

POR UNOS FRAGMENTOS DEL OLVIDO

I JORNADA DE CONSERVACIÓN Y DIVULGACIÓN DE LAS ARTES EN VIVO

MEMORIA (TRADUCCIÓN)

Institut del Teatre, 8 de novembre del 2023



**Diputació
Barcelona**

Institut del Teatre

ÍNDICE

Presentación	2
«Esment». Conferencia inaugural a cargo de Mal Pelo.	4
Foro #1: «¿Podemos, queremos o sabemos conservar artes en vivo?»	8
Foro #2: «¿Qué conservas cuando no existe aquello que conservas?»	16
Foro #3: «¿Es posible exponer obras de arte desaparecidas?»	24

Por unos fragmentos del olvido. Memoria

Autoría original: Rita Rakosnik

Traducción: Babel Traductors.

Documento original: <http://hdl.handle.net/20.500.11904/1544>

I Jornada de Conservació i Divulgació de les Arts en Viu

Comisaria: Laura Ars

Organiza: Museu de les Arts Escèniques

Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques

Directora: Anna Valls

PRESENTACIÓN

El Museu de les Arts Escèniques del Institut del Teatre organizaba el pasado mes de noviembre la **I Jornada de Conservación y Divulgación de las Arts en Vivo** con la participación de artistas performativos, conservadores y expertos en divulgación para debatir la idiosincrasia de la preservación y la exhibición de las artes en vivo y los derechos y deberes que las instituciones patrimoniales tienen para con el futuro.

La Jornada, dirigida a profesionales, estudiantes e investigadores tanto de las artes en vivo como de la preservación, conservación y exposición del patrimonio material e inmaterial, prometía hacerse preguntas como las siguientes: ¿existen las obras de arte que solo existen en el momento y es posible conservarlas en el tiempo para que futuras generaciones las conozcan, comprendan y analicen? ¿Cómo podemos preservar lo efímero? ¿Es posible exhibir un momento del pasado de forma significativa y comprensible?

Ante las características únicas de las artes en vivo, en especial de su naturaleza efímera y fragmentaria, los expertos en patrimonio, conservación y divulgación se encuentran con problemáticas específicas y concretas difíciles de solucionar con los métodos tradicionales de preservación y exhibición de los museos tradicionales.

Para tratar de pensar y generar conocimiento sobre todas estas cuestiones, la primera jornada de esta temática contó con la participación de artistas performativos, conservadores y expertos en divulgación que reflexionaron en torno a la idiosincrasia de la preservación y la exhibición de las artes en vivo.

Sílvia Ferrando, directora del **Institut del Teatre**, abría la jornada remarcando el admirable trabajo de conservación de las artes escénicas catalanas realizado a lo largo de los años por el Museo de las Artes Escénicas y agradecía el trabajo bien hecho a todo su equipo, especialmente a su directora, **Anna Valls**, y a **Laura Ars**, conservadora del museo y principal impulsora de la jornada que nos ocupa. Ferrando aprovechaba para agradecer a **Cesc Gelabert**, **Alex Ollé** y **Sol Picó** la iniciativa del manifiesto **Per un nou MAE**, que fue el germen de muchas de las preocupaciones que articularon estos foros de reflexión. «Un museo del teatro no es un museo de objetos, sino un museo sobre formas de habitar el mundo, sobre dinámicas, silencios

y otros imaginarios, así como un ágora, un espacio de reflexión y de encuentro de los profesionales del sector y los amantes de la memoria de las artes en vivo. Como nos recordaba Ferrando, la memoria conservada en el Museu de les Arts Escèniques es la memoria de una vida para muchas personas, y para ello conservarla conlleva una gran responsabilidad, pero también debemos atrevernos a hacernos muchas preguntas.»

La directora del Institut del Teatre acababa señalando a **Mal Pelo**, encargados de la conferencia inaugural, «ESMENT», como una inspiración, remarcando en especial su emblemático proyecto y espacio de creación multidisciplinaria sobre el cuerpo, ***L'animal a l'esquena.***

«ESMENT».¹ CONFERENCIA INAUGURAL A CARGO DE MAL PELO.

La pareja de creadores, coreógrafos y bailarines formada por **Pep Ramis** y **María Muñoz** fue la encargados de abrir las jornadas, y lo hizo desde la experiencia vivida de una larga trayectoria que les ha aportado una visión lúcida y personal de conceptos como memoria, documentación, archivo o transmisión. Partiendo de la contradicción que supone querer transmitir algo efímero y sabiendo a ciencia cierta que la potencialidad de las artes en vivo radica, precisamente, en su devenir momentáneo en un lugar, tiempo y espacio concretos, Ramis remarcaba la importancia de los referentes a la hora de configurar, colectivamente, los imaginarios y los cosmos detrás de una pieza, pero sobre todo la de preguntarse qué queremos archivar.

Muñoz habló de ese encadenamiento que va de la memoria a la documentación, de la documentación al archivo y del archivo a la transmisión. La experiencia de la práctica de Mal Pelo les ha revelado que, este salto de la memoria a el archivo se produce porque entienden el cuerpo como archivo. Una idea de archivo que nada tiene que ver con el patrimonio, sino un archivo que se centra en el movimiento, es decir, en la transmisión. Y en todo esto, la llegada del vídeo fue crucial porque, en el caso de la danza, hacía posible una mirada de segunda generación que les permitía entrar en contacto con una genealogía de creadores formada por nombres como **Marta Graham, Jerzy Grotowski** o **Tadeusz Kantor**, entre otros muchos.

