

El giro post-performativo

Nikolaus Müller-Schöll

Presentación

Nikolaus Müller-Schöll, sucesor de Hans-Thies Lehmann en la cátedra del Instituto de Estudios Teatrales en la Universidad Goethe de Fráncfort, reflexiona en este texto sobre la incorporación consciente del *live art* (arte vivo) en espacios de exhibición tradicionalmente reservados para las artes visuales.

La primera experiencia relatada gira en torno a la pieza *This Situation* del artista británico-alemán Tino Sehgal (1976), presentada en la exposición de arte contemporáneo *Documenta*. Esta muestra, comparable por su dimensión e importancia con la Bienal de Venecia, ocurre cada cinco años bajo una dirección artística distinta en varios puntos de la ciudad de Kassel. La edición número 13, con un acento manifiesto en la relación de los cuerpos con y en el espacio, tuvo lugar del 9 de junio al 16 de septiembre de 2012 y estuvo a cargo de Carolyn-Christov-Bakargiev, historiadora del arte y curadora italoamericana. De manera simultánea, el festival de artes escénicas Ruhrtriennale, entonces bajo la dirección de Heiner Goebbels, cooperó por primera vez con el Museo Folkwang de Essen para organizar ahí la exposición *12 Rooms*: los curadores Klaus Biesenbach y Hans Ulrich Obrist convocaron a doce artistas internacionales para que exploraran las relaciones entre el tiempo, el espacio y los cuerpos en un igual número de habitaciones. Entre los invitados se incluía al mismo Sehgal y a Marina Abramovic (1946), figura paradigmática del arte del performance. Unos meses antes, en marzo y abril de 2012, la galería de arte contemporáneo ZKM de Karlsruhe había albergado la exposición *Moments. Una historia del performance en 10 actos*, una retrospectiva que incluía la documentación de una pieza de Abramovic, así como la re-escenificación y exhibición de algunos trabajos de otras nueve pioneras del performance.

A partir de estas observaciones, Müller-Schöll lanza una hipótesis sobre la evolución crítica del arte del performance y plantea un “giro post-performativo” (en referencia al “giro performativo” establecido en las ciencias sociales y las humanidades durante los años cincuenta y sesenta) para aproximarse a este cambio de paradigma.

María Fernández Aragón

Tino Sehgal y la entrada del arte del performance en el museo

En la entrada de la sala casi completamente oscura se ha formado una aglomeración. Algunos quieren salir, otros entrar. Estos últimos, al parecer, no quieren verse implicados en algo de lo que no tienen una visión completa y que, en sentido literal, les resulta poco familiar (*unheimlich*), mientras que aquéllos no saben si esta masa aglomerada en la entrada es parte de la obra de arte o si más bien es algo que la oculta de su mirada. Así que se tarda algo en llegar a esta gran habitación que, tanto en la altura como en su ligera disolución, tiene el encanto de un salón de baile en decadencia. Y cuando uno por fin ha entrado, lo primero que ve es: nada. O mejor: casi nada. Pues uno de hecho ve esquemáticamente que algunos bailarines —o cuando menos *performers* que bailan— se mueven alrededor. Hay uno a mi lado. Siento su respiración, oigo sus movimientos —aun sin verlo— cerca de mí. Hay otros no muy lejos, pero de ellos no tengo la certeza de si son visitantes como yo o *performers* y, como tales, parte de la obra de arte viviente que ocurre en este peculiar espacio, al que hemos accedido desde el patio trasero de la casa de los Hugonotes, en pleno centro de Kassel.

