

Entre la reiteración y la producción performática. Dos modelos de producción cultural para un *nuevo giro performativo*

BETWEEN REITERATION AND PERFORMANCE PRODUCTION. TWO MODELS OF CULTURAL PRODUCTION FOR A NEW PERFORMANCE TURN

ABSTRACT

This article analyses new models of cultural production rooted in the adaptation of live arts within museum contexts. Focusing on the study of the great retrospective exhibitions of Marina Abramović and Tino Sehgal, we try to identify the development of performative reiteration strategies, exposure mechanisms of these immaterial archives, as well as new productive models such as the production of co-presence and the production of intersubjectivity. If in the second half of the 20th century, performance emerged as a subversive tool through which to question the market and cultural institutions, the absorption and transformation of performances into a new product of cultural consumption generates a series of contradictions affecting its essence, especially since this second performance wave —named as a *new performative turn*— is driven by the same museums and cultural institutions that performance artist once tried to question. The exhibition containers have become meeting points between artists and an audience eager for direct experiences, where creators from other disciplines nurture and expand the galleries boundaries, replacing artefacts for living bodies.

Keywords

Performative reiteration, archive politics, museum, production of co-presence, production of intersubjectivity, Tino Sehgal, Marina Abramović.

RESUMEN

En este artículo se analizan nuevos modelos de producción cultural relacionados con la adaptación de las artes vivas al museo. Centrándonos en el estudio de dos grandes exposiciones retrospectivas dedicadas al trabajo de Marina Abramović y de Tino Sehgal, tratamos de identificar el desarrollo de estrategias de reiteración *performativa*, mecanismos de exposición de archivos inmatrimiales, así como nuevos modelos productivos como son la producción de co-presencia y la producción de intersubjetividad. Si en la segunda mitad del siglo XX el *performance* surgió como una herramienta subversiva con la que cuestionar el mercado y las instituciones culturales, la absorción y transformación de los *performances* en un nuevo producto de consumo cultural genera una serie de contradicciones, ya que la segunda oleada del *performance* —denominado como *nuevo giro performativo*— ha estado coordinada desde las mismas organizaciones museísticas que los artistas del *performance* trataron de cuestionar. Los contenedores expositivos se han convertido en puntos de encuentro entre obras vivientes y un público ávido de experiencias directas, donde creadores provenientes de otras disciplinas nutren y expanden los límites de las galerías, reemplazando con cuerpos vivos a los objetos artísticos.

Palabras clave

Reiteración performativa, políticas de archivo, museo, producción de co-presencia, producción de intersubjetividad, Tino Sehgal, Marina Abramović.

1 INTRODUCCIÓN: *18 Happenings in 6 Parts, 1959*

Una galería dividida en tres salas con láminas de plástico translúcidas pintadas, y combinadas con referencias a la obra anterior de Allan Kaprow, paneles con palabras toscamente escritas, hileras de fruta de plástico, carteles antiguos, fotografías, cintas de video y unas instrucciones:

The performance is divided into six parts... Each part contains three happenings which occur at once. The beginning and end of each will be signaled by a bell. At the end of the performance two strokes of the bell will be heard... There will be no applause after each set, but you may applaud after the sixth set if you wish. (Schimmel, 1998, p.61)

En el otoño de 1959, Allan Kaprow presentaba en la Galería Reuben de Nueva York su pieza *18 Happenings in 6 Parts*, considerado como uno de sus primeros y más importantes *Happenings*, y a menudo citado como punto de inflexión en el desarrollo estético de las artes vivas. El público era invitado a completar una serie de acciones detalladas por el propio Kaprow, siguiendo los modelos de las partituras musicales. Kaprow yuxtapuso los nuevos desarrollos en la música electrónica, el teatro y la danza, todos ellos combinados dentro de un entorno interactivo que generaba una experiencia estética en la forma de «eventos» irrepetibles. Durante el otoño de 2006, en el contexto de la exposición retrospectiva *Allan Kaprow - Kunst als Leben / Art as Life* organizada por Haus der Kunst en Múnich, el museo alemán pretendía presentar una recreación exacta de *18 Happenings in 6 Parts*, 47 años después de su realización.¹ Con ese objetivo el museo alemán encargó al dramaturgo André Lepecki² desarrollar el proyecto, cuyo principal obstáculo sería conseguir la autorización del artista para re-construir y re-presentar la obra. A pesar de lo escrito en su mítica frase “*Happenings* deben realizarse solo una vez” (Kaprow, 1965, p.90), pocas semanas antes de morir, Kaprow aceptó la proposición en beneficio de futuros públicos. De este modo, y basándose en las notas y partituras escrupulosamente detalladas, la obra magna de Kaprow recibió una segunda vida tras su muerte.

Desde mediados de la década de los 90 el interés por el *performance* no se ha basado exclusivamente en la producción de nuevas obras que exploren las posibilidades del encuentro en vivo, sino que los mecanismos de documentación, archivo, recreación y reiteración del *performance* son estrategias integrales de su producción artística, forzándonos a repensar su temporalidad efímera.³ Richard Schechner (2013, p.165) propone que con el cambio de milenio el *performance* se ha transformado en una forma artística «tradicional», compuesta por artistas de reconocido prestigio y obras icónicas, las cuales se organizan a partir de una base teórica perfectamente articulada y sostenida por el estudio académico de los archivos del *performance*. Históricamente hablando, la música, la danza y el teatro han tenido una relación totalmente diferente con la temporalidad artística. La preservación de su riqueza y diversidad cultural, se construye a partir de mecanismos de reiteración, delegación y transmisión de las propias obras. Como defendiera Amelia Jones (2012, p.18), el uso del cuerpo y los objetos materiales han consolidado su presencia en la historia, confiando en el guion o partitura como mecanismo de transmisión. En este contexto, al hablar de *performance* en nuestros días, deberíamos dejar de pensarlo como un tipo de trabajo donde el artista canaliza el peso de la obra con su presencia o el desarrollo de una acción, o incluso deberíamos repensar los conceptos de singularidad y de evento efímero. En el proceso de institucionalización del género, la maquinaria de producción *performática* hace uso de *performers* profesionales para ejecutar las acciones, situaciones o coreografías propuestas por los artistas. Entendemos que una vez rotos los lazos con la singularidad ontológica del *performance*,⁴ los mecanismos de documentación y reiteración

performática se convierten en herramientas útiles para participar en la llamada «fiebre de archivo» (Derrida, 1997).