Aun así, nunca debemos perder de vista que el tiempo presente es lo que sostiene la danza y las artes en vivo en general. Entrar en contacto con estos materiales fue muy enriquecedor, pero a Muñoz le interesa la forma en que podemos referirnos a un archivo a través del propio cuerpo, intentar entender, corporalmente, cuál era la urgencia y el impulso de estas obras de los grandes maestros de la danza. También se atrevió a ser algo escéptica con la producción académica de los *theatre* y los *performance studies* norteamericanos, que alababa por su labor de contexto y de reflexión sobre el lenguaje performático, pero criticaba por un posible sobreenálisis que la había hecho dudar de si la experiencia que había acompañado a las reflexiones

¹ La palabra catalana «Esmment» tiene varias acepciones con las que juega este título. Las tres traducciones posibles son «Conocimiento», «Atención» y «Mención».

posteriores sobre papel había sido tan potente como parecía por escrito. Incluso comentaba que, en algunos momentos más críticos, había llegado a pensar que todo era un gran invento. En cualquier caso, es cierto que la hiperproducción de reflexión sobre las artes en vivo ha adoptado una dimensión que, a menudo, las aleja de la experiencia real, que es lo que queremos preservar y transmitir.

Muñoz recordó las primeras etapas de [L'animal a l'esquena](#), donde organizaron actividades con figuras como **Toni Cots**, **Lisa Nelson**, **Steve Paxton**, **Peter Halton**, **Toni Serra** y **Julyen Hamilton**, que trataban, precisamente, sobre documentación, transmisión y diseminación. Una de las preguntas que exploraron juntos era cómo se puede establecer un puente de transmisión, de relevo corporal, gestual y generacional. Sin respuestas definitivas, la creadora señalaba cuestiones que eran recogidas por su compañero, que remarcaba el carácter de traducción (imposible) y de ficción (real) que existe en toda voluntad de re-reproducción de las artes en vivo. «Pero lo que sí podemos hacer son bellos intentos de transmisión para que las experiencias vividas se conviertan, a su vez, en disparadores de nuevas experiencias».

5

Ramis afirmaba que, por encima de todo, hay un interés que nos une a todos, que es la pasión por observar, por mirar cómo se crea y se experimenta en el laboratorio o en el estudio, donde tienen lugar revelaciones mágicas que no volverán a ser vistas nunca más. Reivindicando el espacio de encuentro intergeneracional que representa *L'animal a l'esquena*, Ramis compartía su gusto por el juego y por las palabras *diseminar* e *intoxicar*, indispensables para el aprendizaje humano.

Ambos recordaban los proyectos de *L'animal* previos a la crisis de 2008, una época de gran fertilidad artística y reflexión sobre el trabajo y el repertorio propios, donde desarrollaron iniciativas como el [Arxiu Cos Creació Pensament \(2001-2010\)](#), en forma de sitio web desarrollado gracias a la ayuda de **Elena Oña**, que tuvo una salida impresionante pero tuvo que parar en el año 2010 por falta de recursos. Fue en ese momento que Mal Pelo pudo acompañarse y retroalimentarse de profesionales como **Isabel de Naverán**, **José Antonio Sánchez**, **Ixiar Rozas**, **Bojana Kunst**, **Ric Allsopp** o **Scott Delahunta**, que les formularon preguntas que ellos, estando

inmersos en la práctica artística, no habían pensado en formularse, en especial relativas al lenguaje de la danza. Todas estas voces configuran este archivo vivo y funcionan como fuente de inspiración y como disparador.

Muñoz insistió en la idea de la traducción, incluso en el momento de la primera formación: el alumno traduce, con sus herramientas, las enseñanzas de su maestro. Las generaciones más jóvenes vuelven a las obras de sus predecesores desde su contexto contemporáneo, traduciendo —que no copiando— con su cuerpo, intentando encontrar esa fuerza, física y reflexiva, que fue el motor que impulsó la creación primigenia. A continuación, Ramis hablaba de la diversión y el placer que les reportaba la autotraducción, crear instalaciones y exposiciones sobre el material y el trabajo propios. Este ejercicio de recontextualización o descontextualización, por ejemplo, de la escena en la sala expositiva, tiene un efecto espejo revelador, explicaba, ya que te obliga a distanciarte críticamente del trabajo realizado y a tomar conciencia del recorrido proyectado, de las inquietudes y las líneas de investigación esenciales que atraviesan toda tu práctica y, de esta forma, permite cartografiar los mapas mentales de toda una generación.

«¿Dónde queremos poner los acentos de este rescate de lo efímero?», «¿Cómo podemos preservar un perfume?», «¿Cómo podemos preservar una calidad específica de un cuerpo?», se preguntaba Ramis. Cierta pérdida es inevitable y siempre habrá nuevos creadores, pero merece la pena no abandonar la voluntad de transmisión, que tiene como herramienta principal y más potente, el cuerpo. Como el bailarín, el carpintero aprende mirando, imitando y haciendo; el cuerpo del artesano (y el del bailarín) se convierte en el contenedor de la memoria de toda una generación de carpinteros, que sería imposible sin el acto de compartir.

