

LOIS KEIDAN **Hora de exhibir**

Lois Keidan es comisaria de Live Art y directora adjunta de Live Art Development Agency de Londres.

En www.liveartlondon.demon.co.uk

encontrarás más información sobre Live Art Development Agency.

Este texto es una traducción del texto original en inglés "Showtime : Curating Live Art in the 90s" que publicó la revista Art & Design vol. 12 pt. 1-2 (Enero-Febrero 1997).

La autora realiza un recorrido por Gran Bretaña y analiza el comisariado de Live Art en los 90.

Parece ser que existen casi tantos términos para presentar el Live Art y nuevas prácticas similares de performance en la Gran Bretaña de los 90 como palabras tienen los esquimales para referirse a la nieve. Términos como "programar", "producir", "presentar", "promocionar", "encargar", "montar plataformas", "montar escaparates" y "comisariar" llenan el discurso y las líneas maestras de la performance contemporánea, pero a menudo confunden tanto como definen la relación representacional con prácticas actuales.

¿Qué significan realmente algunos de estos términos y cuáles son las distinciones existentes entre ellos dentro de las infraestructuras actuales? En relación con otros campos, ¿qué significa "comisariado" aquí? ¿Qué es "Comisariado de Live Art", una intención auténtica o una pretenciosa afectación para no decir "contratar exposiciones"? ¿Qué relación existe entre el Live Art y las Artes Plásticas, y a qué se debe que esos dos mundos parezcan seguir entremezclándose con tan poca frecuencia, teniendo en cuenta la fluidez de la práctica artística contemporánea? Antes de hablar de temas referidos al marco, no obstante, tendría que apuntar lo que considero que es el Live Art y de paso señalar por qué podría necesitar un comisariado y qué podría estar en juego en esos debates.

Tal como se pone de manifiesto si echamos un vistazo a cualquier publicación reciente o a los criterios usados para cubrir la financiación, el Live Art tiende a desafiar toda definición o convenciones heredadas. El concepto Live Art, que no es reconocido como disciplina artística per se, alude a un amplio conjunto de formas, ideas y contextos; es un área de práctica cultural en vivo, siempre evolucionando y cambiando, que busca y es buscada por públicos cada vez más variados y hambrientos. La esfera cultural global se ha abierto durante la pasada década a formas emocionantes y eclécticas, pues los artistas buscan nuevos modos de representar y responder a los tiempos cambiantes que vivimos. Los 90 especialmente han presenciado la aparición de nuevas ideas importantes que están contribuyendo a dar forma y definir paisajes culturales más amplios. Esas ideas están desafiando la naturaleza y el papel de la performance contemporánea, a la vez que cuestionan los modos heredados de interpretar el mundo. Una diversidad de artistas y prácticas, desde el teatro a la instalación, del cine a la música, de las artes plásticas a la danza, han entrecruzado sus senderos y difuminado mutuamente sus contornos, y al hacerlo han abierto la posibilidad de formas transitorias libres de tradiciones o convenciones.

Este proceso de desarrollo de nuevos lenguajes creativos, junto con la politización que se ha dado en la esfera del arte, ha abierto las posibilidades de que se aborden nuevos programas mediante la práctica cultural. El espacio performativo ha llegado a representar uno de los pocos lugares "seguros" que quedan para investigar diferentes formas de ser, ver, pensar y actuar. Ofrece a los artistas, sobre todo a los privados de derechos y a los marginalizados dentro de la cultura dominante, nuevos modos de interrogarse acerca de cómo podríamos adaptarnos al mundo en este final de siglo XX. La explosión de ideas y actividades en nuevas prácticas transitorias ha contribuido a la aparición de una energía y sentido investigador dentro de la cultura contemporánea que está demostrando ser muy influyente y extremadamente refrescante. El Live Art está en el centro de ese proceso. Con sus antecedentes en el campo del teatro experimental, las artes plásticas, el arte de performance, acciones y desarrollo de los nuevos media, Live Art es un término que abarca un amplio abanico de prácticas transitorias interrelacionadas. Esas prácticas son conceptuales por naturaleza, impulsadas por ideas más que por la forma, que recurren al artista como materia o metáfora primaria y están enraizadas en las nociones de presencia, proceso y contexto.

