



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre

mae

Centre de Documentació
i Museu de les Arts Escèniques



PER UNS FRAGMENTS DE L' OBLIT

MEMÒRIA
I JORNADA DE CONSERVACIÓ
I DIVULGACIÓ DE LES ARTS
EN VIU

Institut del Teatre —→ 8_NOV_2023

ÍNDEX

PRESENTACIÓ	3
«ESMENT» .	
CONFERÈNCIA INAUGURAL A CÀRREC DE MAL PELO .	5
FÒRUM #1:	
«PODEM, VOLEM O SABEM CONSERVAR ARTS EN VIU?»	10
FÒRUM #2:	
«QUÈ CONSERVES QUAN NO EXISTEIX ALLÒ QUE CONSERVES?»	19
FÒRUM #3:	
«ÉS POSSIBLE EXPOSAR OBRES D'ART DESAPAREGUDES?»	28

Isidre Pruné, Montse Amenós, *Conjunt de dones per a T'odio amor meu*, 1995.



PRESENTACIÓ

El Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre organitzava el passat mes de novembre, la [I Jornada de Conservació i Divulgació de les Arts en Viu](#), amb la participació d'artistes performatius, conservadors i experts en divulgació per debatre la idiosincràsia de la preservació i l'exhibició de les arts en viu, i els drets i els deures que les institucions patrimonials tenen envers el futur.

La Jornada, que s'adreçava a professionals, estudiants i investigadors tant de les arts en viu com de la preservació, conservació i exposició del patrimoni material i immaterial, prometia fer-se preguntes com les següents: hi ha obres d'art que existeixen només en el moment o és possible conservar-les en el temps perquè futures generacions les coneguin, comprenguin i analitzin? De quina manera podem preservar l'efímer? És possible exhibir un moment del passat de manera significativa i comprensible?

Davant les característiques úniques de les arts en viu, en especial, de la seva naturalesa efímera i fragmentària, els experts en patrimoni, conservació i divulgació es troben amb problemàtiques específiques i concretes difícils de solucionar amb els mètodes tradicionals de preservació i exhibició dels museus tradicionals.

Per mirar de pensar i generar coneixement sobre totes aquestes qüestions, la primera jornada d'aquesta temàtica va comptar amb la participació d'artistes performatius, conservadors i experts en divulgació que van reflexionar al voltant de la idiosincràsia de la preservació i l'exhibició de les arts en viu.

Sílvia Ferrando, directora de l'**Institut del Teatre**, obria la jornada remarcant l'admirable treball de conservació de les arts escèniques catalanes realitzada al llarg dels anys pel Museu de les Arts Escèniques i agràia la feina ben feta a tot el seu equip, en especial a la seva directora, **Anna Valls**, i a **Laura Ars**, conservadora del museu i principal impulsora de la jornada que ens ocupa. Ferrando aprofitava per agrair a **Cesc Gelabert**, **Alex Ollé** i **Sol Picó**, la iniciativa del manifest [Per un nou MAE](#), que fou el germen de moltes de les preocupacions que van articular aquests fòrums de reflexió. Un museu del teatre no és un museu d'objectes, sinó un museu sobre formes d'estar al món, sobre dinàmiques, silencis i altres imaginaris, així com una àgora, un espai de reflexió i de trobada dels professionals del sector i els amants de la memòria de les arts en viu. Com ens recordava Ferrando, la memòria conservada al MAE és la memòria d'una vida per a moltes persones, per això conservar-la comporta una gran responsabilitat, però també cal que ens atrevim a fer-nos moltes preguntes.

La directora de l'IT acabava assenyalant **Mal Pelo**, encarregats de la conferència inaugural, «ESMENT», com una inspiració, remarcant especialment el seu emblemàtic projecte i espai de creació multidisciplinària al voltant del cos, *L'animal a l'esquena*.

«Un museu del teatre no és un museu d'objectes, sinó un museu sobre formes d'estar al món, sobre dinàmiques, silencis i altres imaginaris, així com una àgora, un espai de reflexió i de trobada dels professionals del sector i els amants de la memòria de les arts en viu.»

Sílvia Ferrando

«ESMENT» . CONFERÈNCIA INAUGURAL A CÀRREC DE MAL PELO.

La parella de creadors, coreògrafs i ballarins formada per **Pep Ramis** i **María Muñoz** van ser els encarregats d'obrir les jornades i ho van fer des de l'experiència viscuda d'una llarga trajectòria que els ha aportat una visió lúcida i personal de conceptes com memòria, documentació, arxiu o transmissió. Partint de la contradicció que suposa voler transmetre quelcom efímer i sabent del cert que la potencialitat de les arts en viu radica, precisament, en el seu esdevenir momentani en un lloc, temps i espai concrets, Ramis remarcava la importància dels referents a l'hora de configurar, col·lectivament, els imaginaris i els cosmos darrere d'una peça, però, sobretot, la de preguntar-se què volem arxivar.

Muñoz va parlar d'aquest encadenament que va de la memòria a la documentació, de la documentació a l'arxiu i de l'arxiu a la transmissió.

L'experiència de la pràctica de Mal Pelo els ha revelat que, aquest salt de la memòria a l'arxiu, es produeix perquè entenen el cos com a arxiu. Una idea d'arxiu que no té res a veure amb el patrimoni, sinó un arxiu que posa l'èmfasi en el moviment, és a dir, en la transmissió.

I en tot això, l'arribada del vídeo va ser crucial perquè, en el cas de la dansa, possibilitava una mirada de segona generació que els permetia entrar en contacte amb una genealogia de creadors formada per noms com **Marta Graham**, **Jerzy Grotowski** o **Tadeusz Kantor**, entre molts altres. Però mai hem de perdre de vista que el temps present és allò que sosté la dansa i les arts en viu en general. Entrar en contacte amb aquests materials fou molt enriquidor, però a Muñoz l'interessa la manera com podem referir-nos a un arxiu a través del propi cos, intentar entendre, corporalment, quina era la urgència i l'impuls d'aquestes obres dels grans mestres de la dansa. També va atrevir-se a ser una mica escèptica amb la producció acadèmica dels theatre i els performance studies nord-americans, que alabava per la seva labor de context i de reflexió sobre el llenguatge performàtic, però criticava per una possible sobreenàlisi que l'havia fet dubtar de si l'experiència que havia acompanyat les reflexions posteriors sobre paper havia estat tan potent com semblava per escrit. Fins i tot confessava que, en alguns moments més crítics, havia arribat a pensar que tot era un gran invent.

En qualsevol cas, és cert que la hiperproducció de reflexió sobre les arts en viu ha agafat una dimensió que, sovint, les allunya de l'experiència real, que és allò que volem preservar i transmetre.

Muñoz va recordar les primeres etapes de [L'animal a l'esquena](#), on van organitzar activitats amb figures com **Toni Cots**, **Lisa Nelson**, **Steve Paxton**, **Peter Halton**, **Toni Serra** i **Julyen Hamilton**, que tractaven, precisament, sobre documentació, transmissió i disseminació. Una de les preguntes que van explorar plegats era com poder establir un pont de transmissió, de relleu corporal, gestual i generacional. Sense respostes definitives, la creadora apuntava qüestions que eren recollides pel seu company, que remarcava el caràcter de traducció (impossible) i de ficció (real) que hi ha en tota voluntat de re-reproducció de les arts en viu.

El que sí que podem fer, però, són bells intents de transmissió per a què les experiències viscudes es converteixin, al seu torn, en disparadors de noves experiències.

Ramis afirmava que, sobretot, hi ha un interès que ens uneix a tots, i aquest és la passió per observar, per mirar com es crea i s'experimenta al laboratori o a l'estudi, on tenen lloc revelacions màgiques que no tornaran a ser vistes mai més. Reivindicant l'espai de trobada intergeneracional que representa *L'animal a l'esquena*, Ramis compartia el seu gust pel joc i pels mots disseminar i intoxicar, indispensables per l'aprenentatge humà.

Ambdós recordaven els projectes de *L'animal* previs a la crisi del 2008, una època de gran fertilitat artística i reflexió sobre el treball i el repertori propis, on van desenvolupar iniciatives com l'[Arxiu Cos Creació Pensament \(2001-2010\)](#), en forma de lloc web desenvolupat gràcies a l'ajuda d'**Elena Oña**, que va tenir una sortida impressionant, però que va haver-se de parar l'any 2010 per falta de recursos. Va ser en aquest moment, quan Mal Pelo va poder acompanyar-se i retroalimentar-se de professionals com **Isabel de Naverán**, **José Antonio Sánchez**, **Ixiar Rozas**, **Bojana Kunst**, **Ric Allsopp** o **Scott Delahunta**, que van fer-los preguntes que ells, immersos en la pràctica artística, no havien pensat a fer-se, sobretot, relatives al llenguatge de la dansa. Totes aquestes veus configuren aquest arxiu viu i funcionen com a font d'inspiració i com a disparador.