Por último, Muñoz citó dos ejemplos relativos a la documentación y el *reenactment* en el marco de las artes en vivo. El primero es el proyecto **Documentació orgànica**, de **Ayara Hernández** en colaboración con **Félix Marchand**, una serie de obras sobre la poética de los procesos de rememoración de obras escénicas. El segundo es la reactivación y la reinterpretación de **Bach**, un solo muy personal que Muñoz representó por primera vez en el 2004 y que, en el 2016, transmitió a **Federica Porello**, intérprete italiana que trabaja con Mal Pelo. El proceso de transmisión

fue revelador: mientras Muñoz tenía una hoja con cuatro líneas sobre la pieza, Porello llenó dos cuadernos con apuntes. Durante el proceso de transmisión de la pieza, las dos bailarinas visionaron su registro audiovisual, pero sobre todo hablaron y realizaron trabajos de afinación física, musicalidad y composición en torno a la pieza. La transmisión, en este caso, trascendía el espectáculo, que era simplemente un canal, un filtro. Es posible que en un futuro no tan lejano Porello transmita la pieza a otra intérprete, creando un hilo invisible entre cuerpos en movimiento que solo se dejará ver, momentáneamente, cada vez que *Bach* se lleve a escena.

FORO #1: «¿PODEMOS, QUEREMOS O SABEMOS CONSERVAR ARTES EN VIVO?».

Foro sobre el valor, la necesidad, la ética y las posibilidades de conservar la memoria de las artes performativas, a través de los documentos de contexto, para poder construir una historia común que tenga en cuenta todas las expresiones artísticas, incluidos los márgenes y las expresiones más populares, como la música, los títeres o la danza.

Participan:

Anabel de la Paz, responsable de Archivo, Biblioteca y Patrimonio del Teatre Lliure.

Jesús Navarro, director del Morera. Museu d'Art Modern i Contemporani de Lleida.

Jordi Alomar, director del Museu de la Música (Barcelona).

Núria Guiu, bailarina y coreógrafa.

Modera: **Anna Valls**, directora del Museu de las Arts Escèniques.

Anabel de la Paz empezó su intervención citando a **Zara Rodríguez**, **Peggy Phelan**, **Richard Schechner** y **Juan Carlos Olivares** para hacer patente el nudo gordiano compartido por todos los profesionales de la documentación: la imposibilidad de capturar y reproducir lo efímero. Nos hemos centrado mucho en documentar los espectáculos y el material que generan, pero debemos empezar a documentar los procesos creativos, afirmaba la responsable del [Arxiu Lliure](#).

De la Paz habló sobre [Lo Memorable](#), un proyecto de investigación y un archivo de experiencias escénicas de **Javier J. Hedrosa** y **Paula Romero**, que se centra en la figura del espectador de las artes escénicas y, concretamente, en la recepción de la obra por parte de éste. Es necesario documentar todas estas experiencias, todo lo que hace posible que un espectáculo se haga realidad, teniendo en cuenta la recepción y el impacto que ha tenido sobre el público y la crítica. Y este espectáculo debe activarse de forma artística y colectiva, pensando en la ciudadanía y en la educación. Un ejemplo de ello son los visionados comentados de piezas históricas del **Teatre Lliure**, realizados en el marco de los **Dilluns d'arxiu**, donde se enfatizan otras voces más allá de la del director o los actores. Uno de estos visionados se hizo en torno a la grabación de **Tot esperant Godot** (estrenada en el Teatre Lliure de Gràcia en 1999) y fue comentado por uno de los maquinistas y la productora del espectáculo.

La pregunta sigue siendo cómo podemos guardar y conservar estas obras, y los documentalistas, según de la Paz, tienen el reto de ser creativos y, al mismo tiempo, fieles a los artistas y a la naturaleza de sus piezas, y no deben esperar al final de los procesos (en la representación, en el estreno) para documentarlos. La figura del documentalista es, por tanto, muy importante desde el principio. El proyecto [Cosmos](#), impulsado por el Teatre Lliure, es un muy buen ejemplo de ello: se trata de un panel colaborativo digital puesto a disposición del público para visualizar todo el universo de (inter)conexiones que explican la puesta en escena. Una realidad expandida de los procesos creativos que se producen en el teatro y que, por lo general, no salen de la intimidad de las salas de ensayo. El dispositivo es un documento vivo que crece acompañando el proceso del montaje hasta el estreno y que después queda como un archivo permanente de libre acceso por el que el público puede navegar y profundizar libremente en contextos y referencias relativas a la propuesta escénica.

De la Paz citó como ejemplo el libro [Desplega visions](#), del coreógrafo **Quim Bigas**, que fue una especie de traducción en papel del espectáculo [DV – Desplaçament Variable](#). Los documentalistas deben acompañar y dar herramientas a los creadores, pero éstos también deben ser conscientes de que todo lo que generan es potencialmente susceptible de convertirse en patrimonio. Archivar pone en valor el trabajo realizado y ayuda a comunicar la pieza, por eso es imperativo que se implementen políticas, directrices, estrategias y planes de patrimonio que contemplen todo esto y ofrezcan herramientas. En este sentido, de la Paz encuentra inspiración en la **Casa de las Letras de Bélgica (Letternhuis)** y su caja de herramientas [TRACKS](#), así como en [Podium Kunst](#), una iniciativa holandesa ligada a la red de archivos estatal que tiene un plan patrimonial a cuatro años vista y que invita a creadores e instituciones a cartografiar sus archivos. En su sitio web, facilitan un montón de herramientas y recursos sobre sistemas y criterios de documentación, explicadas a través de la figura de un coreógrafo. Por último, de la Paz cree que también podríamos servirnos de la inteligencia artificial a la hora de catalogar y archivar en el marco de la institución.