Para abordar la singularidad del "Comisariado de Live Art", podría ser de utilidad deshacer algunas de las distinciones existentes entre relaciones representacionales, y examinar una serie de intenciones, objetivos y "asociaciones" a la hora de presentar prácticas contemporáneas transitorias. Inevitablemente, el producir, programar y comisariar están sujetos a enormes entrecruzamientos y no son mutuamente excluyentes para nada, pero lo que voy a intentar definir es su relación representacional primaria.

Dicho de manera sencilla, las plataformas y los escaparates son estrategias que se explican por sí mismas para presentar obras: nuevos artistas, nuevas prácticas, nuevos contextos. En cuanto a quién podría ser el receptor de hecho de la obra, es algo tan variado como la naturaleza de la práctica: nuevos públicos, nuevos espacios, la academia, programadores potenciales, el propio campo. Aquí se trata primordialmente de una relación representacional como facilitador. En comparación con otros países cercanos, Gran Bretaña está bien provista de plataformas y escaparates reconocidos. Dentro del compromiso constante del ICA para con esos campos, se encuentran la revista mensual *Ripple Effect*, plataforma de nuevos artistas y nuevas obras, y un escaparate anual de Expositores de Verano, un acontecimiento de presentación abierto a nivel nacional para artistas recién salidos de la universidad o que acaban de introducirse en la práctica del Live Art. El programa National Review of Live Art Platform de Glasgow, el Savage Club de Manchester, el EXPO de Nottingham, las plataformas de performances del Chisenhale Dance Space y el animado mundillo de performance/clubs no son

más que unos pocos ejemplos de infraestructuras formales e informales que continúan siendo influyentes a la hora de impulsar a una nueva generación de artistas para que entre en el paisaje cultural nacional. Bajo muchos aspectos, son los equivalentes dentro del campo de la performance del Whitechapel Open o el British Art Show, es decir: cartas de presentación para los aficionados más que una polémica cultural deliberada.

"Producir" sugiere una relación diferente y más complicada con el proceso y la realización de prácticas basadas en la performance. Producir implica una responsabilidad para con todas las etapas de una pieza o proyecto, en la misma medida en que entraña una responsabilidad para con la forma definitiva que vaya a adquirir en el dominio público. La producción implica de todo, desde Investigación y Desarrollo a conseguir financiación, desarrollo de proyectos, negociación de acuerdos, términos y condiciones de presentación, se presente donde se presente, hasta otros mil detalles intermedios, tanto conceptuales como prácticos. Muchos locales y festivales de Gran Bretaña funcionan como productores y también como programadores, y desarrollan y facilitan nuevas obras para sus propios programas y espacios, y a menudo también para hacer giras. Cada vez hay más iniciativas de artistas que están produciendo proyectos de forma independiente. Esto es especialmente cierto en cuanto a aquellos cuyos términos y condiciones no pueden encontrar acomodo en infraestructuras y organizaciones existentes por razones que tienen que ver con la naturaleza de la práctica o las realidades de la política cultural. Platform, Beaconsfield, Earthworks y Strike, de Londres, son sólo unas pocas de las iniciativas gestionadas por artistas que autodeterminan la formación, creación y realización de grandes proyectos transitorios que existen fuera de los parámetros de las infraestructuras existentes. (De hecho, el Arts Council del nuevo Fondo Combinado para Proyectos Artísticos inglés está dirigido exclusivamente a proyectos e iniciativas gestionados por artistas). Otros ejemplos ilustres de productores involucrados en la práctica de Live Art en Gran Bretaña incluyen Artangel, Arts Admin, shinkansen, Digital Diaspora y Cultural Industry. Todos son productores, independientes de cualquier organización o infraestructura heredada, que abarcan en su trabajo arte sonoro, visual y Live Art, y han contribuido a encauzar proyectos y artistas mediante procesos complejos y absorbentes, dejando al hacerlo importantes vestigios en nuestro patrimonio cultural. La relación representacional con la producción es sobre todo una asociación que se basa en objetivos compartidos, tanto conceptuales y estéticos como culturales.