Muñoz va insistir en la idea de la traducció, fins i tot en el moment de la primera formació: l'alumne tradueix, amb les seves eines, les ensenyances del seu mestre. Les generacions més joves retornen sobre les obres dels seus predecessors des del seu context contemporani, traduïnt –que no copiant– amb el seu cos, intentant trobar aquesta força, física i reflexiva,

que fou el motor que va impulsar la creació primigènia. Tot seguit, Ramis parlava de la diversió i el plaer que els reportava l'auto-traducció, el fet de crear instal·lacions i exposicions sobre el material i la feina pròpies. Aquest exercici de recontextualització o descontextualització, per exemple, de l'escena a la sala expositiva, té un efecte mirall revelador, explicava, ja que t'obliga a distanciar-te críticament de la feina feta i a agafar consciència del recorregut projectat, de les inquietuds i les línies d'investigació essencials que travessen tota la teva pràctica i d'aquesta manera, permet cartografiar els mapes mentals de tota una generació.

«On volem posar els accents d'aquest rescat de l'efímer?», «Com podem preservar un perfum?», «Com podem preservar una qualitat específica d'un cos?», es preguntava Ramis.

Certa pèrdua és inevitable i sempre hi haurà nous creadors, però val la pena no abandonar la voluntat de transmissió, que té com a eina principal i més potent, el cos. Com el ballarí, el fuster aprèn mirant, imitant i fent; el cos de l'artesà (i el del ballarí) es converteix en el contenidor de la memòria de tota una generació de fusters, que seria impossible sense l'acte de compartir.

Per acabar, Muñoz va citar dos exemples relatius a la documentació i el reenactment en el marc de les arts en viu. El primer és el projecte [Documentación orgànica](#), d'**Ayara Hernández** en col·laboració amb **Félix Marchand**, una sèrie d'obres que tracten la poètica dels processos de rememoració d'obres escèniques. El segon és la reactivació i la reinterpretació de [Bach](#), un solo molt personal que Muñoz va representar per primera vegada el 2004 i que, el 2016, va transmetre a **Federica Porello**, intèrpret italiana que treballa amb Mal Pelo. El procés de transmissió fou revelador: mentre Muñoz tenia un full amb quatre línies sobre la peça, Porello va omplir dos quaderns amb anotacions. Durant el procés de transmissió de la peça, les dues ballarines van visionar el seu registre audiovisual, però, sobretot, van parlar i fer treballs d'afinació física, musicalitat i composició al voltant de la peça. La transmissió, en aquest cas, transcendia l'espectacle, que era, simplement, un canal, un filtre. És possible que en un futur no tan llunyà Porello transmeti la peça a una altra intèrpret, creant un fil invisible entre cossos en moviment que només es deixarà veure, momentàniament, cada cop que Bach es porti a escena.



Lydia Azzopardi, *Capa per al Ballet Gulbenkian a Charmes*, 2002.



María Muñoz i Pep Ramis.

FÒRUM #1: PODEM, VOLEM O SABEM CONSERVAR ARTS EN VIU?

Fòrum sobre el valor, la necessitat, l'ètica i les possibilitats de conservar la memòria de les arts performatives, a través dels documents de context, per poder construir una història comuna que tingui en compte totes les expressions artístiques, inclosos els marges i les expressions més populars, com ara la música, els titelles o la dansa.

Hi participen:

Anabel de la Paz

Responsable d'Arxiu,
Biblioteca i Patrimoni
del Teatre Lliure

Jesús Navarro

Director del Morera.
Museu d'Art Modern i
Contemporani de Lleida

Jordi Alomar

Director del Museu
de la Música

Núria Guiu

Ballarina i coreògrafa

Modera:

Anna Valls

Directora del Museu
de les Arts Escèniques

Anabel de la Paz va començar la seva intervenció citant a **Zara Rodríguez**, **Peggy Phelan**, **Richard Schechner** i **Juan Carlos Olivares** per fer patent el nus gordià compartit per tots els professionals de la documentació: la impossibilitat de capturar i reproduir l'efímer. Ens hem centrat molt a documentar els espectacles i el material que generen, però hem de començar a documentar els processos creatius, afirmava la responsable de l'[Arxiu Lliure](#).

De la Paz va parlar de [Lo Memorable](#), un projecte d'investigació i un arxiu d'experiències escèniques de **Javier J. Hedrosa** i **Paula Romero**, que es centra en la figura de l'espectador de les arts escèniques i concretament, en la recepció de l'obra per part d'aquest. És necessari documentar totes aquestes experiències, tot allò que fa possible que un espectacle es faci realitat, tenint present la recepció i l'impacte que ha tingut sobre el públic i la crítica. I aquest espectacle s'ha d'activar de forma artística i col·lectiva, pensant en la ciutadania i en l'educació. Un exemple d'això són els visionats comentats de peces històriques del **Teatre Lliure**, realitzats en el marc dels *Dilluns d'arxiu*, on es fa èmfasi en altres veus més enllà de la del director o els actors. Un d'aquests visionats va fer-se al voltant de l'enregistrament de *Tot esperant Godot* (estrenada al Teatre Lliure de Gràcia el 1999) i va ser comentat per un dels maquinistes i la productora de l'espectacle.

La pregunta continua sent com podem guardar i conservar aquestes obres i els documentalistes, segons de la Paz, tenen el repte de ser creatius i, al mateix temps, fidels als artistes i a la naturalesa de les seves peces, i no han d'esperar al final dels processos (a la representació, a l'estrena) per a documentar-los.

La figura del documentalista és, doncs, molt important des del principi. El projecte [Cosmos](#), impulsat pel Teatre Lliure, n'és un molt bon exemple: es tracta d'un panell col·laboratiu digital posat a la disposició del públic per visualitzar tot l'univers d'(inter)connexions que expliquen la posada en escena. Una realitat expandida dels processos creatius que es produeixen al teatre i que, generalment, no surten de la intimitat de les sales d'assaig. El dispositiu és un document viu que creix acompanyant el procés del muntatge fins a l'estrena i que després queda com un arxiu permanent de lliure accés per on el públic pot navegar i aprofundir lliurement en contextos i referències relatives a la proposta escènica.

De la Paz va citar com a exemple el llibre [Desplega visions](#), del coreògraf **Quim Bigas**, que va ser una mena de traducció en paper de l'espectacle [DV – Desplaçament Variable](#). Els documentalistes han d'acompanyar i donar eines als creadors, però aquests també han de ser conscients que tot allò que generen és potencialment susceptible d'esdevenir patrimoni. Fer arxiu posa en valor la feina feta i ajuda a comunicar la peça, per això és imperatiu que s'implementin polítiques, directius, estratègies i plans de patrimoni que contemplin tot això i ofereixin eines. En aquest sentit, de la Paz troba inspiració a la **Casa de les Lletres de Bèlgica (Letterenhuis)** i la seva caixa d'eines [TRACKS](#), així com en [Podium Kunst](#), una iniciativa holandesa lligada a la xarxa d'arxius estatal que té un pla patrimonial a quatre anys vista i que convida a creadors i a institucions a cartografiar els seus arxius. Al seu lloc web, faciliten un munt d'eines i recursos sobre sistemes i criteris de documentació, explicades a través de la figura d'un coreògraf. Per últim, de la Paz creu que també podríem servir-nos de la intel·ligència artificial a l'hora de catalogar i arxivar en el marc de la institució.

Finalment, de la Paz va apuntar una darrera recomanació en forma de llibre, [Alguien lo hizo](#), d'**Esteban Feune de Colombi**, un catàleg d'accions performatives realitzades a tot el món amb una contraportada il·luminadora:

“Alguien lo hizo. No importa si es performance, evento, divertimento, happening, activismo, flashmob, acción, instalación, fiesta, vídeo instalación, ready-made, situación, site específico, espectáculo, arquitectura, fotografía, cine, pintura, música, ópera, escultura, teatro, danza, cocina o poesía; no importa si se borra todo esto de un plumazo y queda una larga línea liminal bocetada en la nieve o en el fondo del mar.”

Jordi Alomar es va mostrar contundent i va declarar que és impossible conservar les arts en viu, però tenim la responsabilitat de fer-ho. Va citar unes reflexions sobre la neu del filòsof i sociòleg alemany **Hartmut Rosa**, que la definia com «la forma pura de manifestació del que és indisponible». No la podem fabricar, no la podem aconseguir per la força, no la podem preveure, no la podem atrapar, no ens en podem apropiari. Si l'agafem es fon, si la congelem deixa de ser neu i si la transportem s'escola entre les mans. Alomar relaciona aquest pensament amb el projecte de la modernitat, que entén el món des de l'agressió, com un conjunt d'objectes que poden ser aconseguits, assolits, conquerits, dominats i usats. Només després d'aquest intent de possessió, poden posar-se a l'abast de l'home i esdevenir útils. La nostàlgia i el temor a la pèrdua és, en definitiva, l'origen tant de les ciències socials com de les institucions de preservació i conservació de la memòria, de les institucions modernes com els museus i els arxius, que sistemàticament i burocràticament, converteixen coses en objectes, objectifiquen. El món, tal com el coneixem, no tendeix a l'aproximació, sinó a l'apropiació, constatava.

