

La historia de lo efímero

RoseLee Goldberg

Cuando Pablo me llamó el lunes por la noche a Nueva York, y me dijo que alguien se había roto algo y no podría venir, y me preguntó si me gustaría participar en esta mesa, vi la convocatoria de *Mitos de permanencia y fugacidad* y pensé ¡otra vez dejaron fuera toda la historia del performance! Es una historia de 100 años, y me sentí obligada a intervenir ya que, en efecto, tenemos que hablar de la historia de algo que no existe. La historia de lo efímero.

De hecho, siempre me preguntan cómo escribir un libro si no se estuvo ahí. Mi respuesta es: “¿estuvo usted en la batalla del 5 de mayo? ¿Estuvo en la batalla de Waterloo? ¿Cuántas personas estuvieron realmente ahí?”

Otra preguntas por el estilo son: ¿cuántas personas han visto realmente ese Duchamp del que tanto se habla hoy? ¿Cuántas personas han podido tocar la rueda de bicicleta? ¿Cuántas han visto siquiera la mitad de los edificios de Le Corbusier que estudian? Lo cierto es que no hemos visto muchas de estas cosas. Conocemos el lenguaje muy, muy bien; conocemos la historia; nos hemos sentado a oír muchas conferencias. Nos hemos quedado dormidos en otras tantas, y nos han contado una gran cantidad de historias maravillosas y mitos sobre las personas que hicieron esos edificios o aquellas pinturas. Sin embargo no hemos visto ni unos ni otras. Entonces, yo les propongo la idea de que esta opinión de lo efímero y el hecho de que no hablemos de la historia del performance porque no estuvimos ahí es sólo una excusa. Una excusa muy pobre para mirar la poética de la sociología, el contenido. ¿Cómo piensa el artista? ¿Quién duerme con quien? ¿A quién le gusta quién? ¿Cuál es el pensamiento detrás del quehacer artístico?

¡Gracias a Dios por los últimos 30 años de cambios! Ahora tenemos una historia del arte más politizada —y no aquella tontera que escuche aún existe. Perdónenme si cito a alguien que dijo esto, pero parece que sucede todavía en México; no se cómo traducirlo pero se estudia historia del arte “en lo que una se casa”. Ya no pensamos así.

Así que, ¡a lo efímero! Adoro la cita de Donald (Kuspit) donde dice que la historia —yo diré, del performance— son sueños y cómo rescribirlos. Se trata de tener una gran imaginación, ponerse en los zapatos de las personas que la hacen y preguntarnos cómo sería estar ahí.

Como dijo Thierry (de Duve), y lo explicó cuidadosamente, él tiene la responsabilidad de ser el historiador que escribe la teoría para devolverla al mundo, al mundo de la Historia del Arte, de manera articulada y accesible. Como historiadora del presente, del momento, del ahora yo tengo una obligación: examinar realmente qué sucedió en todos los momentos presentes de los últimos 100 años. Él dijo —y me quedo sólo con la parte graciosa— que prefiere escribir sobre los artistas vivos como si estuvieran muertos. A mí me gusta escribir sobre los artistas muertos como si estuvieran vivos. Me gusta pensar —les digo siempre a mis alumnos cuando los hago retroceder en la historia— en tal artista, como alguien con quien se discute ante una buena cerveza o un café. Es con él con el que debes debatir.

La historia del arte no es algo que podamos olvidar en el contexto de Norteamérica. Es preciso fingir, entonces, que el futuro está con nosotros hoy. ¡Cámbiense la ropa! Pero recuerden que todo artista debe estar muy bien vestido. Es un consejo muy bueno. Si estuvieran aquí, sentados a esta mesa un pintor, un músico, un escultor, un lunático y un poeta —bueno, el poeta es también un publicista muy brillante con mucho dinero (y siempre ayuda tener mucho dinero si eres artista), te dirían: ¡despierta! ¡Sal del museo! Son cementerios con edificios podridos, con pinturas podridas. ¡Sal de ahí! ¡No esperes! ¿Cuál es tu futuro? ¿Qué es lo que te importa? ¿Dónde está el futuro de aquellos menores de treinta? Y es aquí donde se refieren al Manifiesto Futurista, donde a los menores de 30 se les dice: ¡despierten! ¡No miren atrás! Esto es lo que llamaría los inicios de la música *Drum&Bass*. Ellos abordaron todas las disciplinas posibles.

Mi trabajo es darle vida a esta clase de historia porque nunca está quieta, porque trata de una pregunta. Siempre estamos haciéndonos esa pregunta; así que cuando estoy a punto de guiar a mis alumnos a través de algunas imágenes que se refieren a esto, a personas que hicieron cosas en el pasado, para mí su trabajo está muy presente. Todavía nos habla, nos grita, y es muy valioso.

Estoy hablando de Oskar Schlemmer; le pregunto cómo hizo esta extraordinaria pieza de vidrio, un traje para un ballet de cristal? Sería maravilloso incluir esta noche en *Cabaret* esta pieza de arquitectura, arquitectura del cuerpo. Y espero terminar las sesiones de hoy cantando “*in Cabaret, on Cabaret...*” alguien tiene que saber la letra.