El campo de la programación es un terreno ambiguo que puede cubrir cuestiones tan básicas como consideraciones sobre lugar, fecha y hora, y tan complejas como estrategias de ingeniería social. En el peor de los casos se trata de llenar el calendario de las autoridades locales, confeccionar listas de compra para festivales internacionales, que haya unos administradores pro

forma que paguen la renta... un poco de jazz, un poco de danza, algunos nombres conocidos del mundo del teatro, unos pocos proyectos comunitarios y unas ligeras nociones de nueva performance para mantenernos alerta. Es la cantidad y no la calidad lo que está en juego en este tipo de estructura. En el mejor de los casos, la programación es una serie de acontecimientos bien acabados, limpiamente ordenados y ejecutados que satisfacen una diversidad de necesidades con inteligencia e integridad, trátase de un festival o de la programación de otoño de un local. Una vez más, Gran Bretaña está bien provista (aunque con un nivel desesperadamente bajo de financiación) de programadores y programas de calidad basados en una buena información acerca del local en cuestión, muchos de los cuales se dedican a la práctica del Live Art a diferentes niveles. El CCA de Glasgow, la Green Room de Manchester, el ICA, The Bluecoat de Liverpool y el Arnolfini de Bristol son tan sólo unos pocos ejemplos de locales que equilibran su compromiso continuado para con el Live Art con satisfacer las necesidades de sus respectivas comunidades en sentido amplio. Si damos por supuesto que cualquier compromiso con la práctica del Live Art, con todas las complejidades inherentes, requiere una forma especial de implicación y pasión, la relación representacional con la programación es esencialmente funcional. Una relación que satisface las necesidades operativas, tanto del artista como de la organización, para presentar una obra apropiada para públicos adecuados de modos accesibles. Aunque no siempre es el caso en los ejemplos dados más arriba, no hay necesariamente un papel de comisariado en la programación; se trata tanto de estructurar eventos dentro de una política determinada como de estructurar una posición o una polémica. Tal vez sean las demandas de diversificación, la falta terrible de financiación, la escasez de locales adecuados y la presión ejercida sobre los favorables a esta práctica lo que impide que otros programadores a nivel nacional o internacional, que podrían implicarse seriamente y no superficialmente con el Live Art, se interroguen acerca de lo que programan y cómo lo hacen. ¿En qué contexto existe esa obra, cómo se relaciona con nuestros públicos y sus experiencias, cómo se relaciona con otras prácticas, cómo se puede interpretar, qué ideas provoca sobre nuestra época y cuál es su mejor marco? Teniendo espacio, recursos y encargos, éstas son las preguntas que deberían formularse los programadores cuando se implican en la representación de Live Art. Si no lo hacen, ese campo de la práctica seguirá permaneciendo en los márgenes culturales como "cosa rara", como una "exhibición de bichos raros" desmarcada de la mayoría de la crítica y del contexto cultural. Si lo hacen, entonces se puede considerar que esa forma de representación va transformándose en una posición de comisariado. Muchos programas de performance y festivales de Gran Bretaña, por medio de sus políticas de encargos, conceptos de

programación y marcos de representación, hacen un papel de comisariado, a veces como piezas discretas dentro de un cuerpo más amplio de trabajo. El CCA y la Green Room presentan a menudo programas comisariados en torno a temas e ideas. La National Review of Live Art y Hull Time Based Art's ROOT son programaciones de festivales bien informados y considerados que toman una postura clara en relación a las prácticas contemporáneas; el programa bianual del Festival Internacional de Teatro de Londres provoca debates acerca de los extremos de las prácticas performativas contemporáneas; el festival NOW de Nottingham rompe las fronteras entre las performances y los espacios-club; y el festival Video Positive de Liverpool continúa explorando la dimensión performativa de las nuevas tecnologías. La relación representacional con el "Comisariado de Live Art" es fundamentalmente discursiva. Se trata de una estrategia de programación encaminada a provocar discursos acerca de temas que entran de lleno en el espíritu de la época existente entre artistas, público, la academia y la mayoría de la crítica y élite cultural. Es como dibujar un mapa para navegar por las relaciones entre los artistas, el arte y la sociedad, y una consideración estructurada de ideas entrelazadas que ponen a prueba la naturaleza de las prácticas contemporáneas y gestionan asuntos complejos. Una de las misiones del comisariado consiste en la creación de un contexto, una necesidad cada vez mayor, dado el difícil terreno que cubre gran parte de la práctica contemporánea. La performance contemporánea está en una situación extraordinaria para articular cuestiones problemáticas mediante estrategias alternativas. Como forma que insiste en nociones de "presencia", y en la que el cuerpo -ese lugar de significado, objeto de tanta disputa- ocupa una posición central, es un concepto inmediato, de muchos niveles y cargado emocionalmente que proporciona un espacio diferente a todos los demás para la expresión creativa de ideas y nuevas experiencias artísticas. Para artistas que se enfrentan a cuestiones de identidad y diferencia cultural, el Live Art ha demostrado ser una plataforma articulada y persuasiva capaz de desafiar a las narrativas dominantes en el mundo moderno. Los años recientes han visto la aparición, sobre todo en Gran Bretaña y Estados Unidos, de una nueva generación de artistas culturalmente diversos y politizados cuya obra está siendo un potente portavoz de debates sociales y políticos más amplios acerca de la formación de identidad, asimilación, hibridismo y la trascendencia de los conceptos arcaicos de nacionalidad y nacionalismo. El proceso no sólo ha contribuido a la representación y negociación de las diferencias culturales existentes en nuestra sociedad, sino que también ha coadyuvado a la hora de dar forma a ideas acerca de la inexistencia de experiencias culturales homogéneas o esencializadas. Para muchos artistas implicados en cuestiones de identidad en relación con raza, sexualidad, género o capacidad física, los contextos de representación son importantes para el