La constel·lació d'indicadors conformada per la indústria cultural, els marcs de referència delimitables i la reproductivitat tècnica (fotografia i vídeo), crea una il·lusió de disponibilitat que s'allunya de la particularitat específica de les arts en viu: la seva indisponibilitat. D'aquesta manera, deixa de banda la seva condició de possibilitat, l'experiència de ressonància, l'experiència de sentit. I això, ens diu Alomar, ens duu a distingir dos termes clau: conservar i documentar, que no hauríem de confondre. El món en què vivim ens convida a conservar, ja que documentar consisteix en entendre ítems com a documents, uns ítems que passen a ser índexs o, fins i tot, indicis. Conservar, doncs, és una entelèquia, tot i que sigui la nostra responsabilitat. «Però quins són els criteris de valoració i de validació de tot allò que és documentable?», «Qui té el criteri i la legitimitat per aplicar-los?», «Són uns criteris convencionals, imposats?», es preguntava per, tot seguit, convidar als artistes (i a tothom que forma part de la cadena de valor del fet artístic) a definir aquests criteris necessaris per documentar els seus processos. «Però de quina manera integrem l'experiència de tota aquesta cadena de valor?». «Com podem conservar el que és experiencial?». Alomar confessa no tenir la resposta definitiva, però assegura que només la pot entendre des de l'activació d'un patrimoni d'experiències. I l'activació d'aquest patrimoni passa perquè les institucions la considerin un eix transversal de la seva acció, no un apèndix.

El museu, doncs, ha de documentar i multiplicar (dos verbs que Alomar associa) tots aquests processos de creació i històries de vida lligades al fet artístic, així com pensar el patrimoni com un punt de partida, un disparador per engegar processos de transmissió, relectura, traducció, transducció i transferència.

Alomar va convocar alguns casos d'articulacions del patrimoni que l'interessaven com, per exemple, *Numax presenta (1980)*, un documental de **Joaquim Jordà** sobre un procés de col·lectivització d'una fàbrica que, vint-i-pocs anys després, revisitava a *Vint anys no és res (2004)*, on els mateixos personatges retornen al mateix lloc i parlen de les memòries vinculades a l'experiència de resistència col·lectiva.

Finalment, Alomar va citar quatre projectes amb aquesta òptica disparadora impulsats des del **Museu de la Música**: 1) *Fragments d'oblit*, un encàrrec a **Alfredo Costa Monteiro**, artista sonor franco-portuguès establert a Barcelona, que ha estat treballant durant més de mig any amb tots els instruments oblidats a les reserves del museu fent un paisatge sonor a partir de tot allò que està fora d'ús musical; 2) l'exposició *Registrar, mirar, recórrer*, una invitació realitzada a partir de les aportacions a l'obra del **Cançoner Popular de Catalunya** des del seu llegat fotogràfic; 3) un projecte creat en el marc de Creació i museus, un programa en col·laboració amb **El Graner – Fàbrica de creació de dansa i arts vives**, on van convidar la coreògrafa **Constanza Brncic** a visitar l'arxiu sonor i audiovisual de **Víctor Nubla**; 4) i un altre projecte de Creació i Museus i en diàleg amb El Graner, *Escoltes Divergents*, un encàrrec a **Georgia Vardarou** per aproximar-se a tres peces musicals de l'exposició temporal del museu: *I Am Sitting in a Room* d'**Alvin Lucier**, *Vinyl Coda I* de **Philip Jeck** i *The Disintegration Loops* de **William Basinski**, des de la perspectiva del moviment i el so, fent ús de l'imaginari sonor i instrumental dels **germans Bernard i François Baschet**.

La coreògrafa i Premi Nacional de Cultura 2022, Núria Guiu declarava que sentia, juntament amb moltes companyes de generació, una sensació d'orfandat respecte a la història de la dansa nacional.

Juntament amb molts joves creadors, està buscant la forma de recuperar i conèixer el passat a través d'altres cossos, coreògrafs i coreografies, convocant la seva absència i tenint cura de conservar les seves restes.

Actualment, l'artista es troba en vies de creació d'una peça al **Mercat de les Flors**, que compta amb vuit ballarines i treballa sobre el cos com a canal afectiu i activador de presències i absències, com a canalitzador de l'invisible, és a dir, de la dansa, el moviment, la gestualitat, entenent tots aquests moviments com una fantasmagoria. Aquest arxiu fantasmagòric, ens explica, viatja a través del temps, travessa la història, les cultures i es manifesta en un moment determinat a través d'un cos o d'una performance. El caràcter fantasmàtic de la dansa s'exemplifica, per exemple, en un moviment concret que pot venir

de la nostra mare o dels nostres mestres que, al seu torn, van aprendre d'altres mestres i així, fins a l'infinit, va entreteixint-se un fil invisible de transmissió –en presència– de gestos de cos en cos, de generació en generació...

Guiu reclama arxius d'arts escèniques més accessibles i transversals, amb menys traves burocràtiques per consultar-los i completament digitalitzats. En aquest sentit, destaca la labor d'**Anabel de la Paz** a l'**Arxiu Lliure**, on va tenir l'oportunitat d'experimentar en primera persona la creació d'un dels seus Cosmos. Fent-se ressò de les paraules dels seus companys, la coreògrafa constata que l'activació és importantíssima per evitar la rigidesa i l'encarcarament de l'arxiu tradicional.

Per concloure la seva intervenció, Guiu va citar la teòrica i investigadora de performance studies, **Rebecca Schneider**, que parla de com aquesta percepció de les arts en viu com arts efímeres és bastant occidental, ja que aquestes no tenen restes materials, però sí immaterials, que són igual d'importants. Com explica **Jaime Conde-Salazar** a [La danza del futuro](#), una representació no s'acaba en el moment dels aplaudiments, més aviat al contrari, moltes vegades comença allà. Comença com un eco, una reverberació que la gent s'emporta als seus cossos, una experiència, una resta immaterial amb molt valor simbòlic.

La feina a fer, apunta Guiu, podria residir en valorar aquestes restes immaterials generades per les arts en viu.

El primer fòrum va tancar-se amb Jesús Navarro, que ens recordava com els museus d'art ja han incorporat les arts en viu, especialment, a partir dels anys 50 i 60 amb l'eclosió internacional de la performance i el *happening*, que va suposar tot un repte per la seva voluntat política d'escapar la conservació i la mercantilització. Això va plantejar un primer problema ètic pels museus que, inevitablement, s'erigien en a col·laboradors necessaris de l'explotació comercial, traint el caràcter inicial d'aquestes obres. Al final, el que s'ha assumit des de moltes institucions és que la preservació d'aquestes obres era prioritària per sobre del seu missatge polític. A més a més, el mercat de l'art les ha fagocitat per complet, incorporant la performance a col·leccions públiques i privades. I ho ha fet, normalment, a través dels *remains*, de les restes, l'acumulació de les quals ha generat una inflació del significat de la part documental que molts professionals estan intentant corregir.

Navarro va introduir una variant fonamental: el temps, el caràcter temporal o permanent d'una obra, del qual se'n deriven actuacions i mecanismes molt diferenciats en el marc de la pràctica museística. Es tracta, però, d'un debat molt actiu a escala global; els principals

museus internacionals tenen grups de treball enfocats en totes aquestes qüestions. Un d'especialment rellevant és el de la **Tate Modern** que va elaborar [The Live List: what to consider when collecting live works](#) el 2014, un conjunt d'indicacions que cal tenir presents abans d'incorporar una obra de caràcter immaterial (dansa, teatre, activisme) a una col·lecció d'art. Per tant, com assenyala Navarro, ens trobem en un terreny on encara ens movem en una certa precarietat conceptual.

Com a exemple viscut de primera mà, Navarro ens explica l'adquisició, per part del **Morera. Museu d'Art Modern i Contemporani de Lleida**, de l'obra del ballarí **Aimar Pérez Galí**, [Sudando el discurso](#). Aquesta compra va suposar problemes conceptuals, però també i sobretot, de tipus administratiu:

«Com comprem allò que no existeix, que és immaterial?» «Què estem comprant?».

Tot i que adquirir un text, una partitura o un objecte és molt diferent a adquirir una experiència que només té sentit quan es realitza en directe, sempre hi ha una part material que es deriva de qualsevol creació de les arts en viu. A tot procés creatiu, sempre l'acompanya una documentació que vehicula una part del procés i que és important conservar. En el cas de l'obra d'Aimar Pérez Galí, el museu ha comprat la part material i ambdues parts han signat un contracte que estipula que la peça s'anirà representant, periòdicament, a les sales del museu, tenint present que, a causa de la seva naturalesa improvisacional, mutarà al llarg del temps. Amb aquesta compra, el Morera es compromet, a més, a introduir les arts en viu dins del museu, no en forma de programació paral·lela, sinó com a part integrant de la col·lecció permanent del museu.

El director del Morera destaca un agent clau del sistema de l'art, el curador, que acompanya els processos de creació dels artistes i enriqueix el context en el qual es produeix l'obra, guiant l'artista en la seva creació.

Per tant, des del museu no només podem documentar, sinó també incidir en el procés creatiu, assegurant. En aquest sentit, és important la comunicació amb el creador, tot i que hi ha creadors que tenen molt clar que han d'elaborar una traducció de la seva obra. En el cas de la performance, hi ha artistes internacionals com **Joan Jonas** que, quan ha de treballar amb una institució artística, fa una traducció de la seva obra *site specific* perquè respongui a les



Harry Vernon Tozer, *Esqueleto (Meuca)* per a Cementiri de Montmartre, 1984.

necessitats de cada context. Navarro creu que hauríem de pensar en aquesta direcció i que el museu segurament haurà de fer un esforç per trencar les seves maneres de col·leccionar per provar d'apropar-se a captar l'essència de les arts en viu.