Para terminar, de la Paz hizo una última recomendación en forma de libro, [Alguien lo hizo](#), de **Esteban Feune de Colombi**, un catálogo de acciones performativas realizadas en todo el mundo con una contraportada iluminadora:

Alguien lo hizo. No importa si es performance, evento, divertimento, *happening*, activismo, *flashmob*, acción, instalación, fiesta, vídeo instalación, *ready-made*, situación, *site specific*, 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 se mostró contundente y declaró que es imposible conservar las artes en vivo, pero tenemos la responsabilidad de hacerlo. Citó unas reflexiones sobre la nieve del filósofo y sociólogo alemán **Hartmut Rosa**, quien la definía como «la forma pura de manifestación de lo indisponible». No la podemos fabricar, no la podemos conseguir por la fuerza, no la podemos prever, atrapar ni apropiarnos de ella. Si la cogemos se derrite, si la congelamos deja de ser nieve y si la transportamos se nos escapa entre los dedos. Alomar relaciona este pensamiento con el proyecto de la modernidad, que entiende el mundo desde la agresión, como un conjunto de objetos que pueden ser conseguidos, logrados, conquistados, dominados y usados. Solo después de este intento de posesión, pueden ponerse al alcance del hombre y resultar útiles. La nostalgia y el temor a la pérdida es, en definitiva, el origen tanto de las ciencias sociales como de las instituciones de preservación y conservación de la memoria, de las instituciones modernas como los museos y los archivos, que sistemática y burocráticamente convierten cosas en objetos, objetifican. El mundo, tal y como lo conocemos, no tiende a la aproximación, sino a la apropiación, constataba.

La constelación de indicadores conformada por la industria cultural, los marcos de referencia delimitables y la reproductividad técnica (fotografía y vídeo) crea una ilusión de disponibilidad que se aleja de la particularidad específica de las artes en vivo: su indisponibilidad. De esta forma, deja de lado su condición de posibilidad, la experiencia de resonancia, la experiencia de sentido. Y esto, nos dice Alomar, nos lleva a distinguir dos términos clave: conservar y documentar, que no deberíamos confundir. El mundo en el que vivimos nos invita a conservar, puesto que

documentar consiste en entender ítems como documentos, unos ítems que pasan a ser índices o, incluso, indicios. Conservar, pues, es una entelequia, aunque sea nuestra responsabilidad. «¿Cuáles son los criterios de valoración y de validación de todo lo documentable?», «¿Quién tiene el criterio y la legitimidad para aplicarlos?», «¿Son unos criterios convencionales, impuestos?», se preguntaba para, a continuación, invitar a los artistas (y a todo el mundo que forma parte de la cadena de valor del hecho artístico) a definir estos criterios necesarios para documentar sus procesos. «¿Cómo integramos la experiencia de toda esta cadena de valor?». «¿Cómo podemos conservar lo experiencial?». Alomar confiesa no tener la respuesta definitiva, pero asegura que solo puede entenderla desde la activación de un patrimonio de experiencias. Y la activación de este patrimonio pasa por que las instituciones la consideren un eje transversal de su acción, no un apéndice. El museo, pues, debe documentar y multiplicar (dos verbos que Alomar asocia) todos estos procesos de creación e historias de vida ligadas al hecho artístico, así como pensar el patrimonio como un punto de partida, un disparador para poner en marcha procesos de transmisión, relectura, traducción, transducción y transferencia.

Alomar convocó algunos casos de articulaciones del patrimonio que le interesan como, por ejemplo, **Numax presenta (1980)**, un documental de **Joaquim Jordà** sobre un proceso de colectivización de una fábrica que, poco más de veinte años después, revisitaba en **Vint anys no és res (2004)**, donde los mismos personajes vuelven al mismo lugar y hablan de las memorias vinculadas a la experiencia de resistencia colectiva.

Por último, Alomar citó cuatro proyectos con esta óptica disparadora impulsados desde el **Museu de la Música**: 1) [Fragments d'oblit](#), un encargo a **Alfredo Costa Monteiro**, artista sonoro franco-portugués establecido en Barcelona, que ha estado trabajando durante más de medio año con todos los instrumentos olvidados en las reservas del museo haciendo un paisaje sonoro a partir de todo lo que está fuera de uso musical; 2) la exposición [Registrar, mirar, recórrer](#), una invitación realizada a partir de las aportaciones a la obra del **Cançoner Popular de Catalunya** desde su legado fotográfico; 3) un proyecto creado en el marco de *Creació i museus*, un programa en colaboración con **El Graner – Fàbrica de creació de dansa i arts vives**,

donde fue invitada la coreógrafa **Constanza Brncic** a visitar el archivo sonoro y audiovisual de **Víctor Nubla**; 4) y otro proyecto de *Creació i Museus* y en diálogo con El Graner, [Escoltes Divergents](#), un encargo a **Georgia Vardarou** para aproximarse a tres piezas musicales de la exposición temporal del museo: **I Am Sitting in a Room** de **Alvin Lucier**, **Vinyl Coda I** de **Philip Jeck** i **The Disintegration Loops** de **William Basinski**, desde la perspectiva del movimiento y el sonido, haciendo uso del imaginario sonoro e instrumental de los **hermanos Bernard** y **François Baschet**.