A partir de la década de los sesenta, el impulso cultural del denominado *giro performativo* consiguió transformar los procesos de producción y consumo del arte, contaminando transversalmente los diferentes discursos culturales. En las artes visuales, la *performatividad* irrumpió desde la «inmaterialidad», «temporalidad» y «corporeidad». La erosión de las fronteras disciplinarias del arte que buscaba dicho *giro performativo*, surgió como una herramienta subversiva utilizada por los artistas para cuestionar el mercado e instituciones culturales. Sin embargo, desde el cambio de milenio, el *nuevo giro performativo*⁵ ha puesto dicha resistencia al capital y a la crítica institucional en perspectiva. La absorción y transformación de los *performances* en un nuevo producto de consumo cultural genera una serie de problemáticas que afectan su propia esencia ontológica. Hoy por hoy la resistencia del *performance* al capitalismo cultural se disuelve en ambigüedades y paradojas. El creciente interés en adaptar los programas expositivos para la presentación tanto de viejos como nuevos trabajos de *performance* demarca una clara evolución en la reciente historia de las artes vivas. De hecho, inmaterialidad, temporalidad e interacción directa con el público articulan los mecanismos de producción expositiva del siglo XXI. Dentro de las instituciones museísticas, el *nuevo giro performativo* se sostiene a partir de la decidida apuesta por las estéticas *performativas* y participativas propias de las artes en vivo. Creadores provenientes de otros campos —especialmente el de la danza contemporánea—, nutren y expanden los límites disciplinarios propios de los contenedores expositivos, reemplazando los objetos artísticos con la experiencia de su presencia, y copando con cuerpos vivos las galerías de los museos.

Con el propósito de analizar los mencionados cambios de paradigmas en la producción artística contemporánea, en este artículo ponemos en perspectiva el trabajo de dos artistas del *performance* que, de algún modo, podría llegar a representar los dos *giros performativos*. Centrando nuestro análisis en el estudio de grandes exposiciones retrospectivas de Marina Abramović (*Seven Easy Pieces* y *The Artist is Present*) y Tino Sehgal (*Tino Sehgal. A Year in the Stedelijk*), trataremos de identificar el desarrollo de estrategias de reiteración *performativa*, mecanismos de exposición de archivos inmateriales, así como nuevos modelos productivos asociados a la práctica y exposición del *performance* en el contexto museístico internacional.

2 Nuevos modelos de producción cultural para un *nuevo giro performativo*

Si en las últimas décadas del siglo XX la mayoría 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*, con el cambio de milenio en estas mismas instituciones se ha despertado un profundo interés por fórmulas eventuales y presenciales de arte. Observamos el esfuerzo de muchos museos en traducir sensibilidades estéticas de tipo temporal en nuevas experiencias culturales. En el ensayo *What the body can do*, Kirsten Maar (2015) analiza el cambio de modelo de producción cultural en el museo, sostenido por una doble y complementaria tendencia hacia la eventualización del espacio expositivo; la primera se basa en la reconsideración y actualización del capital *performático* de los años 60, mientras que la segunda está basada en la omnipresente inclusión de la coreografía contemporánea en de los programas expositivos. Como ella misma defiende:

What is striking here is the fact that at least half of the shows are devoted to artists who have long since passed their seventieth anniversary. In fact, the turn to the museum could also be considered as a «re-turn» to the 1960s. It is no coincidence that, in both the visual and performance arts, a growing interest in reenactment or reconstruction coincided with the presentation of dance in the exhibition context. (Maar, 2015)

En esta dirección, el coreógrafo Mårten Spångberg (2012) nos hace reflexionar sobre la problemática que subyace en la transformación de los espacios de producción cultural, al defender que del mismo modo que la inmaterialidad está usurpando la hegemonía al valor material del objeto artístico, ese vacío está siendo ocupado por una nueva estética de la experiencia.

Con la intención de analizar el *nuevo giro performativo* a partir del estudio de nuevos modelos productivos asociados a dicha estética de la experiencia, abarcaremos su análisis a partir de dos aspectos esenciales para entender la relación del museo con el *performance*: la producción de co-presencia y la producción de intersubjetividad; aspectos donde el espacio expositivo deviene en “lugar de producción más que de exhibición” (Bishop, 2016, p.347). Con este objetivo profundizaremos en el estudio de casos paradigmáticos, ejemplificados por grandes exposiciones dedicadas a las artes vivas, cómo son las muestras retrospectivas ofrecidas a la obra de Tino Sehgal y de Marina Abramović.

2.1 Producción de co-presencia

El ensayo de Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence. What meaning can not convey* (2004), traza los derroteros filosóficos desde los que construye la epistemología de la presencia. Gumbrecht defiende que mientras que la cultura contemporánea se ha basado eminentemente en la producción de significado y en su interpretación, la producción de presencia ha sido sistemáticamente ignorada. Al comenzar su exposición, Gumbrecht (2004, p.14) aclara que su visión de «presencia» está centrada en la relación espacial, definiendo que algo con la cualidad de «presente» ha de ser tangible con las manos, lo cual supone la capacidad de tener un impacto inmediato en el cuerpo humano. Ello le lleva a defender una relación fenomenológica del cuerpo humano con otros organismos presentes en el mundo, que según el autor se sustenta a través de una oscilación entre los efectos de la presencia y los efectos del significado.

Uno de los ejes centrales en el cambio de modelo de producción cultural dentro de la escena artística contemporánea, se basa precisamente en una «economía de la presencia»; es decir, la presencia de otros cuerpos, de otros seres humanos. Si la desmaterialización y temporalización de las artes visuales incidieron en la transformación del objeto artístico, con el cambio de milenio comprobamos cómo el devenir de la presencia física se ha posicionado como un nuevo bien de consumo cultural, transformando los mecanismos de producción y presentación de la estética contemporánea. Como propone Hito Steyerl (2017):

The idea of presence invokes the promise of unmediated communication, the glow of uninhibited existence, a seemingly unalienated experience and authentic encounter between human. It implies that not only the artist but everyone else is present too [...] Presence stands for allegedly real discussions, exchange, communication, the happening, the event, likeness, the real thing. (p.22)

En el panorama cultural internacional, los artistas no solo han de proveer de obras nuevas, nuevos contenidos, nuevos materiales, etc., sino que parte del proceso de producción artístico también implica proveer del servicio de su presencia. En este sentido, podría decirse que la «economía de la presencia» se articula alrededor de la exclusividad y singularidad no ya del objeto artístico, sino de la presencia física del sujeto en sí mismo. El carácter temporal de estos eventos está concebido para una cantidad limitada de personas, y lo que es más importante, la presencia física genera una «co-presencia». Si el artista está presente, el público estará presente también. Erika Fischer-Lichter, va incluso un poco más allá, al asegurar que “la co-presencia física del *performer* y el público es lo que permite y constituye el *performance*. Para que un *performance* suceda, performers y público tiene que unirse para interactuar en un lugar específico y por un tiempo concreto”⁶ (2008, p.32).