Després de constatar l'amplitud i la diversitat dels temes plantejats, Anna Valls va donar per tancada la taula prometent que les jornades de l'any vinent acotarien més el tema i les línies a tractar. Després de constatar l'amplitud i la diversitat dels temes plantejats, Anna Valls va donar per tancada la taula prometent que les jornades de l'any vinent acotarien més el tema i les línies a tractar.

D'esquerra a dreta: Jordi Alomar, Anabel de la Paz i Anna Valls.



Núria Güití





Jesús Navarro

«Com comprem allò
que no existeix, que
és immaterial?»
«Què estem comprant?»

Jesús Navarro

FÒRUM #2 : QUÈ CONSERVES QUAN NO EXISTEIX ALLÒ QUE CONSERVES?

Fòrum que versa sobre què significa realment, en el dia a dia de les institucions de memòria, conservar arts en viu. La conservació de documentació i objectes relacionats amb la performance ha estat el mètode tradicional de preservació de les arts en viu, tot i que no sense dificultats; avui, ens preguntem, a més, si amb això n'hi ha prou, o si hem de conservar també la vida d'aquestes arts.

Hi participen:

Carme Carreño

Conservadora del Museu
de les Arts Escèniques

Júlia Rubies

Artista escènica

Marta Vega

Cap de Centre d'Estudis i
Documentació del Museu d'Art
Contemporani de Barcelona (MACBA)

Modera:

Laura Ars

Tècnica de patrimoni del
Museu de les Arts Escèniques

Després d'una dosi necessària de cafeïna, va començar el segon fòrum, que va obrir-se amb la intervenció de Marta Vega, que va explicar que el MACBA té la sort de tenir el fons complet d'artistes com **Joan Brossa** o **Jordi Benito**, sense les absències que acostumem a trobar en les col·leccions d'arts en viu. També va remarcar que l'arxiu i la col·lecció conformen un únic patrimoni artístic-documental dins del museu, que sempre fluctua entre aquestes dues esferes que en realitat són una. Això dificulta l'establiment d'uns protocols fixos de conservació i documentació, ja que en un determinat context, quelcom pot considerar-se una mera fotografia de registre, però en un altre, aquesta pot esdevenir una part essencial de l'obra.

Vega recorda el text del teòric de la dansa, **André Lepecki**, sobre *el cos com a arxiu*, on parla de la transmissió que existeix de persona a persona, que passa de cos a cos, defugint l'estatisme i qualsevol impuls enregistrador. Tot i així, el MACBA s'esforça molt per documentar les performances i les accions que hi tenen lloc, generant una documentació que no forma part de la col·lecció, però que recull una traça d'allò que ha succeït al museu.

Amb el sentit de l'humor que la caracteritza, Carme Carreño iniciava la seva intervenció fent broma sobre la manera com la va presentar Laura Ars («estic aquí conservada en aquesta casa») i tot seguit, confessava que tenia moltes més preguntes que respostes. La conservadora del MAE explicava que, en els últims anys, el museu ha adquirit col·leccions de creadors de manera massiva com, per exemple, el [Fons Comediants](#), que tenia una quantitat enorme d'objectes d'entre els quals va haver-se de fer una selecció.

Carreño subratlla la importància de fer parlar aquests objectes, de construir narratives per explicar-los des de la institució, d'oferir-ne relectures interessants.

Júlia Rubies va expressar la seva alegria en comprovar que els ponents i els assistents estaven fent-se preguntes similars i va procedir a compartir la seva experiència al taller impartit per **Quim Bigas** a **La Poderosa**, [Entrar-se. Arxiu de la Porta 1992-2012](#), que convidava a reobrir l'arxiu de [La Porta](#), on va descobrir un munt de documentació que va interpel·lar-la profundament i va impulsar-la a iniciar una investigació.

«Com era possible que tot allò no m'hagués arribat mai per cap canal?» es preguntava. La troballa va fer que sentís que arribava tard a la festa, que s'havia perdut alguna cosa, que havia desconegut una escena i una comunitat artística viva durant molt de temps. L'artista escènica apuntava que, actualment, molts processos artístics (sobretot els d'investigació i recerca) ja contempen una part documental i que cada artista s'hi relaciona d'una forma específica, depenent de la seva pregunta o línia de treball.

Tornant a la qüestió de l'efímer, la fundadora del projecte [Cascades](#), va citar una conversa entre **Quim Bigas** i **André Lepecki**, on Lepecki parla del *performer* com una màquina telequinètica, telepàtica, que allotja ancestralment cossos que naveguen en una espècie de telecinesis constant. Com va dir **Jaime Conde-Salazar**:

“La danza cambia de estado al tiempo que sucede. Se multiplica y se transforma, invade otros medios y cuerpos, diseminándose sin control. La danza no se agota en su propia ejecución. Su desaparición, lejos de ser una condena, es lo que le permite permanecer pegada al cuerpo. Es decir, no deja nunca de estar viva.”

Per tancar el seu torn, Rubies va esmentar [Histoire\(s\)](#), una peça d'**Olga de Soto**, on la coreògrafa entrevista els espectadors d'un ballet parisenc que va tenir lloc l'any 1946 i del qual no hi

ha documentació. L'obra es pregunta què és més important, el registre original –inexistent, irrecuperable– o les memòries –encarnades, involucrades– dels espectadors.

A continuació, Laura Ars disparà la segona pregunta de la taula: «Quan decidim, com a institució, què preservem i què no, ens convertim en agents actius de l'obra?». Marta Vega va començar la seva intervenció subratllant la naturalesa canviant i dinàmica de l'arxiu: no és el mateix la forma que té al domicili –més personal, original, caòtica– que quan entra al museu, on s'ha de sotmetre a uns protocols específics que endrecen i estandarditzen tota la documentació recollida. Com a institució, es prenen moltes decisions a l'hora de configurar l'arxiu i la seva classificació; la manera com es dissenyen, per exemple, els paràmetres de cerca, mai no és neutral i està mediada per unes polítiques determinades que el personal del museu posa en funcionament.

Per tant, el museu és un actor que intervé i afecta l'arxiu.

Per la seva part, Carme Carreño va compartir una anècdota que exemplifica aquesta intervenció museística que s'esdevé a l'arxiu: en una ocasió, tot muntant un vestit de la [col·lecció Gelabert-Azzopardi](#) per una mostra, les conservadores van equivocar-se a l'hora de combinar alguns dels seus elements, i **Lydia Azzopardi** els va dir: «mira, m'encanta, però és que això no va amb això!». Sense voler-ho, el museu havia proposat un nou rearranjament del vestit, realitzant un gest d'intervenció que, sense excessos i en diàleg amb els creadors, pot tenir un potencial creatiu molt interessant.

El diàleg amb els artistes i els seus hereus és constant al MAE, cada cop que el museu acull un nou fons comença una negociació sobre què es guarda i què no, una discriminació que, en el cas de no haver-hi interlocutor, fa el museu en solitari, guiant-se a partir de documentació i criteris bàsics de conservació. El cas de les fotografies i retrats familiars és paradigmàtic: normalment, aquest tipus de material es descarta i es retorna a la família, però després, és habitual que el museu rebí peticions de fotografies d'aquesta mena, que ja no són a l'arxiu perquè s'han considerat objectes personals i sense valor documental. El mateix passa amb objectes fets de materials altament deteriorables i susceptibles de desaparèixer, ens adverteix Carreño, alhora que es pregunta si ens hem de quedar a aquestes coses, i en cas afirmatiu, com fer-ho. Per tots aquests motius, Carreño conclouia que, la institució no vol intervenir, però acaba intervenint i prenent decisions sempre.

Seguidament, Júlia Rubies compartia les seves inquietuds al voltant del temps i de l'espai, entenent aquest últim com un punt de trobada on aquesta transmissió de cos a

cos, d'arxiu viu a arxiu viu sigui possible. Quant al temps, tornava a citar a **Jaime Conde-Salazar** per problematitzar la visió del temps occidental i, en especial, del temps en la història de la dansa, entès com una lògica progressista, lineal i de superació contínua del moviment anterior. La realitat, apunta la creadora, és que tot està passant a la vegada, tot és viu al mateix temps, tot se superposa d'una manera molt més caòtica del que podríem imaginar i tots som, en certa manera, contemporanis els uns dels altres.