impacto y la influencia de su obra.

No se debería esperar de ningún artista, por ejemplo, que represente la "experiencia negra" o que lleve consigo una serie de responsabilidades heredadas para con una noción idealizada de la comunidad negra. Muchos artistas cuya obra se descontextualiza corren el peligro de llevar consigo tan arriesgado bagaje; sobre todo cuando los oficiosos sistemas de cupo que funcionan en muchos locales siguen considerándolos como "el modelo de este año".

Respect (1993) y More Respect (1994) fueron dos temporadas del ICA cuya estrategia de comisariado fue abordar tales problemas y cuestiones en relación a la práctica cultural negra contemporánea. En ambas temporadas se expuso un amplio abanico de obras transitorias que abordaban temas de formación de identidad y daban voz con la misma intensidad a una variedad de experiencias, posturas y sensibilidades. Al crear tal marco, tanto Respect como More Respect contribuyeron a debates más inspirados y progresistas entre artistas, público y la mayoría de la crítica acerca del hibridismo de la experiencia, los conflictos de identidad y los complicados y complejos factores que inciden en la formación de la personalidad en las postrimerías del siglo XX. Nuestra misión como comisarios en ambas temporadas aludidas, y en otras temporadas relacionadas con la formación de identidad en relación con la sexualidad (It's Not Unusual, 1994) o género (Jezebel, 1995), ha consistido en problematizar una cuestión reflejando las posiciones, posibilidades e inquietudes extremas en todo un abanico de ideas y prácticas entrelazadas.

El cuerpo, el tabú, la mortalidad y la muerte son temas de actualidad en la esfera cultural, y de manera especial en el Live Art. Siguiendo una línea similar a los Rites of Passage (1995) de la Tate Gallery, en la programación Way To Go (1994) montada por el ICA para Todos los Santos, el comisariado se centró en los modos en que la práctica del Live Art puede inspirar la adaptación a la muerte y al morir en el mundo moderno. Way To Go, compuesta, al igual que todas las programaciones recientes del ICA, de obra nueva y encargada, y artistas tanto emergentes como consagrados, fue un marco de referencia. Fue un cuerpo de trabajo intensamente personal y delicado relacionado con conceptos de muerte, el proceso de morir y el recuerdo; obras que usaban los lenguajes ofrecidos por nuevas prácticas performativas para "decir" cosas que no se podrían transmitir por otros medios. Way To Go, que abrazaba todo un abanico de disciplinas, desde instalaciones interactivas y transitorias a obras basadas en el movimiento y un debate entre un "panel performativo", fue una manera de provocar un diálogo sobre algo que se percibía como inexpresable.