Son muchos los ejemplos a partir de los que podríamos elaborar un análisis de este cambio en los modelos de producción cultural asociados a la presentación pública de *performances* dentro de las instituciones museísticas,⁷ sin embargo nos centraremos en el caso de una artista singular y de dos exposiciones específicas que en cierto modo alteraron los paradigmas ontológicos del *performance*: la yugoslava Marina Abramović (1946), pionera del género y una de las artista más influyentes en nuestros días. Tras una intensa y productiva carrera artística, su trabajo llega a personificar lo efímero, lo inmaterial, así como las políticas de identidad tan arraigadas al discurso político del *Performance Art*. Al incluir sus propuestas dentro de los circuitos expositivos del arte, con la organización de grandes exposiciones retrospectivas y re-interpretaciones de sus propios trabajos, ha supuesto la necesidad de reconsiderar los principios sobre los que se construyeron las retóricas discursivas asociadas a su propia obra y al *Performance Art* en general. Analizaremos estos fenómenos centrándonos en dos de sus exposiciones individuales: *Seven Easy Pieces* y *The Artist is Present*.

2.1.1 Seven Easy Pieces | The Artist Is Present

La primera de las propuestas se desarrolló en el Guggenheim Museum de Nueva York. En *Seven Easy Pieces* (2005), la artista proponía un ciclo de *performances* que se componía de cinco *performances* históricos —tomados prestados— que ella consideraba hitos artísticos en el desarrollo del *Performance Art* en los años 60 y 70. A esta selección le añadió una de sus propias acciones históricas, y para completar el ciclo, Abramović creó una pieza producida exclusivamente para la ocasión. Presentadas entre los días 9 al 15 de noviembre de 2005, la colección de siete *performances* que seleccionó fue:

Body Pressure, de Bruce Nauman (1974)

Seedbed, de Vito Acconci (1972)

Action Pants: Genital Panic, de Valie Export (1969)

The Conditioning, de Gina Pane (1973)

How to Explain Pictures to a Dead Hare, de Joseph Beuys (1965)

Lips of Thomas, de Abramović (1975)

Entering the Other Side, de Abramović (2005)

Según la información facilitada por el museo,⁸ uno de los motivos que justificaba la representación de estos *performances* históricos era la falta de documentación existente. Dicha documentación se basaba en los testimonios de personas que participaron en dichos eventos y —en el mejor de los casos— en fotografías que registraban tan solo algún momento específico de las acciones. *Seven Easy Pieces* permitía la posibilidad de rehacer, reinterpretar y preservar unas propuestas artísticas que hasta ese momento habían sido eminentemente efímeras. Este cambio de paradigma sobre la preservación de las acciones *performáticas* generó una serie de controversias. Por un lado, la artista se había apropiado de unas obras del pasado con la ambición de actualizarlas y dotarlas de una perspectiva histórica, posicionándolas como obras claves en el desarrollo del arte contemporáneo; sin embargo, al transformar los contextos políticos, temporales y ambientales de las obras, dichas piezas acabaron perdiendo su sentido discursivo. Al mismo tiempo, al reintroducir dichos trabajos en los circuitos de capitalización cultural del arte, el gesto de reinterpretación de las obras conseguía una cosificación de las acciones. Por otro lado, la puesta en acción de estos *performances* por parte de la propia Abramović —en lugar de ofrecer la multiplicidad cultural implícita en la diversidad de los cuerpos— cercenaba la pluralidad y especificidad de las acciones. En este sentido, y como acertadamente defiende Helena Reckitt (2011):

By turning time-based works into *tableaux vivants* and drawing on well-known documentary photographs, Abramovic failed to account for the differences of time and place, context and body between her source material and its restaging. Far from reigniting the vitality of past works, her project underscored reperformance's limitations. For all the physical demands that they put on her, Abramovic's composed, pictorial set pieces seemed museological—even mausoleum-like. (p.60)

El segundo de los ejemplos se produce en la primavera del 2010, cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó una compleja exposición retrospectiva a Abramović. Era la primera vez que MoMA —centro de referencia internacional— organizaba una exposición de estas características. Hasta fechas muy recientes el *Performance Art* —con sus idas y venidas— había sido considerado una disciplina artística hasta cierto grado marginal. La gran exposición retrospectiva de Abramović, de algún modo validaba institucionalmente ciertos modelos de producción cultural alternativos a la lógica material del objeto artístico, lo que podría entenderse como una clara apuesta por el desarrollo de nuevas estructuras temporales en el museo. Bajo el sugerente título *The Artist Is Present*, la muestra se organizó superponiendo diferentes estructuras temporales que —en cierto modo— podían llegar a generar cierta confusión en el público. Por un lado, se presentaba un ambicioso proyecto expositivo centrado en la muestra de material documental, donde se recogían a través de reliquias, fotografías, videos o documentos de archivo la labor creativa desarrollada por Abramović en sus 40 años de trayectoria creativa, cuya complejidad devenía en intentar organizar expositivamente una producción artística eminentemente efímera. Por otro lado, y como la propia organización del museo subrayaba,⁹ la exposición incluyó las primeras re-interpretaciones en vivo de las obras de Abramović realizadas por otras personas, algo jamás hecho en un museo. Para ello contaron con una serie de colaboradores externos (*performers*, actores, bailarines, etc.) que participarían en la representación de las piezas originales de la artista. Sin embargo, y como indica Robert C. Morgan (2010), pese a los esfuerzos de Abramović en preparar física y mentalmente a los *performers* para desarrollar las acciones “el aura que rodeaba estas acciones era sorprendentemente poco convincentes. Desde la perspectiva del público, no había energía, ni una determinación real”¹⁰ (p.12). Finalmente, tal y como el título de la exposición indicaba, la propia Marina Abramović

realizó una acción que se desarrolló a lo largo de las aproximadamente 700 horas que duró la exposición. La pieza central de la muestra *The Artist Is Present* (2010), tomó como referencia el *performance* desarrollado junto a su pareja artística Ulay, *Nightsea Crossing* (1981-87). Abramović se sentó en el atrio central del museo, permaneciendo en silencio delante de una mesa, invitando pasivamente al público a tomar asiento frente a ella durante el tiempo que estimasen oportuno, siempre dentro del horario de apertura del museo. En este sentido, la participación del público completaba la pieza, permitiéndoles tanto la posibilidad de tener una experiencia íntima con la artista, como formar parte de la misma obra de arte. André Lepecki (2016) recoge el éxito de la experiencia —no sin cierto sarcasmo— del siguiente modo:

As audience members lined up literally for hours to sit in a single chair facing the artist, never had the Atrium performed its function of being a literal «presence room» (as the room where monarchs receive their subjects is called)—one where a new kind of consumerist exhaustion could be performed for the sake of an artist’s glorification. (p.1)

Tras el breve análisis de los tres mecanismos de presentación que se solaparon en la exposición, apreciamos cómo las diferentes temporalidades usadas en la exposición retrospectiva apuntan hacia un cambio de paradigma en los mecanismos de presentación del arte contemporáneo, los cuales —en nuestra opinión— se están nutriendo de modelos de producción propios de otras disciplinas artísticas, como son los mecanismos de representación o interpretación propios de las artes escénicas.

La ácida crítica que Amelia Jones (2011) dirige a la exhibición de Abramović, incide en la incongruencia de esta propuesta expositiva, al transformar y adecuar al espacio museístico —y por consiguiente a las presiones del mercado cultural— unas piezas que entran en conflicto y desvirtúan su propia naturaleza *performática*, y que, de algún modo, acaban traicionando su integridad artística. Para Jones, los principios de «autenticidad», «verdad» y «presencia» que se dan en el encuentro entre público y obra, se ven alterados al adaptar sus *performances* y hacerlos compatibles con los mecanismos de «re-presentación» de la maquinaria cultural museística:

The paradox of Abramović’s project is that she and her team want to situate her work within contradictory frameworks —both within the terms of aesthetics, presenting the work in the heart of the international contemporary art world and constructing around it the accoutrements of the typical art museum exhibition to disseminate it through the catalogue and film, and within discourses of live performance art, with their privileging of the live, durational, and ephemeral. (Jones, 2011, p.33)

Pese a la multitud de proyectos expositivos que han participado de este interés por lo *performático*, *The Artist is Present* supuso un punto de inflexión en la introducción del *performance* en el museo, alterando mecanismos de producción cultural y generando una fuerte repercusión en los circuitos internacionales del arte contemporáneo. El éxito mediático, y muy especialmente, el éxito en la afluencia de público despertó el interés de multitud de centros de arte, museos y demás espacios expositivos por desarrollar nuevos programas de artes vivas que completasen sus agendas de exposiciones. Este, llamémosle, re-descubrimiento de la eventualidad y la co-presencia como mecanismos para incrementar el número de visitantes, se ha traducido en un resurgimiento del *performance* como disciplina artística integrada en los mecanismos contemporáneos de producción cultural.

2.2 Producción de inter-subjetividad

Nuevas estrategias, programas y espacios específicamente destinados a la realización de obras *performáticas*, así como una clara apuesta por trabajos de carácter transdisciplinar, están marcando el devenir de los grandes museos en el siglo XXI. En los espacios tradicionalmente reservados para las artes visuales, se están abriendo paso todo tipo de formatos híbridos, muchos de los cuales llegan desde las artes escénicas —especialmente la danza y el teatro contemporáneo. En este contexto, Dorothea von Hantelmann (2010) nos recuerda que tradicionalmente los modelos de producción cultural de las exposiciones han estado dominados por la relación entre la producción de objetos materiales y la producción de subjetividad de estos:

On the one hand it exhibits objects derived from the subjectivity of the artist, and on the other it presents them in a way that seeks to have maximum impact on the subjectivity of the viewer. By bringing these two dimensions together, the object that is produced and the object that is consumed [...], the exhibition in an exemplary way participates in the hegemonic manner in which individual subjectivity is shaped in Western market societies. (p.11)

El que la mayoría de las instituciones culturales trabajen para implementar nuevos modelos expositivos donde se incrementa el peso de la obra de arte como experiencia, y donde los objetos artísticos están siendo reemplazados por cuerpos vivos, evidencia una transformación en los modelos de producción de subjetividad. Los *performers* están colonizando un lugar tradicionalmente reservado a los objetos artísticos, ocupando las galerías de arte con la presencia de sus cuerpos. Ello implica la generación de una nueva subjetividad entre individuos, es decir, una intersubjetividad. El objetivo no es otro que generar propuestas estéticas que inviten al público a adoptar una actitud activa, creativa y eminentemente participativa. Tal y como Simon O'Sullivan nos propone, este territorio “nos invita a participar en nuestra propia producción de subjetividad, a pasar de ser espectadores pasivos a ser participantes activos, [...] en nuestro propio proyecto de «creatividad procesual»; precisamente para tratar nuestras vidas como una obra de arte” (O'Sullivan, 2006, p.4).

Si hay un artista que en la última década ha desafiado las convenciones productivas del arte, amortizando una estrategia creativa radicada en un difuso espacio transdisciplinar, haciendo bandera de la estética de la experiencia, ese es el artista indo-británico Tino Sehgal.¹¹ En una entrevista realizada por Maurizio Cattelan, Sehgal se posiciona claramente del lado de unos modelos de producción artísticos que priorizan la generación de intersubjetividad por encima de la producción de bienes materiales:

As people have to make an income they are constantly trying to think —consciously or not— what do other people have a demand for and how can we produce something for this demand? ... Because what we have demand for, as an affluent society or as the rich peoples that we are in the West, is a differentiation of our personality or a demand for differentiation of our subjectivity. (Sehgal y Cattelan, 2009, p.90)

Sehgal defiende un modelo de intercambio cultural basado en la subjetividad interpersonal, un intercambio que nos ayuda a definir nuestras necesidades —más allá de las necesidades materiales—, nuestra personalidad —carácter, comportamiento, emociones, actitudes—,

y en definitiva nuestra subjetividad —quienes somos. Sehgal denomina sus trabajos como «situaciones» en las que desarrolla acciones coreográficas y ocasionalmente conversaciones con el público. Al denominar sus obras como «situaciones», el artista rehúye intencionalmente de las expresiones propias de la estética contemporánea —como acción, *performance* o danza—, para defender el nuevo modelo estético como una «situación construida». Estas «situaciones» son activadas a través de la participación de intérpretes- *performers* que utilizan la voz, el lenguaje, el movimiento, la dramaturgia y la interacción para moldear una experiencia con el público. En esta dirección, al tratar de analizar la relación del público con la experiencia estética, Vittorio Gallese (2016) apunta que “las mismas formas de sociabilidad que impulsan la expresión artística son, en su base, una ejemplificación adicional de una intersubjetividad que se concibe claramente como *intercorporeidad*”¹² (p.242).