Per tancar el seu torn de paraula, Rubies va exposar dues formes diferents de pensar en el futur de les arts en viu. La primera, basada altra vegada en el pensament de **Jaime Conde-Salazar**, és aquella que imagina el futur com una dimensió que ja està continguda al present des d'un lloc de desig. I és des d'aquest lloc des d'on s'especula una dansa –que ja existeix perquè el present que vivim conté el futur–, on la forma no té valor, on no hi ha disciplines, on fem una cosa borrosa i alliberadora, que no atén cap definició, i és una invitació a explorar «estratos infinitos del ser y poner en cuestión cualquier definición identitaria». Rubies es fa una pregunta molt pertinent pel que fa a la categorització i la captura de les arts escèniques: «Com podem fer-la si aquestes són les ambicions del material mateix?». O el que és el mateix: com podem respectar aquestes ambicions i no tornar a caure en lògiques que ens constrenyen i van a la contra de la voluntat estètica i política de les obres? La segona és una proposta especulativa plantejada pel filòsof i escriptor independent italià **Federico Campagna** al seu recent assaig *Cultura Profètica. Para la imaginación que viene*, que ens convida a posicionar-nos com a generadors de documentació amb la consciència que ja som ancestres d'una nova cultura per venir, que no coneixem ni sabem quina forma tindrà. Fent-se seves les tesis d'aquests autors, Rubies es pregunta com projectar aquest gest especulatiu per les pròximes generacions, que possiblement no podran accedir als codis i als formats contemporanis (de la mateixa manera que els *millennials* no sabem fer anar un *floppy disk*). Aquesta pèrdua progressiva d'informació també és una oportunitat, celebrava.

No oblidem que el document també és una ficció.

Per tancar el segon fòrum, la moderadora llençava una última i complexa pregunta: «És possible conservar estàticament una art dinàmica o el museu ha d'intentar donar nous usos i moviments a tot aquest patrimoni?». Partint de la seva experiència al **Centre d'Estudis i Documentació del MACBA**, Marta Vega advertia que la conservació estàtica té una part inevitable, però no per això s'ha de deixar d'explorar la possibilitat i la potència de les obres conservades, una potència que fins i tot, pot trobar-se als llibres i a les partitures. Això va fer-se palès a l'exposició *Possibilitat d'acció. La vida de la partitura (2008)*, una mostra de música i arts en viu comissariada per **Barbara Held** i Pilar Subirà al CED. També, encara que de forma diferent, va manifestar-se en l'adquisició, per part del MACBA, d'un llibre d'**Enric Farrés-Duran** que no té existència material.

L'artista en coneix l'estructura, però només l'ha explicat de forma oral al personal del CED que, si rep alguna consulta, haurà d'activar el document reproduït allò que Farrés-Duran li ha contat. Davant del neguit de les bibliotecàries, l'artista va assegurar que no passava res si el llibre s'oblidava o es perdia progressivament i va afegir que els llibres físics també són susceptibles de ser robats o fets malbé. Per acabar, Vega instava les companyes de professió a documentar tant com es pugui per poder fer accessibles i cognoscibles els contextos, ja que aquests són imprescindibles per activar noves relectures dels arxius i les col·leccions de les arts en viu.

Carme Carreño assenyala el moment de canvi que està vivint el món de la conservació, que s'està replantejant protocols i maneres de fer que uns anys abans haguessin estat impensables. També va compartir una de les preocupacions més humanes i recurrents dels conservadors, la por que els objectes es trenquin o es malmetin amb la seva exhibició o reutilització, i va posar d'exemple l'elaboradíssim i delicadíssim rellotge de l'escenografia de l'espectacle *Preludis*, de **Gelabert** i **Aazzopardi**, obra de l'artista **Frederic Amat**. El mateix passa amb els emblemàtics titelles de **Harry Vernon Tozer**, perfectament conservats i documentats a l'arxiu del MAE, però inanimats i impertorbables, sense que cap titellaire els manipuli. És molt probable que Tozer s'entristís veient les seves creacions emmagatzemades i condemnades a la immobilitat, però és cert que posar-les en moviment suposaria, a més d'una dificultat tècnica notable, el risc del seu trencament i deteriorament. La conservadora del MAE repeteix la idea expressada per Marta Vega: la documentació és indispensable per la conservació i el coneixement de l'objecte (ningú demana peces sense documentar), però és necessari mantenint un equilibri entre la seva durabilitat i la seva activació.

Júlia Rubies constata que quan decidim què guardar i què no, estem creant, necessàriament, un sistema de visibilitat i d'invisibilitat, de pertinença i d'exclusió, del qual hem de fer-nos responsables, preguntant-nos quines memòries estem conservant, quina és la seva accessibilitat i quines són les que es perden sistemàticament. Per il·lustrar aquesta idea, Rubies convocava la imatge de totes aquelles capsas amuntegades en garatges d'artistes independents, dissidents, l'obra dels quals mai arriba a veure la llum.

Hem de posar en entredit aquest sistema sancionador tota l'estona, examinar a fons què és allò que reproduïm i a quina mena de discursos i hegemonies reforça.

Sobre la qüestió de la dificultat d'accés a la memòria de les arts en viu, Rubies assegura que aquesta apareix, especialment, en el moment del reenactment, quan des del moment present, volem rellegir i reactivar obres i objectes i ens trobem, de cop, amb les traves de la mercantilització (drets d'autor i d'imatge) i la burocràcia.

Tot i així, hem d'assumir que no podem guardar-ho tot, que hi ha coses que es perdran en el naufragi i això està bé, hem de poder conviure amb aquest fet, reclamava la creadora.

Rubies va citar alguns projectes de referència recents com, per exemple, la conferència [BOQUES PLENES. Fabulacions de cine inconcluses](#) de **Paula Caspão**, que va formar part de la programació del festival [Seqüència 2](#), a la **Fabra i Coats** de Barcelona. Caspão parlava del terme *acknowledgement* (en català, reconeixença) en el context de la investigació artística i les pràctiques arxivístiques, subratllant la importància dels deutes i els préstecs compartits, així com la naturalesa circular del coneixement. Un exemple d'apropiació creativa és la lectura que la investigadora portuguesa fa de l'estètica del primer internet, declarant que «los píxeles del 2008 son preciosos porque desdibujan los contornos de los cuerpos». El festival [Hacer Historia\(s\)](#), un cicle bianual de dansa contemporània i performance comissariat per **La Poderosa**, és un altre exemple del treball amb conceptes com l'arxiu, memòria, comunitat i edició.

En últim terme, la creadora de Masnou va compartir dues estratègies per relacionar-nos amb els documents sense caure en els paranys citats més amunt. La primera va aprendre-la de la mà de Quim Bigas i té a veure amb responsabilitzar-se de la mirada pròpia envers el document, no intentar ser-lo, sinó apropiat-te'l amb creativitat i generositat. La segona és la que l'artista va posar en pràctica a **Cascades**, un projecte que començà després de trobar-se amb l'arxiu de [La Porta](#), que va fer-la descobrir una escena independent, una comunitat i unes maneres de fer que va rastrejar contactant amb persones específiques que van estar actives en el marc d'activitat de La Porta per disparar aquesta cadena de transmissió intergeneracional. Tot i tractar-se de persones-arxiu vives, la idea de l'original ja no era rellevant, perquè aquests cossos havien estat travessats per l'espai i el temps, enriquint-se de noves referències, canviant de maneres de fer. En aquest sentit, concloïa Rubies, moltes escoles o espais artístics podrien ser perfectes museus de la dansa, ja que reobren i recontextualitzen el seu contingut, allunyant-se de les restriccions del museu tradicional.

Al torn de preguntes, **Jacqueline Glarner** va tornar sobre la pregunta de si hem de conservar-ho tot; el director **Sergi Marí** va introduir una mirada ecològica a aquestes restes de les arts en viu, proposant una fase intermèdia en què vestuari, objectes i escenografies, es posin a disposició de la comunitat de les arts vives i es fomenti, així, la seva reutilització; **Jin Hua**, de Comediants, va compartir la seva experiència cedint el seu fons al MAE; **Jesús Navarro** va remarcar la diferència entre l'arxiu, sovint més generós i tendent a l'acumulació, i el museu, molt més restrictiu en el seu paper d'institució sancionadora de la memòria cultural; per últim, l'investigador escènic **Eduard Molner** va lloar la feina de digitalització de l'arxiu del



Sarao, 1976-1984 ca. Fons Comediants.

MAE, sense la qual no podria haver realitzat la seva recerca sobre el Paral·lel, i cristal·litzava bellament les reflexions que van compartir-se tot el matí de la següent manera:

«Nosaltres treballem amb la pastanaga i el barret del ninot de neu, un ninot que no tornarà a existir mai més i que no hem d'aspirar a reproduir».

La frase ha tingut recorregut, ja que va ser emprada pel títol de la crònica de les jornades del crític teatral **Oriol Puig Taulé**, [La pastanaga i el barret](#), de la qual la present memòria és deutora. Com apuntava el cronista a *Núvol*, la labor pública realitzada pel MAE és encomiable i beneficia tant als investigadors acadèmics com a una nova fornada d'artistes que reelaboren el patrimoni escènic, com és el cas de Glòria Ribera, una cupletista postdramàtica que recupera antigues partitures del Paral·lel.

«Hem d'assumir que no podem guardar-ho tot, que hi ha coses que es perdran en el naufragi i això està bé.»

Júlia Rubies

D'esquerra a dreta: Júlia Rubies, Carme Carreño, Marta Vega i Laura Ars.



Comediants: Jaume Bernadet i Jin Hua



FÒRUM #3: ÉS POSSIBLE EXPOSAR OBRES D'ART DESAPAREGUDES?