El comisariado es también una estrategia, no sólo para problematizar cuestiones o abrir discursos, sino para crear un espacio seguro en el que apreciar y tomar en consideración prácticas aparentemente extremas y subversivas. Sacados de su

contexto, el teatro ritual con derramamiento de sangre, laceración y "piercing" que practica Ron Athey, los cuerpos y fluidos objetivados de Franko B, la cirugía plástica de Orlan y el sexo como rito sagrado de Annie Sprinkle corren el peligro de que sean considerados simplemente en términos de su valor como piedra de escándalo; obscenidades y gente rara de los márgenes de la sociedad carentes de cualquier valor cultural o intelectual. Sin tener en cuenta o representar la historia y el legado del "body art", las múltiples culturas sexuales del mundo moderno, las fuerzas extraordinarias que determinan sensibilidades y creencias más allá de la cultura dominante y las consecuencias de los acelerones en el campo de la ciencia y tecnología, es imposible representar a artistas como estos tal como exigen y merecen sus prácticas. No obstante, si se representan efectivamente, los artistas que ahondan en las regiones más profundas y oscuras de la naturaleza humana pueden, como dijo una vez Antony Everitt acerca de Damien Hirst, abrir caminos al espectador que lo lleven a campos de experiencia que no sean anti-morales ni amorales, sino extra-morales... un mundo en que el mal gusto se lleva hasta el extremo de la elegancia, y la repugnancia se filtra y convierte en deleite.

El ICA intentó encontrar un modo de organizar algunas de estas cuestiones provocativas y contextualizar una serie de obras controvertidas con relación al cuerpo en Rapture y Totally Wired. En estas dos programaciones recientes se tomaron en consideración ideas de la práctica ritual y sagrada en el mundo postindustrial y la naturaleza del cuerpo en relación al desarrollo de la ciencia, la sociedad y la tecnología. A medida que llegamos al final del siglo, muchas cosas que se consideraban antes "verdades" están en el aire y el mundo moderno se está deconstruyendo y reconstruyendo de muchas formas. A medida que la ciencia lleva el cuerpo a otra dimensión, a medida que las ortodoxias religiosas occidentales pierden su papel y relevancia, a medida que las nuevas tecnologías revolucionan nuestras relaciones con los demás, a medida que los media nacionales exploran la espiritualidad fin de siècle, y a medida que los individuos se embarcan en búsquedas personales de rituales contemporáneos, las cuestiones relativas al cuerpo en la sociedad y a la sociedad en el cuerpo adquieren una cierta urgencia y potencia. El campo del Live Art vuelve a estar en una posición extraordinaria para plantear esas cuestiones y considerar una serie de respuestas.

Rapture y Totally Wired crearon marcos que no solamente sugerían el continuum del cuerpo como metáfora central de la investigación artística, sino que también reflejaban los modos en que la performance se constituye en un medio potente para investigar los estrechos límites entre la experiencia "vivida" y la "interpretada", para conectar ideas contrapuestas acerca de la evolución de la condición humana, para apropiarse de los avances en la ciencia y tecnología con fines creativos y, en

definitiva, para trascender las formas convencionales de ser y ver. Enmarcando y comisariando programas de alguna de las formas descritas, esperamos contribuir a los debates sobre la naturaleza y el papel de las prácticas artísticas contemporáneas en relación con marcos críticos y avances culturales. Es inevitable que cuestiones de representación despierten la conciencia, el compromiso y la comprensión del público, y esperamos también que nuestros enfoques sobre el comisariado animen a una nueva generación de públicos que aspiren a otras formas de considerar el Live Art y su capacidad para deambular por terrenos más difíciles de nuestra sociedad.

Con todos estos cambios de forma, cambios producidos en la esfera operativa de los artistas y cambios en el discurso crítico, se podría suponer que las barreras existentes entre las Artes en Vivo y las Bellas Artes se desmoronarían o, cuando menos, se aligerarían. Sin embargo, aparte de algunas excepciones, no parece que vaya a ocurrir eso, y debemos preguntarnos el por qué. ¿Las políticas de comisariado de los espacios de galería están rechazando las posibilidades que ofrecen prácticas transitorias que son ahora tan vitales y vibrantes como nunca? ¿Están prefiriendo los artistas rechazar los límites de la galería y operar fuera de contextos institucionalizados o formales?

¿Es el "desorden" del Live Art, como dijo una vez David Hughes, algo que desanima, sobre todo teniendo en cuenta las presiones para realizar alguna obra en los duros tiempos que corren?