Poco a poco se acostumbran los ojos de los visitantes a la oscuridad de la sala, que durante 100 días —el tiempo que dura la exhibición *Documenta 13*— se ha convertido en un espacio temporal para el arte. Habrán pasado entre diez y quince minutos cuando uno se pregunta de pronto a dónde se ha ido a recluir la oscuridad. Será que la luz, que fluye parca e indirecta desde las cenefas del cielo raso hasta el espacio, se ha modificado tan lentamente que nadie lo ha notado, o que el ojo, este músculo indolente, se han acostumbrado a la oscuridad de modo que ahora pueden ver en las sombras como si estuviera iluminado. Como quiera que sea, uno puede ahora identificar a quienes bailan como un grupo en el espacio. Se conocen entre ellos, conversan sobre las condiciones del trabajo, organizan juegos o animan a bailar, por ejemplo, con *Good Vibrations*, la canción pop interpretada por los Bee Gees que suena electrónica (aunque de hecho la música es producida por los mismos *performers*, que cantan y hacen sonidos en vivo). Actúan según reglas que nosotros, los visitantes, no conocemos, pero de las que podemos inferir que condicionan estrictamente hasta qué punto estamos incluidos en el juego y a partir de qué punto quedamos excluidos de él.

Después de pasar más tiempo en el salón nos damos cuenta de que todo este espacio es también —o quizá, sobre todo— un espacio de exhi-

bición frente al portal de la puerta de entrada. Ahí, donde antes nosotros llegamos titubeantes e impedidos en el acceso por el retraso de otros indecisos, aparecen ahora otros. Se quedan parados en la brillante luz del día, apartados de la oscuridad, esperan en el umbral, se retractan y ofrecen para nosotros, a querer o no, un espectáculo: los minutos, no, los segundos, en los que no supimos nada los unos de los otros. Y mientras que sus ojos todavía deben acostumbrarse a la oscuridad, para nosotros es como si ellos irrumpieran en nuestra comunidad, como si nosotros tuviéramos que enseñarles cómo son las cosas aquí dentro.

This variation, así se llama el trabajo del bailarín y economista Tino Sehgal, quien crea “situaciones” en su arte, como él mismo las llama: encuentros fugaces. Esta instalación, ejecutada diariamente por un grupo de bailarines y bailarinas que vivió en Kassel durante los 100 días de duración de la exhibición *Documenta* de ese año, es quizá el ejemplo reciente más memorable de una forma de arte que oscila entre las artes visuales, el teatro, la coreografía y el performance, y para la cual se ha generalizado el nombre de *live art* en el mundo anglosajón desde mediados de los años 80.

Artistas como Walid Ra'ad, Rabih Mroué, William Kentridge o Jérôme Bel, por mencionar sólo algunos de los nombres que han estado representados en *Documenta*, sitúan elementos del teatro y del performance en espacios que hasta entonces estaban reservados principalmente a las artes visuales, o se trasladan a lugares fuera de los museos, los espacios de danza o el teatro para abrirlos a las artes. Estos artistas amplían el espacio y las posibilidades de las artes visuales y sus archivos, los desafían bajo el signo de lo *performativo*, del performance, de la *lecture performance* o de la situación y con ello ponen en duda —siguiendo la tradición de futuristas, surrealistas, situacionistas, accionistas y artistas de Fluxus o del *happening*— a la institución y su afán por contabilizar, enmarcar, catalogar, archivar y, en definitiva, convertir al arte en mercancía. Pero al mismo tiempo, y esto es una novedad, discuten también críticamente sus propias paradojas y su propia abstinencia con respecto a esta institución: por ejemplo, con relación a las pretensiones —consideradas indiscutibles durante mucho tiempo— de presencia, fugacidad e inmaterialidad.

Esta forma artística tiene actualmente una alta demanda: instituciones de escala mundial como el Museo Guggenheim, el Museo de Arte Moderno (MoMA), la Tate Gallery de Londres o la Bienal de Venecia, la han vuelto presentable. Por todas partes hay museos, grandes exhibicio-