Fòrum al voltant de l'exhibició d'obres d'art efímeres que intentarà resoldre la pregunta: què exposar quan l'obra d'art ha desaparegut? Els materials de context són tradicionalment el centre de l'exposició museística d'arts en viu, però aquí es qüestiona si n'hi ha prou amb mostrar els vestigis històrics o si cal anar més enllà i convertir el visitant del museu en un espectador d'arts en viu.

Hi participen:

Àlex Serrano

Cofundador de la companyia
Agrupación Señor Serrano

Pau Garcia

Cofundador de Domestic
Data Streamers

Rita Rakosnik

Historiadora de l'art

Moderada:

Laura Ars

Tècnica de patrimoni del
Museu de les Arts Escèniques

El tercer i darrer fòrum, que va estar marcat per la síndrome de l'impostor, el sentit de l'humor i les reflexions esmolades, va obrir-se amb la següent pregunta: «Com podem exposar accions immaterials i irrepetibles?». Rita Rakosnik fou la primera a trencar el gel, reivindicant la promesa i la potència política implícita en el caràcter efímer de les arts en viu. Aquest vincle amb la desaparició, argüïa, potser podria servir per carregar-nos l'hegemonia occidental de l'ull, un règim de visualitat sistematitzat al Renaixement italià que arrosseguem fins als nostres dies i que privilegia el sentit de la vista.

A la historiadora de l'art l'interessa l'immaterial i la història oral, però sobretot, totes les visions de l'arxiu, un espai on tenen cabuda les coses tendres i borroses que, confessa, l'obsessionen, i són presents en tota la seva pràctica com una protesta estètica davant la tirania actual de l'HD, que no l'interessa en absolut. En canvi, sí que l'interessen les coses invisibles, aquelles que no poden ser vistes, per això, considerava, l'espai de les arts escèniques, amb el seu caràcter fràgil i efímer, té tant d'atractiu i tantes possibilitats d'exploració artística.

Rakosnik comparteix amb **Rebecca Scneider** la idea de la pèrdua com un punt de partida idoni sobre el qual començar a treballar, per exposar i transmetre un llegat que bascula, perillosament, entre la presència –la de la sabatilla de ballet, el text teatral, el titella– i l'absència –la del gest, la veu, el moviment.

Quan privilegiem la comprensió de les arts en viu com quelcom que es nega a persistir, ignorem altres maneres de conèixer i de recordar, en definitiva, altres maneres de relacionar-nos amb el patrimoni immaterial.

Potser caldria explorar i recrear-nos més en com les arts escèniques sí que perviuen, però perviuen de manera diferent, perviuen però sense poder ser vistes. I això, en un moment d'acumulació obscena, no s'ha de menystenir pas, advertia Rakosnik.

Parafrasejant a Scneider, Rakosnik ens convidava a no pensar en les maneres en què l'arxiu depèn de les arts en viu, sinó en les maneres en què l'arxiu performa aquesta associació entre performance i desaparició, fins i tot quan performa el servei de salvar el patrimoni. Les arts efímeres desapareixen només segons la lògica de l'arxiu, que ve de l'hegemonia de la mimesi i d'idees d'autenticitat i d'originalitat que fariem bé de qüestionar.

Com el museu, l'arxiu ha de desprendre's de la mirada colonial, racista i patriarcal característica d'Occident i això només és possible activant-lo i explorant-lo mitjançant processos de mediació col·lectiva, que al seu torn, possibilitaran la reaparició i la relectura del patrimoni de les arts en viu.

Per mantenir viu el llegat del MAE, l'arxiu ha d'obrir-se, ha de fer-se accessible, i això comença pels estudiants de l'Institut del Teatre, molts dels quals no han consultat mai l'arxiu del museu, encara que el tinguin a escassos metres de distància. Rakosnik es lamentava d'aquest *décalage* i instava a posar-hi remei el més aviat possible: un alumnat sense genealogies, sense models de referència, és un alumnat empobrit i alienat de la seva pròpia història.

L'arxiu ha de convidar a fer noves lectures provinents de totes les disciplines, especialment, a l'hora pensar en projectes curatorials. En aquest sentit, Rakosnik creu que la fecundació creuada amb professionals d'altres disciplines és molt necessària per mantenir viu el llegat de

les arts en viu, en general, i en concret, del MAE. La historiadora de l'art es llença a proposar un cicle de curadors i artistes convidats a interactuar, investigar i repensar les possibilitats de l'arxiu del museu, no només des d'una perspectiva patrimonial, sinó també i sobretot, des de la ficció. Alguns dels perfils convidats per Rakosnik a treballar sobre l'arxiu del MAE serien l'artista visual **Javier Peñafiel**, el col·lectiu **Cabaret Internet** o els mateixos **Domestic Data Streamers**.

Pel que fa a metodologies de treball per construir nous contextos, Rakosnik proposava la **constel·lació** de **Walter Benjamin** i la **genealogia**, ambdues molt treballades en el camp de la fotografia i la teoria de la imatge, però potser no tant en la investigació i el comissariat de les arts en viu. Emmirallar-se amb tot el que s'està fent amb la performance, en totes les seves accepcions, també és una molt bona idea, afegia. Respecte si podem transmetre el valor de l'objecte en particular i a la vegada de l'obra en conjunt (una de les preguntes plantejades per la moderadora), Rakosnik deia que això és, precisament, el que fa l'arxiu, ja que aquest va més enllà de l'esdeveniment únic i els problemes o possibilitats de la seva reproducció, obligant-nos a considerar una obra artística extensa i les maneres en com tenim cura de les seves restes. En resum, un documenta una obra, però arxiva un corpus artístic, un *body of work*.

Davant de tot això, els museus estan molt poc preparats per exposar i comissariar tot aquest patrimoni. Rakosnik afirmava que la institució del museu està absolutament en crisi i és molt possible que, si volem reformular-la i desfer-nos de tot aquest llegat colonial, racista i fal·locèntric subjacent al mateix concepte de museu des de la Il·lustració, segurament hauríem de desmuntar-lo i anomenar-lo d'una manera diferent. Des de les institucions culturals, afegia, hem de pensar molt bé com i qui escollim per dissenyar les preguntes i les línies d'investigació, per conceptualitzar els projectes i desenvolupar els marcs teòrics i pràctics.

Rakosnik creu que un dels punts forts del MAE és l'enorme treball de cura i digitalització de tota la col·lecció-arxiu, que converteix el centre en un projecte idoni per transcendir moltes de les barreres tradicionals que acostumen a separar l'esfera del museu i de les galeries, on, en un principi, s'exposen els originals, i l'arxiu, que és on es guarda la documentació i el material de context. En el cas del MAE, perquè no té originals en sentit estricte, la col·lecció és l'arxiu i l'arxiu és la col·lecció, fet que ha de llegir-se com un avantatge i no com una mancança.

Després de confessar sentir-se absolutament intimidat, Pau Garcia va començar la seva intervenció contextualitzant el treball de [Domestic Data Streamers](#), un estudi de disseny i d'investigació centrat en l'experimentació i la visualització dels nous llenguatges de dades, els projectes del qual van començar a documentar des del principi. En el seu cas, la documentació i l'arxivació de les seves intervencions –moltes d'elles efímeres o temporals– té una funció pràctica i va ser clau a l'hora de donar-se a conèixer.

L'arxiu, explicava Garcia, pot tenir funcions socials, acadèmiques, econòmiques i mediambientals, però també té funcions que no podem preveure i que escapen la nostra contemporaneïtat. Un exemple d'això el trobem en la feina de l'arquitecta **Abha Narain Lambah** restaurant òperes a l'Índia, que ha trobat en el cinema de Bollywood dels anys 50 i 60 el seu millor aliat per poder accedir a imatges de l'aspecte original de l'interior d'aquests edificis. Les pel·lícules gravades en aquests espais no estaven pensades per servir de document per la restauració, però han acabat adoptant aquesta funció.

Garcia va mostrar-se contrari al punt de vista de Jordi Alomar que, recordem, contemplava la documentació i la conservació de les arts en viu com una responsabilitat; per al cofundador de Domestic Data Streamers no ho és pas, encara més, no tot mereix ser recordat i tenim, fins i tot, l'obligació d'oblidar certes coses. En canvi, decidir què recordem sí que és una responsabilitat, a més de decidir qui ho decideix. Aquesta presa de decisions que, com va comentar-se durant tota la jornada, no és neutral, no pot caure en les mans dels mateixos de sempre perquè aquests continuaran reproduint les mateixes lògiques retrògrades, fet que es traduirà en efectes com, per exemple, el baixíssim percentatge de dones directores als teatres del país.

Per tant, si arxivem de la mateixa manera en què generem visibilitat als escenaris, acabarem reproduint les mancances que s'adverteixen en aquests.

La història del robatori de **La Gioconda**, perpetrat el 1911 per un dels treballadors del **Museu del Louvre**, va servir a Garcia com a excusa per reflexionar sobre l'espai de l'efímer, sobre què passa quan l'obra desapareix i com el seu espai pot perdurar com a context: durant els dos anys que va durar la desaparició de la pintura de **Leonardo da Vinci**, el públic anava al Louvre a veure l'espai buit on abans havia estat penjada.

