiguiendo la creación de un entorno reflexivo donde público y artistas puedan compartir su tiempo, ofreciendo alternativas en los modelos de consumo temporal.

adapta a las necesidades de la gente y menos aún a un cuerpo desnudo que tiene que pasar horas trabajando/actuando allí. [...] El cuerpo está marginado con respecto al objeto. Hay interés, sí, pero parece que proviene de los departamentos de marketing que tratan de diseñar nuevas formas de consumo para el visitante de museos. Respecto al cuerpo, ¡todo sigue dependiendo del sacrificio! ¡Sacrificio corporal!»¹⁶.

Encontramos una paradoja en esta relación espacio-temporal entre el *performance* y el museo. Si los artistas del *performance* habían encontrado en sus cuerpos una herramienta para cuestionar las industrias culturales, éstas le han devuelto la mirada con una perversa mueca, ya que son precisamente esos mismos cuerpos los que han de someterse al imperio temporal impuesto por los museos. Mientras dichas instituciones se esfuerzan en traducir las sensibilidades artísticas en nuevas experiencias diseñadas para el público, comprobamos cómo la naturaleza efímera del *performance* está siendo desnaturalizada.

Conclusiones

El análisis que hemos desarrollado en este estudio, nos ha obligado a cuestionar ciertos valores a partir de los que se construyó la mistificación retórica del *performance*. La resistencia de los artistas del *performance* a las presiones recibidas tanto de la economía de mercado como de la sociedad del espectáculo, construida a partir de procesos inmateriales y/o estrategias temporales alternativas, no han madurado como se esperaba, o por lo menos, podríamos afirmar que estas intenciones progresivas han sufrido una severa transformación.

Partiendo de las reflexiones que hemos expuesto, podríamos llegar a varias conclusiones. La primera estaría relacionada con el *idilio* que está surgiendo entre las formas eventuales del *performance* y las estructuras institucionales del museo. Pensamos que esta relación se sustenta en una concepción tradicionalista del arte, que no es otra que la de la atemporalidad. A través de la programación de *performances* de larga duración, las instituciones museísticas, en lugar de abrazar lo efímero del *performance*, han distorsionado su capacidad de transformación temporal del acto en vivo hasta hacerla coincidir con sus necesidades¹⁷. La segunda conclusión, como consecuencia de la primera, sería que esta atemporalidad se construye a partir de la intervención de lo corporal. Efectivamente, podemos apreciar cómo el cuerpo de los *performers* se ha convertido en un contenedor de significados, es decir, se han sustituido los documentos y archivos que transmitían las *performances* históricas por el cuerpo humano de profesionales de la representación para cubrir la misma función, o dicho de otro modo, estos cuerpos se han transformado en archivos vivientes que pueden *re-interpretar* y *re-presentar* indefinidamente dichas acciones efímeras.

Como acertadamente apunta Sven Lütticken (2006: 187-188), quizás sea el momento de replantear las retóricas que se construyeron alrededor del *performance* para poder formular una alternativa discursiva a la del *performance* como fenómeno eminentemente progresivo. Esta visión nos llevaría a nuestra tercera conclusión. Pensamos que parte de la *distorsión ontológica* de los discursos progresivos del *performance* radica en una presunción: la que suponía el carácter inmaterial y efímero del *performance* como una herramienta subversiva, dando por hecho que el concepto de tiempo y el de capital son fuerzas antagónicas. Sin embargo, como sabiamente nos apunta Jean-François Lyotard (1998:73): «Lo que se llama *capital* se funda sobre el principio de que la moneda no es otra cosa que tiempo puesto en reserva y a disposición»; o, lo que es lo mismo, que el tiempo puede ser entendido como un producto inmaterial que el capitalismo modifica, acelera y explota en orden de conseguir su máxima productividad. Escapar a la lógica del capital, definitivamente, no es una tarea fácil. En este sentido, y para concluir, podemos apreciar que tanto los procesos de archivo, documentación y comercialización de lo temporal como la transformación del carácter efímero del *performance* en una estructura *duracional* (integrado a las necesidades de las instituciones del arte), podríamos entenderlos como mecanismos culturales que han facilitado una capitalización de lo efímero.

¹⁶ En el texto original: «The human doesn't traditionally exist in this environment - the climatic conditions in the room are designed for artifacts, not for bodies. The temperature of the museum is never adapted to the needs of people, and even less to the naked body that has to spend hours and hours working/acting there. [...] The body is still marginalized with respect to the object. There is a new interest, yes, but it seems also to come from marketing departments trying to shape new forms of visitors consuming within museums... Regarding the body, everything still depends on sacrifice! Body sacrifice!»

¹⁷ En relación con este aspecto aconsejamos la lectura de: Shalson, L. (2012). On Duration and Multiplicity. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 17 (5), 98-106.

Bibliografía

- Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(3), pp. 1-10.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. México D.F., México: Itaca.
- Bergson, H. (1998). *Creative Evolution*. Nueva York, EE.UU.: Henry Holt and Company.
- Calonje, T. (Ed.) (2014). *Live Forever. Collecting Live Art*. Londres, Reino Unido: Koenig Books.
- Davis, B. (2009). *Lost in Miami*. Disponible en: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/lost-in-miami12-11-09.asp> [visitado el 23-10-2017].
- Golberg, R. (2001). *Performance Art*. Barcelona, España: Destino.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. Londres, Reino Unido: The MIT Press.
- Hantelmann, D. von (2010). *How to Do Things with Art*. Zurich, Suiza: JRP Ringier.
- Heathfield, A., y Hsieh, T. (2009). *Out of Now. The lifeworks of Tehching Hsieh*. Londres, Reino Unido: Life Art Development Agency.
- Jones, A. (2011). Performance Art: Live or Dead. *Art Journal*, 70(3), pp. 33-38.
- Jones, A., y Heathfield, A. (Eds.) (2012). *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol, Reino Unido: Intellect and Live Art Development Agency.
- Klein, I. (1961). *Manifiesto del Hotel Chelsea*. Disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Manifiesto__del__Hotel__Chelsea_\(7422\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Manifiesto__del__Hotel__Chelsea_(7422).pdf) [visitado el 28-10-2017].
- Lafont, Isabel (2010). *Ironía gruesa contra la recesión*. Disponible en: https://elpais.com/diario/2010/02/11/tendencias/1265842801_850215.html [visitado el 23-10-2017].
- Lütticken, S. (2006). *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art*. Rotterdam, Países Bajos: NAI Publishers.
- Lyotard, J. F. (1998). *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Manatíal.
- Melgares, M. A. (2014). «Durational Performance in time 2.0.». En *Paradox. Fine Art practice, research and education across Europe (487-496)*. Granada, España-Nueva York, EE.UU.: Down Hill Publishing y Editorial Universidad de Granada.
- Morgan, R. C. (2010). Thoughts on the Re-Performance, Experience, and Archivism. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol(96), pp. 1-15.
- Phelan, Peggy (1996). *Unmarket. The politics of performance*. Londres: Routledge.
- Shalson, L. (2012). On Duration and Multiplicity. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 17(5), pp. 98-106.
- Spangberg, M. (2012). *New kids of art*. Disponible en: <https://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/21/new-kinds-of-art/#comments> [visitado el 02-11-2017].