La coreógrafa y Premio Nacional de Cultura 2022, Núria Guiu, declaraba sentir, junto con muchas compañeras de generación, una sensación de orfandad respecto a la historia de la danza nacional. Junto con muchos jóvenes creadores, está buscando la forma de recuperar y conocer el pasado a través de otros cuerpos, coreógrafos y coreografías, convocando su ausencia y procurando conservar sus restos. Actualmente, la artista se encuentra en fase de creación de una pieza en el **Mercat de les Flors** que cuenta con ocho bailarinas, y trabaja sobre el cuerpo como canal afectivo y activador de presencias y ausencias, como canalizador de lo invisible, es decir, de la danza, el movimiento, la gestualidad, entendiendo todos estos movimientos como una fantasmagoría. Este archivo fantasmagórico, nos explica, viaja a través del tiempo, atraviesa la historia, las culturas y se manifiesta en un momento determinado a través de un cuerpo o de una *performance*. El carácter fantasmático de la danza se ejemplifica, por ejemplo, en un movimiento concreto que puede venir de nuestra madre o de nuestros maestros que, a su vez, aprendieron de otros maestros y así, hasta el infinito, va entretejiéndose un hilo invisible de transmisión —en presencia— de gestos de cuerpo en cuerpo, de generación en generación...

Guiu reclama archivos de artes escénicas más accesibles y transversales, con menos trabas burocráticas para consultarlos y completamente digitalizados. En este sentido, destaca la labor de **Anabel de la Paz** en el **Arxiu Lliure**, donde tuvo la oportunidad de experimentar en primera persona la creación de uno de sus *Cosmos*. Haciéndose eco de las palabras de sus compañeros, la coreógrafa constataba que la activación es importantísima para evitar la rigidez y el envaramiento del archivo tradicional.

Para concluir su intervención, Guiu citó a la teórica e investigadora de *performance studies*, **Rebecca Schneider**, que habla de cómo esta percepción de las artes en vivo como artes efímeras es bastante occidental, ya que éstas no tienen restos materiales, pero sí inmateriales, que son igual de importantes. Como explica **Jaime Conde-Salazar** en

[La danza del futuro](#), una representación no acaba en el momento de los aplausos, más bien al contrario, muchas veces comienza ahí. Empieza como un eco, una reverberación que la gente se lleva a sus cuerpos, una experiencia, un resto inmaterial con mucho valor simbólico. El trabajo a realizar, apunta Guiu, podría residir en valorar estos restos inmateriales generados por las artes en vivo.

El primer foro se cerró con Jesús Navarro, que nos recordaba cómo los museos de arte ya han incorporado las artes en vivo, especialmente a partir de los años 50 y 60 con la eclosión internacional de la *performance* y el *happening*, que supuso todo un reto por su voluntad política de escapar la conservación y la mercantilización. Esto planteó un primer problema ético para los museos que, inevitablemente, se erigían en colaboradores necesarios de la explotación comercial, traicionando el carácter inicial de estas obras. Al final, lo asumido desde muchas instituciones es que la preservación de estas obras era prioritaria por encima de su mensaje político. Además, el mercado del arte las ha fagocitado por completo, incorporando la *performance* a colecciones públicas y privadas. Y lo ha hecho, normalmente, a través de los *remains*, de los restos, cuya acumulación ha generado una inflación del significado de la parte documental que muchos profesionales están intentando corregir.

Navarro introdujo una variante fundamental: el tiempo, el carácter temporal o permanente de una obra, del que se derivan actuaciones y mecanismos muy diferenciados en el marco de la práctica museística. Sin embargo, se trata de un debate muy activo a escala global; los principales museos internacionales tienen grupos de trabajo enfocados a todas estas cuestiones. Uno especialmente relevante es el de la **Tate Modern**, que elaboró [The Live List: what to consider when collecting live works](#) en el 2014, un conjunto de indicaciones que deben tenerse presentes antes de incorporar una obra de carácter inmaterial (danza, teatro, activismo) en una

colección de arte. Por tanto, como señala Navarro, nos encontramos en un terreno donde todavía nos movemos en cierta precariedad conceptual.