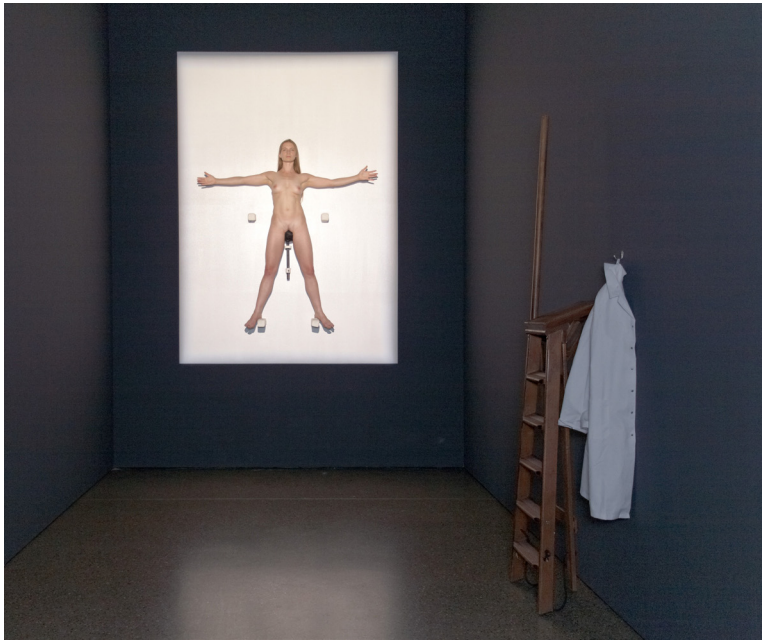
nes y festivales que se dejan arrastrar por esta tendencia. Así, por ejemplo, la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona puso a disposición del coreógrafo Xavier Le Roy sus espacios de exhibición como lugar de presentación para su *Rétrospective* a inicios del año 2013; el Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) de Karlsruhe presentó, por las mismas fechas, una exhibición en vivo sobre performance en la danza y las artes visuales bajo el título *Moments. Una historia del performance en 10 actos*, y durante la Trienal del Ruhr del mismo año se pudo visitar los trabajos de doce artistas del campo del performance y del *live art* en el Museo Folkwang de Essen en una exposición titulada *12 Rooms*. Varias publicaciones de fechas recientes han hecho un seguimiento más o menos crítico de esta forma artística, tanto en sus diferentes manifestaciones como en su trasfondo.

The Artist is Present

Ninguna otra artista ha contribuido en tal medida a la entrada del arte supuestamente fugaz del performance en los museos como Marina Abramovic, de quien también se mostraron trabajos en las mencionadas exhibiciones de Essen y Karlsruhe. En el año 2010, el curador Klaus Biesenbach presentó una gran retrospectiva de su trabajo bajo el título *The Artist is Present* en el museo de arte quizá más reconocido del mundo, el MoMA de Nueva York. La propia artista estuvo presente —como el título anunciaba en alusión directa a la frase común de las invitaciones para inauguraciones— durante todo el tiempo de apertura del lugar de exhibición: estuvo sentada diariamente diez horas, inmóvil, en una silla frente a una mesa, y ofreció a una enorme fila de asistentes la posibilidad de tomar asiento frente a ella y observarla en silencio. Siguiendo el trabajo de Abramovic, ilustrado por el amplio catálogo de la exhibición en Nueva York, así como por el documental cinematográfico *The Artist is Present*, se puede ejemplificar, quizá de la mejor manera posible, en qué consiste la “ampliación performativa” que se promete en los museos de artes visuales bajo el signo del *live art*.

El propio cuerpo y sus límites fueron el tema de los performances legendarios con los que Abramovic se dio a conocer desde 1973 en este género artístico, entonces considerado radical. En *Rhythm 10* apuntó con diez cuchillos a los huecos que quedaban entre los dedos separados de sus manos, lastimándose cada vez que lo hacía. En *Rhythm 0* se entregó a un público que tenía la oportunidad de maltratarla a su antojo con los objetos