Garcia va posar el focus en els testimonis i la història i la memòria oral, posant l'exemple de l'amic que va a veure una obra de teatre, te l'explica emocionat i aquesta narració resulta ser millor que la mateixa representació. En aquest sentit, l'artista **Tino Sehgal**, que prohibeix documentar la seva obra i en cas de vendre-la, l'explica a cau d'orella al seu comprador, pot ajudar-nos a reflexionar sobre la transcendència de l'oralitat, les traces i els testimonis.

Fent-se ressò de la idea de l'absència com a potència, Garcia proposava no només transmetre els objectes i els documents que l'arxiu conserva, sinó també explicar i comunicar tot allò que no s'ha obtingut, aquells forats d'informació que tenim sobre les obres. Algunes de les

dades del món de les arts en viu que visualitzaria són, per exemple, els comptes corrents dels professionals del sector, que potser ajudarien a explicar la realitat de la precarietat sistèmica que el travessa.

Àlex Serrano recordava com, fa molts anys, va caure a les seves mans un llibre que descrivia la peça *El venedor de gelats*, d'Albert Vidal, realitzada en el marc d'una de les primeres edicions del **Festival de Sitges**. La brevetat de la descripció, unes poques línies, li va permetre fer volar la imaginació, però tota aquesta fantasia va confrontar-se, poc després, en tombar la pàgina: el llibre incloïa una fotografia de l'acció, que presentava una plaça, una indumentària i uns individus molt diferents dels desitjats per la imaginació de Serrano.

«Recordar és posseir?», es preguntava el creador per, tot seguit, explicar-nos un impuls de possessió que va dominar-lo per complet al Centre Nacional de la Dansa de París, on va obsessionar-se a copiar tota la col·lecció de DVDs del centre.

Serrano reflexionava sobre aquest petit atac d'acumulació i es preguntava què va desencadenar-lo, sense obtenir una resposta clara. I de la mateixa manera que la col·lecció piratejada de DVDs va perdre's, algun dia també ho faran obres com *Las Meninas* o *La Gioconda*, per molt que emprem tots els mitjans per conservar-les el millor possible.

Per tancar la seva primera intervenció, Serrano va compartir una bella història familiar que tenia com a protagonista el cinabri, una pedra semipreciosa el color vermellós de la qual s'enfosqueix amb la llum solar, i que va ser l'única herència que va reclamar després de la mort del seu pare. De tant en tant, l'artista ensenya el mineral als seus fills, amb la consciència que això implica la pèrdua, la del cinabri, però també la de la memòria del seu pare.

El següent punt a considerar va ser si la visita al museu pot ser una acció performativa. «Hi ha alguna manera d'exposar en present i en presència?», plantejava Ars a la taula. Rita Rakosnik va expressar els seus dubtes, però va deixar clar que el camí no passa per aproximar-se als vestigis de les arts en viu a través d'una metafísica de la presència que fetixitza un moment present, singular, original i irrepetible. La seva aposta, va repetir, és desafiar i recrear-nos en la pèrdua. Més enllà del presentisme, l'interessant del museu és la seva mirada al futur. El mateix que suggeria **Jacques Derrida** sobre la naturalesa de l'arxiu es pot aplicar a la col·lecció i al museu, que «és una qüestió de futur, la qüestió del futur mateix, la qüestió d'una resposta, d'una promesa i d'una responsabilitat per al demà».

Sobre la qüestió de l'espectador, Rakosnik va defensar l'espectador emancipat, en termes de **Jacques Rancière**, alhora que instava a fer crítiques més sofisticades sobre públics i no atribuir a la visita tradicional més contemplativa, la passivitat per defecte. La mirada, subratllava la historiadora, no és passiva, el procés de mirar també comporta una acció. Abans de deixar-nos els calés i els esforços en museus interactius que semblen parcs temàtics o *escape rooms*, criticava Rakosnik, hauríem d'intentar sortir-nos de l'obsessió col·lectiva amb l'experiència i la immersió i preguntar-nos més per la mirada i com l'eduquem des de les primeres etapes d'escolarització. I aquí el museu té un paper decisiu.

Rakosnik desitja l'emancipació per l'espectador, però també pels artistes, comissaris, tècnics, documentalistes i bibliotecaris que haurien, segons el seu parer, de defugir el rol d'educadors de les masses ignorants i partir de la base que l'espectador té una capacitat activa d'interpretació. «Potser no cal construir **Terra Mítica** per possibilitar l'experiència estètica, però per això també cal deixar de pensar que alguns no poden veure», conclouia.

Pau Garcia començava la seva intervenció convidant els assistents a visitar Terra Mítica, que valorava com una experiència interessant antropològicament. A continuació, va reflexionar sobre els límits del museu: «El museu s'acaba a la porta?», es preguntava. Des de Domestic Data Streamers s'ha volgut qüestionar i expandir la visió del museu i l'espai expositiu, ens explicava, pensant en la vida quotidiana de l'usuari i com la visita pot incidir en aquesta. Per entendre i dissenyar experiències transcendentals és necessari ampliar la visió del museu, que no hauria d'acabar a la porta, sinó a la conversa que tens sobre la mostra després d'haver-la visitat, i en definitiva, a les preguntes que fa que t'emportis a casa.

Garcia i el seu equip lluita i es rebel·la contra la concepció tradicional de l'exposició, aquella que implica un comissariat unidireccional, alligador i preocupat per la firma que impossibilita viure el museu com un espai porós, de diàleg i en relació amb la comunitat que l'habita.

I això implica necessàriament la interacció, que pot ser la mirada, però aquesta molts cops és insuficient, assegurava Garcia responent a la reflexió anterior de Rakosnik, amb qui comparteix que els museus són institucions en crisi que han d'eixamplar els seus límits i no ser només per uns quants.

Àlex Serrano confessava que gaudeix del format de la visita comentada perquè és com la d'un relator que t'explica una història de ficció, i si aquest ho fa bé, ens pot arribar a fer perdre la

vista de les mateixes obres, centrant la nostra atenció en la seva destresa narrativa o els seus gestos al parlar. També li agrada fer preguntes al personal de sala dels museus, persones que tenen una relació de quotidianitat i familiaritat molt particular amb les obres, erigint-se en coneixedors de dades i d'històries que no acostumen a incloure's a les guies i narratives oficials.

L'última pregunta del tercer fòrum va ser: «És essencial la re-presentació per exhibir arts en viu?», que volia ser un disparador per debatre al voltant del *reenactment*, una part fonamental de la conservació de les arts en viu. La primera a contestar va ser Rakosnik, que va declarar-se admiradora del caràcter popular dels *reenactments*, des dels recreadors feixistes de la Guerra Civil americana fins al *Theater of the Ridiculous* de **Charles Ludlam**, on la reproducció de clàssics i la recreació *camp* de manifestacions de la cultura pop considerades vulgars com, per exemple, les pel·lícules de sèrie B, eren molt importants i oferien un tipus d'història viva diferent. Un altre exemple interessant en aquest sentit el trobava a la cultura *underground* del *ballroom*, que va néixer als marges, com una recreació *queer*, obrera i irònica de les desfilades de moda, amb una inventiva i una riquesa desbordants.

Rakosnik va reivindicar, de la mà de la teòrica **Heike Roms**, la performativitat de la documentació. Aquesta autora apunta que potser la relació clau no és la que s'estableix entre l'esdeveniment original i la seva documentació, sinó aquella que es dona entre el document i el seu públic (el del document, no el de l'esdeveniment inicial). Potser, especulava Rakosnik, l'autenticitat del document de les arts en viu resideix en la seva relació amb el seu espectador, més que no pas amb un esdeveniment aparentment originari: potser la seva autoritat és fenomenològica més que ontològica. Aquests plaers poden extreure's de la documentació i, per tant, no depenen de si un públic va presenciar l'esdeveniment original. La possibilitat més radical, ens diu Roms, és que potser ni tan sols depenguin de si l'esdeveniment va passar realment. Pot ser que el nostre sentit de la presència, el poder i l'autenticitat d'aquestes peces no es derivi de tractar el document com un punt d'accés inicial a un esdeveniment passat, sinó de percebre el document en si com una performance que reflecteix directament el projecte estètic o la sensibilitat d'un artista del qual som el públic actual. En aquest sentit, és interessant tenir en compte si les recreacions de les manifestacions escèniques basades en la seva documentació estan realment recreant l'esdeveniment original o performant la seva documentació. Rakosnik ens va parlar de les recreacions de **Marina Abramović** de les performances d'altres artistes a *Seven Easy Pieces* (2005) com a exemples d'obres que juguen i reflexionen sobre aquesta qüestió.