Analizando los conceptos de «intercorporeidad» e «intersubjetividad», podríamos decir que las «situaciones» que Sehgal plantea se basan en el encuentro entre la obra y el público. Dichos encuentros se articulan a partir de unos parámetros específicos: siempre han de desarrollarse dentro del espacio museístico, las «situaciones» son ejecutadas por *performers* profesionales y los momentos de interacción con el público siguen unos protocolos, coreografías y dramaturgia claramente definidos por el artista. Otro parámetro importante que define su obra es la prohibición explícita de cualquier tipo de documentación, registro o la publicación de imágenes de su trabajo, haciendo que estas «situaciones» solo puedan ser experimentadas en directo. Ello implica algo esencial en sus propuestas: la transmisión de las mismas depende enteramente en modos de memorización y transmisión oral, pasando de cuerpo a cuerpo, y dependiendo enteramente de la fragilidad de la memoria humana. Con esta estrategia, Sehgal evita entrar en el proceso de capitalización de su trabajo a través de fotografías y video documental, otorgando un valor intrínseco a su obra basándose en su desmaterialización. En una entrevista con Hans Ulrich Obrist (2003), el propio Sehgal defiende su contribución a los procesos de desmaterialización del arte, al afirmar que: “Estoy especialmente intentando ser más limpio que el arte conceptual en el sentido de que si queremos desmaterializar el objeto, realmente lo desmaterializamos”, para continuar diciendo que, “lo que el arte conceptual estaba haciendo era desmaterializar el objeto artístico en lenguaje, lo que para ellos significaba escribir algo en un papel”¹³ (p.90). En las propuestas de Sehgal no hay objeto alguno, ni tan siquiera un papel en el que se explique la ausencia de ese objeto, consiguiendo que la obra se transforme en una pura experiencia intersubjetiva. Nada más. A pesar de ello, Sehgal participa activamente de los circuitos mercantiles del arte, diseñando sofisticados mecanismos de transmisión oral con los que consigue capitalizar su obra desde la inmaterialidad.

2.2.1 A Year in the Stedelijk

En el año 2015, el Stedelijk Museum de Ámsterdam dedicó una gran exposición retrospectiva a la obra de Sehgal. Bajo el título de *Tino Sehgal. A Year in the Stedelijk*, diecisiete de sus trabajos¹⁴ fueron presentados entre el 1 de enero y el 31 de diciembre de 2015, cambiando los *performances* que se presentaban mes a mes. Es decir, una persona que deseara disfrutar la retrospectiva al completo debería visitar el museo doce veces a lo largo del año. Stedelijk Museum ostenta una de las mayores colecciones de arte conceptual de los años 60 y 70, lo que reafirma la apuesta de la institución por las fórmulas inmatrimateriales del arte. De hecho, la relación entre la institución holandesa y Sehgal se estableció una década atrás, cuando en el año 2005 el museo adquirió la primera de las «situaciones» de Sehgal para su colección: *Instead*

of Allowing Some Thing to Rise Up to Your Face Dancing Bruce and Dan and Other Things (2000). En este trabajo, una persona se desplaza lentamente por el suelo del museo, adoptando una serie de posturas corporales que toman como referencia los movimientos desarrollados en los trabajos de Bruce Nauman (*Wall/Floor Positions, 1968, Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down* y *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up, ambos del 1973*) y Dan Graham (*Roll, 1970*). Graham, Nauman y Sehgal comparten el interés por integrar la danza y el movimiento en el contexto de las artes visuales. Sin embargo, tal y como Hantelmann (2010, p.133) nos recuerda, mientras que Nauman y Graham recurren al documento video-gráfico para introducir imágenes en movimiento en el contexto expositivo, el trabajo de Sehgal presenta a un cuerpo en movimiento convertido en una obra de arte —no como imagen, sino como cuerpo en sí mismo. Para ello, y pese a lo subversivo de la propuesta, Sehgal desarrolla su trabajo siguiendo ciertos parámetros de una obra de arte convencional. *Instead of Allowing Some Thing to Rise Up to Your Face Dancing Bruce and Dan and Other Things* se presenta dentro de las galerías del museo, sin ningún tipo de anuncio en la programación ni indicación que explique el contenido de la misma. En el caso de esta acción, las obras que cuelgan en las paredes del museo interfieren en el performance, acentuando una fricción material entre el trabajo coreográfico y el resto de las obras. El trabajo —como todas las obras de Sehgal— se presenta ininterrumpidamente respetando los horarios de apertura del museo, por lo que los *performers* que desarrollan la acción están organizados por turnos de trabajo: cuando uno acaba, el siguiente está preparado para seguir una cadena infinita de movimientos. Pese a su carácter efímero, la estructura coreográfica que propone se sostiene a partir de una partitura de movimientos la cual se puede repetir indefinidamente, y con ello logra entrar en el espacio de reproducción, reiteración y presentación del contexto museístico. Asumiendo su papel de obra de arte, la *performatividad* de la acción se acondiciona y adapta a los ritmos temporales propios de los grandes centros de consumo cultural: los museos.

Sehgal insiste en la capacidad de los cuerpos de producir la impresión de objetos animados. En ciertos momentos, estos cuerpos llegan a transformarse en imágenes antropomórficas cambiantes, cuyas estructuras nos recuerdan esculturas vivientes. La segunda obra que nos gustaría analizar insiste precisamente en esta relación escultórica de los cuerpos. En una de las galerías del museo, una pareja —cuya vestimenta es completamente ordinaria— se besa apasionadamente en el suelo, mientras que un grupo de visitantes observa con interés y concentración la acción. Sus movimientos son precisos y controlados, desplazándose al unísono, y cambiando de posturas en una lenta cadencia. Permanecen acostados uno junto al otro; se abrazan; se ponen de rodillas y se besan; sus brazos se envuelven mutuamente; la mujer se recuesta en el regazo del hombre, mientras que su brazo alrededor de su cuello sostiene su cuerpo y la besa. Pronto advertimos que no es una expresión azarosa de amor furtivo, sino una composición coreográfica delicadamente construida, ensayada y ejecutada por *performers* profesionales. *Kiss* (2002) es posiblemente uno de los trabajos más celebrados de Sehgal. Tomando prestado el título de la escultura de Auguste Rodin, *El beso* (1889), Sehgal construye una coreografía donde los movimientos encadenan besos y abrazos universales pertenecientes a obras escultóricas y pictóricas de la historia del arte, que van desde Constantin Brancusi a Jeff Koons, pasando por el propio Rodin. *Kiss* transforma las icónicas imágenes —estáticas y perdurables— en cuerpos en movimiento; una experiencia viva, inmediata y efímera. En esta obra, la «esculturización coreográfica» se hace tangible, al poner en relación la producción material del arte con la producción inmaterial e intersubjetiva de su propia obra. Con ello, tal y como defiende Hatelmann (2010), logra infiltrarse en el flexible espacio del campo expandido de la escultura:

It might seem far-fetched to introduce the category of sculpture as a reference to these works. In my view, however, it is precisely because these works insist on a status as an artwork beyond the material and static object that they establish a dialogue with sculpture, which over the course of the 20th century has increasingly distanced itself as an art form from its fixation on the material art object. (p.138)

En propuestas como *Kiss* o *Instead of Allowing Some Thing to Rise Up to Your Face Dancing Bruce and Dan and Other Things*, el trabajo de Sehgal se centra en el diálogo de dichas propuestas inmateriales con el legado patrimonial del arte. En estos casos la relación de sus «situaciones» con el público se establece mediante mecanismos contemplativos de la obra. Muy diferentes son otros trabajos donde las propuestas se centran en la interacción, participación y activación del público, como son los casos de *Selling out* (2002), *This is so contemporary* (2004) o *This is progress* (2010). Otra de las «situaciones» generadas en el Stedelijk Museum, se produce en una de las grandes salas del museo, insertada entre las galerías de la colección permanente dedicada a las vanguardias artísticas. La galería está completamente vacía, a excepción de tres guardias de seguridad haciendo su trabajo: ¿cuidar las obras? En el momento en el que una persona entra en el espacio para cruzarlo y continuar la visita, uno de los guardias interpela a quien entra en la sala cantando “*Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary. Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary*”. Un segundo guardia se une a la acción, repitiendo la melodía, “*Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary. Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary*”. Finalmente, el tercer guardia se une al ritual. Todos dejan sus puestos y rodean a la persona cantando la pegadiza melodía “*Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary. Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary*” mientras establecen un simpático baile. Finalmente, los guardias vuelven a sus puestos junto a las puertas de la sala, en toda su sobriedad, y cuando finalmente se posicionan uno de ellos remata la acción enunciando solemnemente: «*This is so contemporary*, Tino Sehgal, 2004». Las reacciones del público varían desde quedarse paralizados, a salir despavoridos, hasta unirse al baile en un singular encuentro. En *Selling out* (2002), Sehgal insiste en el trabajo de los guardias de seguridad del museo. En este caso el factor sorpresa de nuevo forma parte de la acción. En una sala dedicada a una de las grandes instalaciones minimalista de Carl Andre, *Bloody Angel* (1985), un guardia de seguridad vigila el espacio. En el momento en el que una persona establece contacto visual con el guardia, éste —un chico bastante joven y atlético— empieza a quitarse la chaqueta con unos movimientos marcadamente sensuales. A continuación, se deshace de la camisa, tratando de mantener un contacto visual constante, erótico y desafiante. El striptease está claramente destinado a la persona que estable dicho contacto visual, mientras otras personas en la sala contemplan el espectáculo. Tras deshacerse de los pantalones, se queda en ropa interior, flirteando con la goma del tanga, sosteniendo una tensión divertidamente incómoda. En ese momento interrumpe la acción para enunciar solemnemente: «*Selling out*, Tino Sehgal, 2002». El que los guardias de seguridad sean los intérpretes de sus «situaciones» consolida la estrategia de Sehgal de que sean personas, y no objetos, el material con el que crea su obra. Como único elemento vivo y persistente en el aséptico espacio museístico, el artista busca en la presencia de los vigilantes de museo un capital *performativo* que puede interactuar con el público, ofreciendo el encuentro intersubjetivo como una forma de expresión artística. Las dos propuestas que acabamos de describir buscan y consiguen desacralizar el espacio museístico. Los vigilantes, como guardianes del orden y las buenas conductas del museo, cantan, bailan y llegan a jugar con el elástico del tanga.

La última de las obras de Sehgal que nos gustaría analizar es *This is progress* (2010). En uno de

los halls del museo, un niño de unos 10 años se acerca a quien entra en la sala, pidiendo que le defina el concepto «progreso». Mientras andan y suben unas escaleras, y en un giro el pequeño desaparece. Un adolescente lo ha reemplazado continuando la conversación. En el siguiente cambio de salas, la conversación es continuada con un adulto, hasta que finalmente dicha persona acaba hablando con una anciana sobre el significado del tiempo. Cuando la anciana se despide de la persona le deja reflexionando en la otra ala del museo. Durante los minutos que dura esta «situación» (entre 8 y 10), se recorren los espacios de las salas vacías. El silencio es interrumpido por la cacofonía generada por las conversaciones del ejército de intérpretes llevando de un punto a otro del espacio a los y las visitantes del museo. Las incesantes cadenas de diálogos y los cambios generacionales implementan la reflexión del concepto de progreso, tanto espacial como temporalmente. Al mismo tiempo, generan la sensación de estar dentro de una compleja maquinaria de producción de subjetividad. Lauren Collins (2012) capta brillantemente la esencia del trabajo de Sehgal al definirlo como un “arquitecto de la interacción”. Esta «situación» no es una acción ajena a la presencia del público, sino que la obra se sitúa precisamente en el encuentro entre las partes y la interacción de estas. Ahora bien, hemos de advertir que la escala humana y espacial de la acción, así como los bucles temporales a los que se veían sometidos los intérpretes-participantes, hacía que las conversaciones pudieran resultar mecánicas, dada la monotonía y automatización con la que los intérpretes debían realizar dichas acciones. En este sentido, observamos una fricción constante entre la riqueza *performativa* de la propuesta y su adaptación a la maquinaria de producción de consumo cultural a la que se fuerza a los intérpretes de la misma.

Es una realidad incontestable que el trabajo de Sehgal ha conseguido mover los pilares de la institución museística, desafiando los mecanismos de producción y de consumo cultural. Su obra es hoy por hoy un objeto de deseo por el que los grandes centros de arte asumen los riesgos que supone presentar o coleccionar su trabajo. Sin embargo, también parece lógico que empiecen a alzarse voces críticas sobre la estrategia artística de Sehgal: los mecanismos con los que está ingresando en la historia del arte no solo reemplazan el objeto artístico por una subjetividad interpersonal inmaterial, sino que dicho objeto está siendo reemplazado por cuerpos humanos. Dicho de otro modo, la plasticidad intersubjetiva de las propuestas de Sehgal se construyen a partir de una relación profesional, una nueva mano de obra que está circulando en el mercado del arte, y que nos, como propusiera Sven Lütticken (2006, p. 190) se acercan peligrosamente a los modelos productivos y de explotación laboral propios del neoliberalismo cultural.