Como ejemplo vivido de primera mano, Navarro nos explica la adquisición por parte del **Morera. Museu d'Art Modern i Contemporani de Lleida**, de la obra del bailarín **Aimar Pérez Galí**, [Sudando el discurso](#). Esta compra supuso problemas conceptuales, pero también y sobre todo, de tipo administrativo: «¿Cómo compramos algo que no existe, que es inmaterial?», «¿Qué estamos comprando?». Aunque adquirir un texto, una partitura u objeto es muy diferente a adquirir una experiencia que solo tiene sentido cuando se realiza en directo, siempre existe una parte material que se deriva de cualquier creación de las artes en vivo. A todo proceso creativo, siempre le acompaña una documentación que vehicula una parte del proceso y que es importante conservar. En el caso de la obra de Aimar Pérez Galí, el museo ha comprado la parte material y ambas partes han firmado un contrato que estipula que la pieza se irá representando, periódicamente, en las salas del museo, teniendo presente que, debido a su naturaleza improvisacional, mutará a lo largo del tiempo. Con esta compra, el Morera se compromete, además, a introducir las artes en vivo dentro del museo, no en forma de programación paralela, sino como parte integrante de la colección permanente del museo.

El director del Morera destaca un agente clave del sistema del arte, el curador, que acompaña a los procesos de creación de los artistas y enriquece el contexto en el que se produce la obra, guiando al artista en su creación. Por tanto, desde el museo no solo podemos documentar, sino también incidir en el proceso creativo, aseguraba. En este sentido, es importante la comunicación con el creador, aunque hay creadores que tienen muy claro que deben elaborar una traducción de su obra. En el caso de la *performance*, existen artistas internacionales como **Joan Jonas** que, cuando tiene que trabajar con una institución artística, hace una traducción de su obra *site specific* para que responda a las necesidades de cada contexto. Navarro cree que deberíamos pensar en esta dirección y que el museo seguramente tendrá que hacer un esfuerzo por romper con sus formas de coleccionar para tratar de acercarse a captar la esencia de las artes en vivo.

Tras constatar la amplitud y la diversidad de los temas planteados, Anna Valls dio por cerrada la mesa prometiendo que las jornadas del próximo año acotarían más el tema y las líneas a tratar.

FORO #2: «¿QUÉ CONSERVAS CUANDO NO EXISTE AQUELLO QUE CONSERVAS?».

Foro que versa sobre lo que realmente significa, en el día a día de las instituciones de memoria, conservar artes en vivo. La conservación de documentación y objetos relacionados con la performance ha sido el método tradicional de preservación de las artes en vivo, aunque no sin dificultades; hoy, nos preguntamos, además, si esto es suficiente, o si debemos conservar también la vida de estas artes.

Participan:

Carme Carreño, conservadora del Museu de les Arts Escèniques.

Júlia Rubies, artista escénica.

Marta Vega, responsable del Centre d'Estudis i Documentació del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Modera: **Laura Ars**, técnica de patrimonio del Museu de les Arts Escèniques.

Tras una dosis necesaria de cafeína, comenzó el segundo foro, que se abrió con la intervención de Marta Vega, quien explicó que el MACBA tiene la suerte de tener el fondo completo de artistas como **Joan Brossa** o **Jordi Benito**, sin las ausencias que solemos encontrar en las colecciones de artes en vivo. También remarcó que el archivo y la colección conforman un único patrimonio artístico-documental dentro del museo, que siempre fluctúa entre estas dos esferas que en realidad son una. Esto dificulta el establecimiento de unos protocolos fijos de conservación y documentación, ya que en un determinado contexto, algo puede considerarse una mera fotografía de registro, pero en otro, ésta puede convertirse en una parte esencial de la obra.

Vega recuerda el texto del teórico de la danza **André Lepecki** sobre el cuerpo como archivo, donde habla de la transmisión que existe de persona a persona, que pasa de cuerpo a cuerpo, rehuendo el estatismo y cualquier impulso registrador. Sin embargo, el MACBA se esfuerza mucho por documentar las *performances* y las acciones que tienen lugar en ellas, generando una documentación que no forma parte de la colección, pero que recoge un rastreo de lo que ha sucedido en el museo.

Con el sentido del humor que la caracteriza, Carme Carreño iniciaba su intervención bromeando sobre la forma en que la presentó Laura Ars («estoy aquí conservada en esta casa») y, a continuación, confesaba que tenía muchas más preguntas que respuestas. La conservadora del MAE explicaba que, en los últimos años, el museo ha adquirido colecciones de creadores de forma masiva como, por ejemplo, el [Fons Comediants](#), que tenía una cantidad enorme de objetos que hubo que seleccionar. Carreño subraya la importancia de hacer hablar a estos objetos, de construir narrativas para contarlos desde la institución, de ofrecer interesantes relecturas.

Júlia Rubies expresó su alegría al comprobar que los ponentes y asistentes estaban haciéndose preguntas similares y procedió a compartir su experiencia en el taller impartido por **Quim Bigas** en **La Poderosa**, [Entrar-se. Arxiu de la Porta 1992-2012](#), que invitaba a reabrir el archivo de [La Porta](#), donde descubrió un montón de documentación que la interpeló profundamente y la impulsó a iniciar una investigación. «¿Cómo era posible que todo aquello nunca me hubiera llegado por ningún canal?», se preguntaba. El hallazgo hizo que sintiera que llegaba tarde a la fiesta, que se había perdido algo, que había desconocido una escena y una comunidad artística viva durante mucho tiempo. La artista escénica apuntaba a que, actualmente, muchos procesos artísticos (sobre todo los de investigación) ya contemplan una parte documental y que cada artista se relaciona con ella de una forma específica, dependiendo de su pregunta o línea de trabajo.