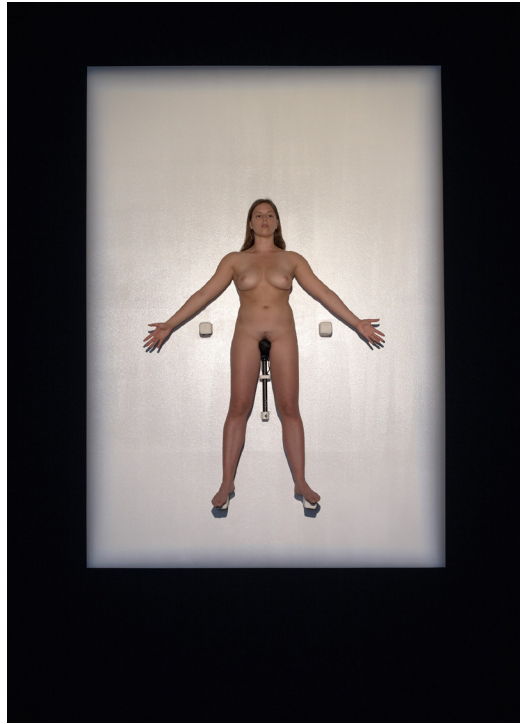
expuestos en una mesa, desde un lápiz labial, pasando por un látigo y hasta llegar a una pistola cargada. En *Lips of Thomas* bebió un kilo de miel y una botella de vino, se cortó la mano con los vidrios de la botella rota y se rajó una estrella en el vientre con una navaja de rasurar, se flageló con un látigo y se torturó con un calentador eléctrico, yaciendo sobre un bloque de hielo. “Ningún ensayo, ninguna repetición, ningún fin predecible” eran las reglas estrictas, y más tarde se certificó un “enfoque eminentemente masculino” hacia el arte, como “heroísmo” o el juego constante con el riesgo de ser asesinada. Siguió la segunda fase de su trabajo, los trabajos conjuntos con su pareja alemana Ulay, en los cuales reaparecía constantemente el tema de la repartición de roles según el género. Pero a partir de comienzos de los años 90, Abramovic comenzó a despedirse parte por parte del paradigma anterior. Ya desde *Biography* de 1993 trabajó con un marco teatral convencional. Desde 2005, año en el que reinterpreto siete de sus performances clásicos, considerados canónicos por ella misma, y desde que empezó a reclutar jóvenes *performers* para las “re-actuaciones” (*reenactments*) de sus trabajos, confundió a los analistas de su trabajo.



• 12 Rooms, Marina Abramović: *Luminosity*, Ruhrtriennale 2012.
© Jörg Baumann/Ruhrtriennale, 2012.

En la exhibición *12 Rooms* en Essen, Abramovic mostró el *reenactment* del trabajo *Luminosity* del año 1997. En aquel entonces, la artista del performance permaneció ocho horas seguidas bajo la luz de un reflector, casi sin moverse, frente a una pared blanca rectangular, desnuda, con los brazos extendidos hacia los lados, mismos que alzaba y bajaba, montado el sexo sobre un asiento de bicicleta, sostenida por dos pedestales y asideros. Dicho performance refería y desafiaba a la imaginería cristiana de Occidente, pues la artista, en la pose de Cristo en la cruz —pero también del *Hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci—, citaba la tradición artística de Occidente y al mismo tiempo la modificaba significativamente. La representación del Crucificado al igual que la del hombre-medida de lo humano, así como la tradición de los retablos que surge de ellas, son confrontadas en el performance duracional de Abramovic con aquello que han excluido desde el principio: de manera muy evidente, con el cuerpo femenino desnudo, cuya diferencia sexual queda marcada por el fállico asiento de bicicleta, pero también con el tiempo y la intensidad del sufrimiento, de la lógica de la víctima sustituta y de la disociación entre víctima y *voyeur*. La tradición artística del museo quedó paradigmáticamente deconstruida a través de un performance que se servía de la tradición icónica para darle un nuevo giro. Un *reenactment* blasfemo de la crucifixión de Cristo: la artista se sacrifica y exhibe así el sacrificio de la mujer como lo Otro de la tradición masculina fundamentada en Cristo como víctima.