3 CONCLUSIONES

El estudio de grandes exposiciones retrospectivas dedicadas al trabajo *performático* de Marina Abramović y Tino Sehgal nos ha servido para establecer un análisis en torno a la inclusión y participación de las artes vivas en el contexto museístico, así como para esbozar nuevas estrategias y mecanismos de producción cultural en el arte contemporáneo. Para ello, hemos identificado en la reciente historia de las artes vivas dos periodos esenciales denominados como *giros performativos*. Mientras que en el *giro performativo* de los años 60 la producción inmaterial desafió los mecanismos de mercantilización del arte, entendemos que durante el nuevo *giro performativo* los modelos de producción cultural se sostienen por una decidida eventualización de los espacios expositivos. En este proceso, cabría destacar la importancia en esta segunda ola de las artes vivas del proceso de reconsideración, actualización y presentación del capital *performático* de los años 60.

En el desarrollo del *nuevo giro performativo* observamos cómo los modelos de producción artística de las artes vivas han hecho del *performance* en un género perfectamente integrado en las políticas culturales que se imponen en las instituciones museísticas. Los casos de estudio analizados nos han servido para identificar dos modelos de producción cultural que, sin ser exclusivos ni radicalmente originales, pensamos que nos pueden ayudar a definir ciertos parámetros de este nuevo giro performativo: la producción de co-presencia, y la producción de inter-subjetividad.

Intrínseco a la naturaleza viva del *performance*, uno de los cambios de modelo de producción cultural está basado en la «economía de la presencia». Si la desmaterialización y temporalización de las artes incidieron en la transformación del objeto artístico, podemos apreciar cómo la implantación del *performance* como un nuevo bien de consumo cultural, está igualmente transformando ciertos parámetros en los mecanismos de producción y presentación del arte contemporáneo. El carácter eventual de esta práctica artística se concibe para una cantidad limitada de personas cuya presencia genera una co-presencia. Es decir, la presencia del artista —o de los *performers*— implica la co-presencia del público. En este sentido, podríamos defender que la «economía de la presencia» se articula alrededor de la exclusividad y singularidad, no ya del objeto artístico, sino a partir de la co-presencia física de otros cuerpos. El segundo modelo cultural que identificamos —estrechamente relacionado con el primero— es el de intersubjetividad. Dicho modelo deviene del incremento del peso del arte como experiencia, y donde los objetos artísticos están siendo reemplazados por cuerpos vivos. El remplazo de los objetos materiales por las subjetividades interpersonales es lo que nos lleva a definir éste como un modelo de producción de intersubjetividad, basado en propuestas estéticas que alimentan activamente al público, y que se generan a partir de su participación activa.

Por su parte, entendemos que la fuerza con la que la *performance* y la coreografía han irrumpido en el contexto museístico constata precisamente un nuevo modelo de producción inmaterial que ofrece la presentación de cuerpos vivos en las galerías de arte. Dichas prácticas artísticas, basadas en la transitoriedad del proceso, la experiencia kinésica y la transmisión oral, se han convertido en los nuevos inquilinos del museo. Su inclusión en los programas expositivos está transformando al *performance* en la nueva escultura en vivo, imponiéndose como un vehículo para explorar y explotar la economía de la experiencia. Sin embargo, este maridaje no está exento de contradicciones, ya que ambos dispositivos culturales obedecen a diferentes regímenes estéticos basados en diferentes modos de interacción con el público. Si el *performance* se ha definido tradicionalmente como un encuentro espacio-temporal efímero entre el *performer* y el público, observamos cómo esa cualidad intrínseca está dejando paso a otros mecanismos que se adaptan a la perfección a los rigores del museo. Pese a su eficacia, entendemos que esta adaptabilidad se organiza a partir de una co-presencia asimétrica. Es decir, observamos cómo la profesionalización, externalización y delegación de la práctica *performática* se está generalizado como un nuevo mecanismo de producción cultural en los contextos expositivos del arte contemporáneo. Ello implica participar de procesos de mercantilización del *performance* como un producto de consumo cultural, convirtiendo al *performer* en la nueva fuerza obrera cuyos cuerpos han de soportar los rigores del museo; un museo donde la exposición del trabajo físico se está convirtiendo en un nuevo capital cultural.

4 REFERENCIAS

- Albarrán, J. (2017). Sehgal no invita a la lógica. Performance, experiencia y economía inmaterial en Tino Sehgal. *Sin Objeto, 00*, 24-39.
- Bishop, C. (2016 [2012]). *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectaduría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.
- Collins, L. (2012) *The Question Artist. Tino Sehgal's provocative encounters*. Edición digital de *The New Yorker* del 6-8-2012. Recuperado de: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/08/06/the-question-artist>
- Costinaş C. y Janevski. A. (2018). *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Hong Kong: Para Site and Sternberg Press.
- Derrida, J. (1997). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Gallese, V. (2016) Bodily Framing. En U. J. Mather U., J. (ed.) *Experience. Culture Cognition and the Common Sense*. Cambridge y Londres: MIT Press.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of Presence. What meaning can not convey*. Stanford, CA: Standford University Press, 2004.
- Hantelmann, D. von. (2010). *How to Do Things with Art*. Zurich: JRP Ringier.
- Jones, A. (2011). The Artist Is Present: Artistic Re-Enactments and the Impossibility of Presence. *TDR. 55*(1), 16-45.
- Jones, A. (2012). *The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History*. En A. Jones y A. Heathfield (eds.). *Perform, Repeat, Record: Live Art History*. Bristol: LADA Life Art Development Agency.
- Kaprow, A. (1965). *Assemblages, Environments & Happenings*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Lepecky, A. (2012). *Not as Before, But Simply: Again*. En A. Jones y

A. Heathfield. (eds.). *Perform, Repeat, Record: Live Art History*. Bristol: LADA Life Art Development Agency.

Lepecky, A. (2016). *Loving Dancing*. Nueva York: MoMA.
Recuperado de: https://www.moma.org/d/pdfs/W5ma19KZXJvbWVCZWxfRXNzYXlFRmluYWxfMV81LnBkZiJdXQ/JeromeBel_Essay_Final_1_5.pdf?sha=2a7c4e7669083599

Lütticken, S. (2006). *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art*. Róterdam: NAi Publishers.