Estas son las cosas que veo como referencias históricas, especialmente cuando estoy deprimida, vagando por Chelsea y veo ese arte adulto que se ve como... —me recuerda al París de los años 60, cuando mirabas a través del escaparate pero no entrabas a la tienda porque de algún modo sentías que ya sabías lo que ibas a ver.

Entr'act, una pieza extraordinaria de 1924 realizada para un ballet de Picabia y Erik Satie, donde aparece Duchamp. Man Ray viendo la película. Formas de irritar a la gente, formas de irritarse unos a otros, formas de pensar cómo no estar muerto en el mundo, cómo mantener las cosas vivas. Crear esta película maravillosa. Ver a Man Ray y a Duchamp. Esto me conduce a ideas sobre cómo vemos la historia. Pero, esta película maravillosa de 1924, que se proyectaba entre los dos actos de *Relâche*, a su vez una historia maravillosa... ¿acaso vemos arte como aquel hoy en día? ¿Resulta tan refrescante el arte actual? “*¡Ven a Cabaret, viejo amigo! ¡Verás lo que sucede esta noche!*”

Vayamos rápidamente a otras imágenes. De nuevo, sólo para hablar sobre cómo pensar para escribir sobre la historia del performance. Éste es el tema de mi cortísima charla de hoy: provocarlos. ¿En qué tenemos que pensar? ¿A qué nos tenemos que referir? ¿Cómo encontrar un lenguaje? ¿Cómo encontrar un lenguaje recíproco, un lenguaje que se adapte a este entorno social? Y hablamos de un entorno que busca también un activismo; que está tratando de interpretar a los artistas que no les gusta trabajar con un solo medio, artistas pensantes, pintores, escritores, escultores. Artistas que no quieren ser restringidos,

que no quieren que los críticos ni nadie más, les digan qué tipo de obra pueden realizar. Y, he aquí algo para pensar: tal vez el performance sea realmente la nueva figuración de la segunda mitad del siglo XX. Tal vez esta obsesión con el cuerpo fuera la nueva figuración en un momento en que todos hacían pintura abstracta. Estos tipos, o algunos de ellos, sacarán de quicio a la sufriente feminista.

Vemos aquí, por ejemplo, a Yves Klein y su terrible serie abusiva —aunque elegante y sexy— salpicando a sus modelos con pintura y arrastrándolas por el lienzo mientras una buena orquesta toca música. Y no hay que olvidar, por supuesto, a ese público tan interesante y bien vestido que observa.

Esta ponencia se trata de lo que sucede en la narración de la historia del arte. Por qué siempre se deja el performance de lado, una y otra y otra vez. Es más si no estuviéramos aquí hoy, se dejaría de lado una vez más. No conocemos esta historia. No entendemos cómo invade, cómo se introduce y es, a veces, el germen de la perla; con frecuencia, el lugar donde se originan las ideas. De pronto en esta pequeña y pulcra historia del arte —Dada, los surrealistas...— las ideas surgen sentados en el piso, con una pluma y una taza de café. Así surgieron muchas veces estas ideas y esta es la clase de historia que yo siento. Siempre en una misión, siempre llevando el estandarte, siempre diciendo: ¡pongan atención!, estamos dejando fuera una parte de la historia. La historia del mundo de las ideas, la que hace preguntas, la que nunca para, y siempre es radical, siempre muy joven.

Esto lo descubro cada vez que voy a dar una conferencia. Pienso que el público se va a fijar en mi cuerpo, en mi edad. Y no es así, son artistas muy jóvenes que buscan otra manera de entrarle, otra aproximación y no sólo llegar a lo más alto de la obra de arte sino adentrarse en otras formas de expresar sus ideas.

Así, volviendo al concepto de figuración, encontramos Manzoni pensando que es una pérdida de tiempo molestarse en hacer esculturas o dibujos, en su lugar sólo firmaba a la modelo ahorrándose así mucho tiempo.

Desde aquí, vayamos a otra sufrida feminista: Yoko Ono, quien a principios de los 60 ponía al público a pensar y trabajar la idea de lo que sucede cuando una mujer se planta frente a un público. (Podemos ver estas tomas de gente entrando y tomando las tijeras.)

Podemos movernos a través de las imágenes, no voy a describirlas. Son muy icónicas y hasta ahora he mostrado muchas de ellas. Pero estamos buscando a través de esta forma distinta de estas imágenes visuales distintas. A lo que quiero llegar hoy es a decir ¿cómo interpretamos estas imágenes? ¿Cómo podemos aprender a ver las fotografías? El documento no es sólo un documento. En arqueología tomas un fragmento, un pedacito de vasija encontrado en una habitación antigua, y la gente crea civilizaciones alrededor de este hallazgo. ¿Cómo ver las imágenes que han quedado de un performance sin confundirlas con el performance pero reconociendo cuánto son capaces de sugerir y cuánta información contienen? Hay que aprender a escudriñarlas, como nos enseñaron a hacerlo con la iconografía de la historia del arte, tomando fragmentos de las piezas. Y hay que aprender a ver realmente, a usar los ojos para investigar el tipo de información del que estamos hablando.