Cuando habla de desorden se está refiriendo, claro está, a todo: desde la necesidad de hacer sitio a una presencia en vivo y las relaciones cambiantes con el público, hasta las exigencias técnicas inherentes y la capacidad de representar de modo eficiente la naturaleza híbrida de gran parte de la práctica de Live Art por medio de canales convencionales dedicados a una sola forma artística. Tal vez parezca una actividad que simplemente es demasiado diferente para buscarle acomodo o, al igual que un "tío muy lejano" de las Artes Plásticas, la práctica del Live Art simplemente no se considera como "de la familia". O peor aún, tal vez se cree advertir que le falta la solemnidad o disciplina que corresponden a una tradición de las Bellas Artes. Para comisarios cuyas políticas cubren prácticas de base objetual o en vivo, tales como Beaconsfield, Hull Time Based Arts o Locus+, esto no constituye ningún problema. Pero para muchos lo es; Brian Catling o Tilda Swinton ¿han sido realmente las únicas personas de carne y hueso del Serpentine desde que se clausuró Heatwave? ¿Cuál fue la presencia en vivo durante la Exposición de Arte Británico de 1996?

Por fortuna son muchas las excepciones, pero parecen seguir siendo excepciones más que indicadores de cambios o tendencias en nuestro paisaje cultural. Unos pocos ejemplos recientes podrían ser *desperate optimists* en The Showroom, *Forced Entertainment* en la City Art Gallery de Leeds, Ronald Fraser-Munro en *Camerawork* y Rona Lee en *The Minorities* de

Colchester. Lo que conecta a estos proyectos al menos tanto como la ubicación de presencia dentro de un espacio de galería, es que cada pieza fue concebida y ejecutada para aquel espacio y su contexto particular, y en colaboración con los comisarios de aquel espacio. No eran, como es el caso en otros ejemplos notables, proyectos "reservados" en un intento de transformar una galería en teatro improvisado, ejercicio que tiende a ser mal interpretado y estar condenado al fracaso, especialmente en relación con las expectativas de la crítica y las experiencias del público. Yo creo que, a menos que se conciba la obra para un espacio de galería, que sea deseado por un espacio de galería y se presente dentro de los contextos de la política actual y el programa de ese espacio, vamos a volver a la situación de la exhibición de bichos raros, una programación aberrante, extraña e inconexa que, simplemente, desconcierta a todos los interesados. Y eso por no hablar de las reglas para conceder permisos, restrictivas y a menudo ridículas, o de la legislación arcaica que hace una distinción entre prácticas de galería y prácticas de teatro, dejando a menudo tanto a los artistas como a los comisarios con las manos atadas a la espalda. Las restricciones de Salubridad y Seguridad son muchas veces obstáculos nimios comparadas con las discrepancias existentes entre qué cuestiones de representación se abordan y de qué modo lo hacen en diferentes contextos, de modo especial con relación a las actuales Leyes sobre la Obscenidad y prácticas que caen dentro de la letra pequeña de la a menudo estafalaria Ley de Teatros. Annie Sprinkle posiblemente no atraería tanto la atención de la Brigada Antivicio si fuera una artista que hiciera instalaciones en lugar de performances.

No obstante, tal vez la resistencia del Mundo del Arte encuentra en igual medida la resistencia de los artistas a La Galería y todo el bagaje e "institucionalización" que este contexto sugiere e implica. De modo creciente, los artistas parecen plantear su posición como algo que existe fuera de los parámetros de las estructuras existentes, sean éstas espacios de galería o incluso espacios de teatro convencionales. Para muchos profesionales, un dominio público no impregnado por los códigos heredados de convenciones culturales es el espacio más inmediato, directo y sin contaminar en que se puede estar. Para otros, el mundo de la galería es tal vez un terreno demasiado clínico para adaptar a él su práctica de forma efectiva; hay veces en que esas paredes blancas y limpias esterilizan y limitan las posibilidades caóticas del acto en vivo.

Sean cuales sean las razones y resistencias, si queremos representar y contribuir al desarrollo y apreciación de la cultura contemporánea, debemos admitir los cambios en la práctica que han tenido lugar entre los espacios de la galería y del teatro, debemos reconocer la evolución de las experiencias y expectativas de nuestros públicos y debemos continuar implicándonos tanto en las ideas como en las formas de las

prácticas actuales.