Volviendo a la cuestión de lo efímero, la fundadora del proyecto [Cascades](#), citó una conversación entre **Quim Bigas** y **André Lepecki** en la que Lepecki habla del *performer* como una máquina telequinética, telepática, que aloja ancestralmente cuerpos que navegan en una especie de telequinesis constante. Como dijo **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.

Para cerrar su turno, Rubies mencionó a [Histoire\(s\)](#), una pieza de **Olga de Soto** en la que la coreógrafa entrevista a los espectadores de un ballet parisino que tuvo lugar en 1946 y del que no hay documentación. La obra se pregunta qué es más importante, el registro original —inexistente, irrecuperable— o las memorias —encarnadas, involucradas— de los espectadores.

A continuación, Laura Ars lanzó la segunda pregunta de la mesa: «¿Cuando decidimos, como institución, qué preservamos y qué no, nos convertimos en agentes activos de la obra?». Marta Vega empezó su intervención subrayando la naturaleza cambiante y dinámica del archivo: no es lo mismo la forma que tiene en el domicilio —más personal, original, caótica— que cuando entra en el museo, donde debe someterse a unos protocolos específicos que asean y estandarizan toda la documentación recogida. Como institución, se toman muchas decisiones a la hora de configurar el archivo y su clasificación; la forma en que se diseñan, por ejemplo, los parámetros de búsqueda, nunca es neutral y está mediada por unas políticas determinadas que el personal del museo pone en funcionamiento. Por tanto, el museo es un actor que interviene y afecta al archivo.

18

Por su parte, Carme Carreño compartió una anécdota que ejemplifica esta intervención museística que acontece en el archivo: en una ocasión, montando un vestido de la [colección Gelabert-Azzopardi](#) para una muestra, las conservadoras se equivocaron a la hora de combinar algunos de sus elementos, y **Lydia Azzopardi** les dijo: «mira, me encanta, ¡pero es que esto no va con esto!». Sin quererlo, el museo había propuesto un nuevo arreglo del traje, realizando un gesto de intervención que, sin excesos y en diálogo con los creadores, puede tener un potencial creativo muy interesante.

El diálogo con los artistas y sus herederos es constante en el MAE, cada vez que el museo acoge un nuevo fondo comienza una negociación sobre qué se guarda y qué no, una discriminación que, en caso de no haber interlocutor, hace el museo en solitario, guiándose a partir de documentación y criterios básicos de conservación. El caso de las fotografías y retratos familiares es paradigmático: normalmente, este tipo de material se descarta y se devuelve a la familia, pero después, es habitual que el museo reciba peticiones de fotografías de este tipo, que ya no están en el archivo

porque se han considerado objetos personales y sin valor documental. Lo mismo ocurre con objetos hechos de materiales altamente deteriorables y susceptibles de desaparecer, nos advierte Carreño, a la vez que se pregunta si debemos quedarnos estas cosas, y en caso afirmativo, cómo debemos hacerlo. Por todos estos motivos, Carreño concluía que la institución no quiere intervenir, pero acaba interviniendo y tomando decisiones siempre.

Seguidamente, Júlia Rubies compartía sus inquietudes en torno al tiempo y al espacio, entendiendo este último como un punto de encuentro donde sea posible esta transmisión de cuerpo a cuerpo, de archivo vivo a archivo vivo. En cuanto al tiempo, volvía a citar a **Jaime Conde-Salazar** para problematizar la visión del tiempo occidental y, en especial, del tiempo en la historia de la danza, entendido como una lógica progresista, lineal y de continua superación del movimiento anterior. La realidad, apunta la creadora, es que todo está pasando a la vez, todo está vivo al mismo tiempo, todo se superpone de una manera mucho más caótica de lo que podríamos imaginar y todos somos, en cierto modo, contemporáneos unos de otros.

Para cerrar su turno de palabra, Rubies expuso dos formas distintas de pensar en el futuro de las artes en vivo. La primera, basada de nuevo en el pensamiento de **Jaime Conde-Salazar**, es aquella que imagina el futuro como una dimensión que ya está contenida en el presente desde un lugar de deseo. Y es desde este lugar desde donde se especula una danza —que ya existe porque el presente que vivimos contiene el futuro—, donde la forma no tiene valor, donde no hay disciplinas, donde hacemos algo borroso y liberador, que no atiende a ninguna definición y es una invitación a explorar «estratos infinitos del ser y poner en cuestión cualquier definición identitaria». Rubies se hace una pregunta muy pertinente en cuanto a la categorización y captura de las artes escénicas: «¿Cómo podemos hacerla si estas son las ambiciones del propio material?». O lo que es lo mismo: ¿cómo podemos respetar estas ambiciones y no volver a caer en lógicas que nos apremian y van a la contra de la voluntad estética y política de las obras? La segunda es una propuesta especulativa planteada por el filósofo y escritor independiente italiano **Federico Campagna** en su reciente ensayo [Cultura Profética. Para la imaginación que viene](#), que nos invita a posicionarnos como generadores de documentación con la conciencia de que ya somos ancestros de una nueva cultura venidera, que no

conocemos ni sabemos qué forma tendrá. Haciéndose suyas las tesis de estos autores, Rubies se pregunta cómo proyectar este gesto especulativo para las próximas generaciones, que posiblemente no podrán acceder a los códigos ni a los formatos contemporáneos (al igual que los *millenials* no sabemos manejar un *floppy disk*). Esta progresiva pérdida de información también es una oportunidad, celebraba. No olvidemos que el documento también es una ficción.