Y de una imagen a la siguiente estamos viendo. Y aprendemos a ver estas imágenes y decir, éste es 1970, esto es feminismo y esta es una exploración del cuerpo en el espacio realizada conscientemente; esto es sobre la manera en que una mujer desbarata cierta clase de metodología y trabaja con su historia individual.

Nos desplazamos entre artistas que trabajan con sus cuerpos creando imágenes. De nuevo, no nos olvidemos ni un momento de que se trata de artistas plásticos. Esto me pasa cada vez que examino, a través de imágenes infinitas, lo que han construido los artistas de performance. Lo principal es que son artistas plásticos, e incluso aunque no lo piensen están concibiendo imágenes que no vemos en ninguna otro lado, imágenes extrañas, impredecibles, sin relación con el tipo del formalismo de la historia del arte y no obstante imágenes que llegan y se integran a la historia del arte.

Y de nuevo, hago hincapié en este punto de no olvidar por un momento el papel del performance en la creación del tipo de obra que se ha realizado en los últimos treinta años. Los inicios de Cindy Sherman, Cindy Sherman hacía performances, aparecía en las fiestas vestida como una extraña ama de casa de Nueva Jersey en 1978, cuando íbamos juntas a las fiestas de Nueva York. Sus primeras obras eran performances en vivo. Después decidió usar esos performances para construir sus, muy interesantes, fotografías, y el resto es historia.

La fotografía, como la conocemos en los últimos 25 años, se ha convertido en esta clase de demostración elegante. El tipo de performance central, poner a la figura en el centro, no teniendo nada que ver con lo que el fotógrafo piensa usualmente: el cuarto oscuro, la iluminación, todo ese tipo de problemas.

Robert Longo transitando entre el performance y el dibujo. Estas conexiones infinitas entre los artistas que piensan en más de una disciplina, como el reclamo de Serge Guilbaut: un arte que tiene, desde luego, una poética. El arte puede expresar distintos asuntos que no aparecen tan fácilmente a través de un dibujo o en una escultura.

Unas notas recordándoles sobre el tipo de imágenes de los últimos 10, 15 años que han salido del mundo del arte. Vienen, de nuevo, del performance en vivo. La clase de construcción, y toda la idea de documentación ha cambiado, vemos artistas que son muy aguzados, que tienen la sensibilidad para crear imágenes de performances y no tienen éxito, aunque muy cerca de lograr el concepto. Aun así funcionan como imágenes extraordinarias. ¿Se trata a caso del mercado del arte? Obviamente existe una realidad: los artistas de performance necesitan dinero para hacer su obra, necesitan dinero para alimentarse, necesitan dinero para alimentar a sus familias; no está en la escala de otros asuntos de los que hemos hablado.

Yo, prefiero ver una imagen como esta con la tragedia política que nos presenta Tania Bruguera. Y prefiero quedarme con esta imagen, a que la gente me diga "bueno, si no estuviste ahí, no importa, no puedes usar esta imagen". Para mí esta imagen transmite una gran cantidad de historia, una gran cantidad de contenido que debemos resumir y desenredar.

Para finalizar, otra vez imágenes seductoras que vienen del performance y que tienen otro estilo formal y sí, un espacio en el mercado. Vamos a China, estamos en México donde me he dado cuenta de que hay mucho performance, y en Sudamérica. En China, alguien como Zhang Huan que hace performance porque es provocativo, porque es efímero, porque no se puede encarcelar. Generalmente los artistas están presos, como lo dice Zhang Huan, la autotortura, es para él, una de lidiar con el tema de cómo tratar con un régimen político. ¿Cómo tratar temas como la represión, la supresión, y la miseria de un ser humano que vive en Beijing durante los 80? ¿Cómo convertir esto en una obra de arte? Y la tragedia al ver esta pieza, la mostré cuando estuve en Japón, después de que estas increíbles imágenes se hicieran públicas. Esto es horrible. Esta última imagen titulada “Cómo levantar una montaña un metro”.

Otra nota histórica que creo que es importante, volviendo a la idea del método —pasado de moda— de los historiadores del arte, cómo comparaban —contrasta y compara— se convierte en algo muy interesante cuando lo haces con el performance. Tomemos a Chris Burden y pongámoslo frente a un *close-up* frontal de la violencia y un montón de cosas se revelan sobre estas dos pinturas tempranas, por cierto estamos viendo a Burden, las dos cosas se unen. O ver a la gente vestida alrededor de Klein desnudo. La gente vestida a su alrededor. O en este caso, la imagen final de Rodin y Hannah Wilke. No necesitamos decir más: con sólo unir estas imágenes, nos empezamos a acercar a otro tipo de historia del performance, otro tipo de historia contemporánea, una que es efímera, y que sin embargo demanda nuestra atención.

Gracias.