En la repetición de esta acción pasa, no obstante, algo distinto: ahora se alternan las actrices cada 30 minutos. Se trata de mujeres jóvenes que recuerdan a modelos y que se exponen con seguridad al contacto visual con los visitantes. En lugar del acto de Abramovic que fundó una nueva tradición, se ofrece a los ojos sólo su repetición teatral. Es una exposición verdaderamente emblemática de la transición de la supuesta presencia de un acto —reiterada una y otra vez como mantra—, que recuerda a los mártires y las tradiciones meditativas, a su representación: [el paso] del acto fundacional paulino a la iglesia. Pero la repetición del performance modifica en retrospectiva también la comprensión de la primera ejecución. Hace evidente que incluso el presunto primer performance, como lo formula el crítico de arte y filósofo Arthur C. Danto, debe ser por su propia naturaleza una “unidad doblemente escenificada”: “El mero problema de la conservación nos obliga a reconocer la existencia de algo como una partitura —o un guion— y luego la representación a través del performance que requiere la partitura” (2010, 30). De esta manera, Abra-



• *12 Rooms*, Marina Abramović: *Luminosity*,
Ruhrtriennale 2012. ©Jörg Baumann, 2012.

movic dijo alguna vez que ella querría ejecutar en estos tiempos los performances clásicos así como uno puede tocar Mozart de nuevo. A fin de cuentas, la película que documenta la exhibición del MoMA colabora en la escenificación de la artista como una productora de acontecimientos fugaces, irrepitibles e incalculables; pero en el intento de transportar la sensacional retrospectiva de Abramovic al cine muestra, sobre todo y sin querer, hasta qué punto estos acontecimientos son productos de la institución —de los curadores, de los agentes, del mercado, de los medios— bien calculados, pensados para su repetición y profesionalmente elaborados, a disposición de los cuales la artista se ofrece voluntariamente. Aunque la exhibición en el MoMA no es la primera que está marcada por tales paradojas, también otros performances en vivo de Abramovic operaban contra su desaparición y se abrían al vilipendiado mercado de arte al vender imágenes de los mismos.

Así de incidentales como parecen este tipo de acercamientos al libro y al documental, así de radicalmente sacuden, no obstante, las diferencias sobre las cuales se basa la suposición de un giro *performativo* en las artes, al igual que la distinción del *live art* de otras obras de arte, tomadas por menos “vivas”. Tal como lo expone Sandra Umathum (2014) la práctica artística de Tino Sehgal puede ser concebida particularmente como reacción a semejantes aporías de la heroica tradición del performance. De manera más radical que sus predecesoras y predecesores, Sehgal aspira, por una parte, a una “materialización inmaterial” de su arte: prescinde de cualquier objeto material, de cualquier libreto, boceto, guión, incluso de contratos escritos; elige conscientemente las formas de representación de la danza y el canto y prohíbe, a diferencia de Abramovic y otros artistas del *live art*, todo registro fotográfico. En este sentido se resiste con sus “situaciones” a una buena parte de las estrategias mercantiles y absorciones por parte de, por ejemplo, los curadores. El visitante de *Documenta* se pudo formar un concepto en particular de esto: ninguna persona del servicio de información telefónica podía decir dónde y cuándo se presentarían los *performers* de Sehgal. Las prometidas respuestas por correo o teléfono tardaron en llegar. Y quien como último recurso buscaba el trabajo de Sehgal en el libro de acompañamiento de la exhibición, era remitido en el índice a las páginas 408 y 438. En la página 408 encontraba uno la engañosa referencia al Grand City Hotel Hessenland, en el cual uno buscaba en vano la entrada al mencionado trabajo. Y la página 438 del gordo catálogo verde, que dedicaba a cada obra una página a dos columnas con fotos e información en dos idiomas, esta anhelada y buscada página, faltaba por completo: de la 437 seguía la página 440. Pero al mismo tiempo Sehgal no pretende, como señala Umathum y a diferencia del arte del performance de los primeros años, que él puede sustraerse del mercado, de la institucionalización y de las leyes de la economía basada en productos. Más bien intenta descubrir qué “es posible al interior de estos procesos conocidos de producción y consumo”, al interior del mercado y de las instituciones museísticas. Si bien la forma de manifestarse de sus obras es también inmaterial, no-icónica y fugaz, un encuentro de intérpretes y visitantes en un espacio de negociaciones que posibilita una “confrontación con el propio ser en tanto que otro” (Umathum), estas obras se remontan, no obstante, a un proceso de ensayos y a claras delimitaciones, y los derechos de presentación se venden según todas las leyes del mercado, aunque las presentaciones deban llevarse a cabo bajo la supervisión de Sehgal y según las reglas impuestas por él.