Maar, K. (2015). *What the body can do: Reconsidering the role of the moving body in exhibition contexts*. Stedelijk Studies. Issue #3. Fall 2015. Recuperado de <https://stedelijkstudies.com/journal/what-a-body-can-do/>

Melgares, M.A. (2018). Retóricas del tiempo, performance y algunas estrategias para la capitalización de lo efímero. *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de edición*, 4, 7-17.

Morgan, R. C. (2010). Thoughts on the Re-Performance, Experience, and Archivism. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 96, 1-15.

O'Sullivan, S. (2006). Academy: 'The Production of Subjectivity'. En: ROGOFF, Irit (ed.). *Academy*. Frankfurt/Main: Revolver. Recuperado de <https://www.simonosullivan.net/art-writings/production-of-subjectivities.pdf>

Phelan, P. (1996). *Unmarked. The Politics of Performance*. Londres: Routledge.

Reckitt, H. (2011). To Make Time Appear. *Art Journal*, 70(3), 58-63.

Schechner, R. (2013). *Performance Studies. An introduction*. Londres: Routledge.

Schimmel, P. (ed.) (1998). *Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979*. Londres y Nueva York: Thames and Hudson, Los Ángeles: MoCA.

Sehgal, T. y Cattelan, M. (2009). Tino Sehgal interviewed with Maurizio Cattelan, Tino Sehgal: Economics of Progress. *Flash Art*, 264, 90.

Sehgal, T. y Obrist, H. U. (2003). *Hans Ulrich Obrist: Interview mit Tino Sehgal in: Katalog des Kunstpreises der Böttcherstraße*.

Bremen: Kunsthalle. Recuperado de http://www.johnengalerie.de/fileadmin/Download/Press/sehgal/Sehgal_Interview_mit_Obrist_2003.pdf

Spångberg, M. (2012). *New kinds of art*. Recuperado de <https://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/21/new-kinds-of-art/#comments>

Steyerl, H. (2017). *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War*. Londres y Nueva York: Verso.

NOTAS

1. Deberíamos especificar que la recreación de *18 Happenings in 6 Parts* se realizó en dos ocasiones, la mencionada en Múnich en el 2006, y en el contexto de la bienal Performa 07 de Nueva York en 2007. Ambas instituciones colaboraron en el proceso de reproducción de dicho trabajo. Información recogida en: <http://07.performa-arts.org/calendar.php?id=108> [visitado el 21-03-2020].
2. Para una visión completa del proceso de recreación del proyecto recomendamos la lectura de: LEPECKY, A. (2012) *Not as Before, But Simply: Again*. En: Jones, A. y Heathfield, A. (eds.). *Perform, Repeat, Record: Live Art History*. Bristol: LADA Life Art Development Agency.
3. Algunas de las ideas que recogemos en este artículo fueron esbozadas en el trabajo del autor (2018) *Retóricas del tiempo, performance y algunas estrategias para la capitalización de lo efímero*, publicado en la revista académica *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de edición*, 04, 07-17.
4. Sirva como referencia a este aspecto el trabajo desarrollado por Phelan, P. (1996) en *Unmarked. The Politics of Performance*.
5. Este concepto es profundamente analizado en la publicación editada por Costinaş, C. y Janevski, A. (2018). *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Hong Kong: Para Site and Sternberg Press.
6. Traducción del autor. Texto original: "The bodily co-presence of actor and spectators enables and constitutes performance. For a performance to occur, actors and spectator must assemble to interact in a specific place for a certain period of time".
7. 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 Ángeles (1998) o *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte de Wit, Róterdam (2005), o proyectos expositivos cuya finalidad ha sido la re-presentación de performances históricos como *Performance Re-Appropriated*, MuMok, Viena (2006), o incluso ejemplos donde lo que se busca es precisamente combinar ambos aspectos, como podría ser el caso de *PER/FORM. Cómo hacer cosas con*

(*sin*) palabras, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid (2014) o *Choreographing Exhibitions*, Centre d'art Contemporain de la Ferme du Buisson, Noisiel (2013).

8. En la composición de apartado hemos tomado como referencia la información recogida en la website del Guggenheim Museum de Nueva York. Recuperado de: <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/> [visitado el 29-03-2020].
9. Esta información está recogida en la nota de presentación de la exposición. Recuperado de: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964> [visitado el 29-03-2020].
10. Traducción del autor. Texto original: "the aura surrounding these vignettes was remarkably unconvincing. From the perspective of this visitor, there was no energy, no real spunk".
11. Tino Sehgal (1976), originalmente se formó en la economía política y la danza, dando un pasó a las artes visuales en año 2000. Ha obtenido un reconocimiento internacional gracias a los trabajos de corte *performático* presentados en la Bienal de Venecia, la Documenta en Kassel, en el Museo Guggenheim de Nueva York o la Tate Modern de Londres. Hemos de advertir que pese a haber numerosas entrevistas con el artista, y grandes museos le hayan dedicado grandes exposiciones, la resistencia del artista a que su trabajo sea documentado o catalogado, también conlleva que no existan trabajos monográficos de su obra. En este sentido, hemos de apuntar dos aspectos. Primero que el principal referente en el análisis de las estrategias artísticas de Sehgal es el exhaustivo trabajo desarrollado por Dorothea von Hantelmann (2010) en *How to do things with Art*. Y segundo, que en la descripción de sus obras tomaré como referencia la experiencia personal y recuerdos tras la visita a la exposición de Sehgal en Ámsterdam, *Tino Sehgal. A Year in the Stedelijk* (2015).
12. Traducción del autor. Texto original: "The very same forms of sociality that propel artistic expression are at their basis a further exemplification of an intersubjectivity that is clearly conceived of as *intercorporeality*".
13. Traducción del autor. Texto original: "I'm especially trying to be cleaner than conceptual art in the sense that if we want to dematerialise the object, let's really dematerialise it" [...] "What conceptual art was doing was dematerialising the art object into language, which they thought meant writing something on paper".
14. La selección de obras fue: *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000), *This is good* (2001), *This is new* (2003), *This is propaganda* (2002), *This is exchange* (2002), *Kiss* (2002), *This is so contemporary* (2004), *Kiss (clean version)* (2006), *This variation* (2012), *Ann Lee* (2011), *This situation* (2007), *This progress* (2010), *This is critique* (2008), *Selling out* (2002), *Ann Lee & Marcel* (2015), *Yet untitled* (2013) y *This occupation* (2005). Información recogida en la web del museo: <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/a-year-at-the-stedelijk-tino-sehgal> [visitado el 04-04-2020].