La historiadora de l'art també ens va advertir sobre els perills de la «fal·làcia de la intencionalitat», un terme literari que afirma que el significat previst per l'autor d'una obra no és l'únic ni el més important d'aquesta. L'arxiu i la conservació de les arts en viu sempre està perseguit pel fantasma de la intenció original de l'autor. Els estudiosos s'han dirigit sovint a l'arxiu a la recerca del significat veritable d'una obra artística, caient en el parany. És fàcil

que, concedeix Rakosnik, tot fullejant manuscrits, quaderns, partitures i cartes d'un artista reforcem la creença que realment hi ha alguna cosa «fora del text». I això és bastant paradoxal, perquè la majoria de les manifestacions de les arts en viu, sobretot a partir dels anys 60 i 70, ja superen els límits de l'esdeveniment únic en directe: contenen una dimensió conceptual (que no hem de confondre amb intenció), sobre la qual els artistes retornen. Aquesta dimensió es pot manifestar tant en documents com en (o a més de) en la performance en directe. Per tant, en comptes de lamentar la inevitable pèrdua inherent a les arts en viu, Rakosnik ens convidava a abraçar l'arxiu en totes les seves possibilitats, explorant la presència continuada de les arts en viu i la nostra trobada amb aquestes idees.

Rakosnik tornava a citar a **Heike Roms** i en concret, el seu text *Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?*, per parlar dels actors o agents indispensables per la conservació de les arts en viu: l'acadèmic, l'artista, l'arxivista o documentalista i la família. La responsabilitat és compartida i s'hauria de traduir en un arxiu que és una barreja de veus, un esforç col·laboratiu construït a través d'unes pràctiques documentals basades en la cura. Roms parla i defensa una pràctica arxivística de la cura (*archival practices of care*), que és exercida no només per l'arxiver, sinó també per estudiants, artistes, estudiosos, especialistes, amics i familiars dels artistes, i en definitiva, per qualsevol persona el treball de la qual contribueixi a crear i cuidar una col·lecció de documents. Aquestes pràctiques desdibuixen els límits entre el treball documental i el treball acadèmic (i artístic) com a activitats diferenciades i les reconsidera com a llocs de col·laboració mútua.

L'arxiu, per Rakosnik, és un espai que cristal·litza la tensió entre l'acumulació i la tendresa, i per això la fascina.

Pel que fa a quin paper tenen els comissaris, dissenyadors i els crítics a l'hora d'activar, rellegir i reinterpretar aquests vestigis de les arts escèniques, Rakosnik creu que un de molt important. Tots aquests agents, afegia, hem de lluitar per desfer-nos d'hàbits i dèries carques a l'hora d'afrontar el repte de comissariar i mostrar tots aquests materials. «Tenim la responsabilitat de qüestionar i carregar-nos l'hegemonia de la visualitat i potenciar noves sensibilitats, subjectivitats, imaginàries», afirmava. També de plantejar enfocaments i preguntes esmolades que vagin més enllà de la mercantilització i la fetitxització, de l'efecte vitrina. I aquí, conclouia, l'educació en humanitats és essencial, ja que sense una educació estètica en el sentit schillerià és impossible una activació afectiva i efectiva d'aquests fragments de l'oblit. La mirada a altres disciplines com, per exemple, la poesia, tan acostumada a treballar amb l'absència, és imperativa.

Pau Garcia va parlar de la missa com el màxim exponent del *reenactment*, com una representació compartida globalment, repetida de forma litúrgica i a través de la qual es comuniquen certes

ideologies, perspectives polítiques i formes d'entendre el món. Establint un paral·lelisme amb l'òpera, Garcia va compartir la seva experiència al **Gran Teatre del Liceu**, on va poder experimentar les dinàmiques, repeticions i costums pròpies dels seus usuaris més assidus.

Tanmateix, el cofundador de Domestic Data Streamers destacava l'exposició [Judson Dance Theater. The Work Is Never Done](#), exposada al **MoMA** entre 2018 i 2019, que traçava la història d'aquest grup de coreògrafs, artistes visuals, compositors i cineastes reunits, durant la dècada dels 60, al voltant de la Judson Memorial Church, situada al Greenwich Village novaiorquès. El display era senzill, però efectiu: consistia en la projecció de tres vídeos, acompanyats d'una sèrie d'instruccions que convidaven l'espectador a ballar i reinterpretar les coreografies. Garcia se sent particularment atret per aquesta idea de reconstruir la memòria des del mateix usuari del museu, una idea que pot conduir-nos fins a **Marta Graham** i la seva concepció de la dansa com a memòria corporal. Ballar instruccions o seguir instruccions performàtiques és, també, una manera de fer memòria, de re-actuar a través del cos, més enllà de la mirada.

Garcia va insistir en la idea d'un reenactment de l'efímer que no busqui reproduir-lo, ja que sabem que aquesta operació és fallida, sinó trobar totes les formes que no va tenir i que encara estan per explorar, pensar en les esquerdes que encara queden per transitar. Exercir, en definitiva, un pensament lateral que plantegi resolucions imaginatives als problemes de la conservació i la divulgació de les arts en viu. Un exemple d'aquest pensament lateral el trobem en el primer projecte que va plantar la llavor de Domestic Data Streamers, una instal·lació a la plaça de les Tres Xemeneies de Barcelona, on van estar 24 hores preguntant a la gent quantes aixetes i finestres tenien a casa. El que buscaven, en realitat, era conèixer el nivell adquisitiu dels enquestats, una resposta que no haguessin obtingut fàcilment des de la literalitat, però que sí que van aconseguir a través d'aquesta pregunta lateral, que tenia un 70% de marge d'incert.

«Quines són, doncs, les formes laterals d'apropar-nos a la conservació i la divulgació de les arts en viu?», es preguntava, finalment, Garcia.

Aquest seria el quid de la qüestió.

Àlex Serrano tancava el fòrum citant dos contes de **Jorge Luis Borges**, *Funes el memorioso* i *Del rigor en la ciència*, que reflexionen de forma magistral sobre la memòria i la cartografia, respectivament. Després, afegia que és important pensar en la motivació darrera del reenactment, en si és realment necessari i si podem aportar alguna lectura interessant dels rastres immaterials. En aquest sentit, les superproduccions postdramàtiques i d'un sol ús

de **Marta Galán** i **Juan Navarro**, realitzades en el marc del projecte [La Corporación](#), serien un molt bon exemple d'una reutilització i re-representació intel·ligent. En aquestes peces, els artistes reutilitzaven escenografies d'altres espectacles per elaborar projectes excessius i impossibles de distribuir i explotar comercialment. Serrano es sent molt proper a aquest gest i recordava com, en la seva època d'estudiant a l'Institut del Teatre, tots sabien perfectament quin dia de la setmana es llençaven a les escombraries les escenografies del Liceu.

El cofundador de l'Agrupación Señor Serrano acabava la seva intervenció convocant la imatge dels contenidors plens de material escènic del **Teatro Real**, amuntegats l'un sobre l'altre en un descampat a 50 quilòmetres de Madrid. Uns contenidors que remetien als nínxols d'un cementiri, impertorbables davant les inclemències del temps i possibles recipients d'algun misteri, d'alguna mineral de cinabri esperant a ser tocat per la llum.

Laura Ars va obrir el darrer torn de preguntes adreçant-se als ponents i demanant-los si podien compartir alguna experiència museística interessant. Rakosnik va recomanar l'exposició [To Dance is to be Free](#), comissariada per **Manique Hendricks** per l'arxiu municipal d'Amsterdam, que ressegueix la cultura de club de la ciutat des dels anys 80 fins a l'actualitat; Garcia citava una intervenció en un H&M de París, on els activistes havien canviat les etiquetes de tota la roba per unes de noves que t'especificaven tots els drets humans que la marca vulnerava en la fabricació dels seus productes; Serrano tornava sobre els cementiris i compartia la seva estima per [The New York Earth Room \(1977\)](#), una instal·lació permanent de **Walter Maria** a la **Dia Art Foundation** de Nova York. D'entre els assistents, els actors **Jaume Comas** i **Ferran Rañé** van prendre la paraula, el primer per reivindicar el fet teatral com a fet de comunicació, més que d'experiència, i el segon, per compartir una història familiar travessada pels cementiris, l'absència i la memòria.

*Com escrivia Montserrat Roig:
«Si hi ha un acte d'amor, aquest és la memòria»,
si ens relacionem d'una forma íntima amb els arxius
i les col·leccions d'arts en viu, trobant la tendresa en
l'acumulació, el seu futur valdrà la pena.*

Sílvia Ferrando va tancar la Jornada agraint als ponents la diversitat de les seves aportacions, convidant-los a deixar de sentir-se intrusos a la casa, ja que «les institucions públiques són nostres», així com el llegat de les arts en viu custodiat pel MAE que, desitgem, trobi una seu en condicions molt aviat.

D'esquerra a dreta: Àlex Serrano, Pau García, Rita Rakosnik i Laura Ars.



«En el teatre,
com en l'amor,
el tema és la
desaparició.»

Herbert Blau

Per uns fragments de l'oblit. Memòria

Transcripció i redacció: Rita Rakosnik
Disseny i maquetació: Sergi Naches
Edició: Institut del Teatre, març de 2024.

Les imatges són una selecció de Rita Rakosnik de les col·leccions del MAE. La portada és una fotografia de Carme Elias i Enric Majó als assajos de Terra baixa (Teatre Poliorama, 1981) de l'Arxiu fotogràfic de Colita (MAE).

I Jornada de Conservació i Divulgació de les Arts en viu

Comissària: Laura Ars
Organitza: Museu de les Arts Escèniques
Fotografies: Jesús Atienza

Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques

Directora: Anna Valls



**Diputació
Barcelona**

Institut del Teatre