La libertad en la máquina

Es así que se ensaya, se repite y el final está claramente determinado. ¿Qué queda entonces de las aspiraciones con las que alguna vez naciera el arte del performance? ¿Y en qué consistían éstas en su núcleo? Una y otra vez surgen aquí los dos conceptos de lo performativo y del “acontecimiento”. Los estudiosos del arte y del teatro consideraron al arte del performance de la generación heroica como una evidencia de que en el nuevo arte ya no se trataba de crear una obra, sino que, más bien, se trataba de crear acontecimientos de manera performativa. Pero se dejó de lado una complicación en la relación de lo performativo con el “acontecimiento”, la cual sale a la luz en el rechazo post-heroico de Tino Sehgal del arte del performance lo mismo que en la nueva bibliografía sobre Abramovic y en el documental sobre su trabajo en Nueva York.

Jacques Derrida formuló esta complicación con mayor claridad hace algunos años, refiriéndose al concepto del “acontecimiento”. En una tradición de pensamiento que se remonta al “viraje” (*Kehre*) de Heidegger, este concepto del “acontecimiento” denota una categoría de la interrupción o de la apertura que dinamita todos los conceptos, tradiciones y categorías: el momento en el que, de modo imprevisible todas las formas de expresión institucionalizadas, convencionalizadas y controladas se desbordan, o más aún, se toman por sorpresa. Sobre este tipo de acontecimiento, en el que uno quizá pueda volver a encontrar la intención de las artes *performativas*, escribió Derrida en uno de sus textos tardíos con el provocativo título “Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento” (2009): “Un acontecimiento puro, y digno de ese nombre, abate tanto lo *performativo* como lo constatativo. Algún día será preciso sacar todas las consecuencias de ello”. Como expone el filósofo deconstructivista, todo acto *performativo*, que en principio debería crear un acontecimiento imprevisible, se rinde ante la ley de la “iterabilidad”: el acto supuestamente único debe —para ser percibido como tal— inscribirse desde el principio en un orden simbólico y con esto también en una lógica de la repetición. En este sentido, sin embargo, se distingue radicalmente lo *performativo* de aquello que se ha definido en la filosofía como “acontecimiento”. Refiriéndonos al performance y al *live art*, podríamos decir que lo imprevisible, el anhelado “acontecimiento” sólo puede darse en negociación con la institución, que ni los artistas ni los espectadores pueden disponer de él y que, en cualquier caso, no se puede producir performativamente. Hay

algunas evidencias de que, con los trabajos de Tino Sehgal y con el giro realizado involuntariamente por Abramovic, esta visión de las cosas ha encontrado cabida en el contexto del arte del performance y del *live art*, hasta entonces todavía subliminalmente dominado por la lógica de la filosofía del sujeto y de la conciencia. Sin embargo, no todo arte futuro en este campo podrá remontarse a esta visión de las cosas, pues, para decirlo al final de una forma un tanto simple, lo que aquí ha tenido lugar es un giro post-performativo.

Traducción del alemán al español: María Fernández Aragón

Bibliografía

- Documenta*. 2012. *Das Begleitbuch / The Guidebook (13)*. Ostfildern.
- Danto, Arthur C. 2010. "Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramovic", en *Marina Abramovic: The Artist is Present*, ed. Mary Christian. Nueva York: The Museum of Modern Art, pp. 28-35.
- Derrida, Jacques. 2009. "Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento". *Proyecto Derrida* [en línea]. 15 (mayo). Recuperado el 22 de marzo de 2017 de: <http://proyectoderrida.org/cierta-posibilidad-imposible-de-decir-el-acontecimiento/>
- Umathum, Sandra. 2014. *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst*. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal. Bielefeld: Transcript Verlag.