Para cerrar el segundo foro, la moderadora lanzaba una última y compleja pregunta: «¿Es posible conservar estáticamente un arte dinámico o el museo debe intentar dar nuevos usos y movimientos a todo ese patrimonio?». Partiendo de su experiencia en el **Centro de Estudios y Documentación** del MACBA, Marta Vega advertía que la conservación estática tiene una parte inevitable, pero no por ello debe dejarse de explorar la posibilidad y la potencia de las obras conservadas, una potencia que incluso puede encontrarse en los libros y en las partituras. Esto se puso de manifiesto en la exposición [Possibilitat d'acció. La vida de la partitura \(2008\)](#), una muestra de música y artes en vivo comisariada por **Barbara Held** y **Pilar Subirà** en el CED. También, aunque de forma diferente, se manifestó en la adquisición, por parte del MACBA, de un libro de **Enric Farrés-Duran** que carece de existencia material. El artista conoce su estructura, pero solo la ha explicado de forma oral al personal del CED que, si recibe alguna consulta, tendrá que activar el documento reproduciendo lo que Farrés-Duran le ha contado. Ante la inquietud de las bibliotecarias, el artista aseguró que no pasaba nada si el libro se olvidaba o se perdía progresivamente y añadió que los libros físicos también son susceptibles de ser robados o dañados. Por último, Vega instaba a las compañeras de profesión a documentar todo lo posible para poder hacer accesibles y conocibles los contextos, ya que éstos son imprescindibles para activar nuevas relecturas de los archivos y las colecciones de las artes en vivo.

Carme Carreño señala el momento de cambio que está viviendo el mundo de la conservación, que se está replanteando protocolos y formas de trabajar que unos años antes hubieran sido impensables. También compartió una de las preocupaciones más humanas y recurrentes de los conservadores, el miedo a que los objetos se rompan o se estropeen con su exhibición o reutilización, y puso de ejemplo el elaboradísimo y delicadísimo reloj de la escenografía del espectáculo

[Preludis](#), de **Gelabert y Aazzopardi**, obra del artista **Frederic Amat**. Lo mismo ocurre con los emblemáticos títeres de **Harry Vernon Tozer**, perfectamente conservados y documentados en el archivo del MAE, pero inanimados e imperturbables, sin que ningún titiritero los manipule. Es muy probable que Tozer se entristeciera viendo sus creaciones almacenadas y condenadas a la inmovilidad, pero es cierto que ponerlas en movimiento supondría, además de una dificultad técnica notable, el riesgo de su ruptura y deterioro. La conservadora del MAE repite la idea expresada por Marta Vega: la documentación es indispensable para la conservación y el conocimiento del objeto (nadie pide piezas sin documentar), pero es necesario mantener un equilibrio entre su durabilidad y su activación.

Júlia Rubies constata que cuando decidimos qué guardar y qué no, estamos creando, necesariamente, un sistema de visibilidad y de invisibilidad, de pertenencia y de exclusión, del que debemos hacernos responsables, preguntándonos qué memorias estamos conservando, cuál es su accesibilidad y cuáles son las que se pierden sistemáticamente. Para ilustrar esta idea, Rubies convocaba la imagen de todas aquellas cajas amontonadas en garajes de artistas independientes, disidentes, cuya obra nunca llega a ver la luz. Debemos poner en entredicho este sistema sancionador todo el rato, examinar a fondo qué es lo que reproducimos y a qué tipo de discursos y hegemonías refuerza.

Sobre la cuestión de la dificultad de acceso a la memoria de las artes en vivo, Rubies asegura que ésta aparece, especialmente, en el momento del *reenactment*, cuando desde el momento presente, queremos releer y reactivar obras y objetos y nos encontramos, de golpe, con los obstáculos de la mercantilización (derechos de autor y de imagen) y la burocracia. Sin embargo, debemos asumir que no podemos guardarlo todo, que hay cosas que se perderán en el naufragio y eso está bien, debemos poder convivir con este hecho, reclamaba la creadora.

Rubies citó algunos proyectos de referencia recientes como, por ejemplo, la conferencia [BOQUES PLENES. Fabulacions de cine inconcluses](#) de **Paula Caspão**, que formó parte de la programación del festival [Seqüència 2](#), en la **Fabra i Coats** de Barcelona. Caspão hablaba del término *acknowledgement* (en castellano, reconocimiento) en el contexto de la investigación artística y las prácticas

archivísticas, subrayando la importancia de las deudas y los préstamos compartidos, así como la naturaleza circular del conocimiento. Un ejemplo de apropiación creativa es la lectura que la investigadora portuguesa hace de la estética del primer internet, declarando que «los píxeles del 2008 son preciosos porque desdibujan los contornos de los cuerpos». El festival [Hacer Historia\(s\)](#), un ciclo bianual de danza contemporánea y *performance* comisariado por **La Poderosa**, es otro ejemplo del trabajo con conceptos como archivo, memoria, comunidad y edición.

Por último, la creadora de Masnou compartió dos estrategias para relacionarnos con los documentos sin caer en las trampas citadas anteriormente. La primera la aprendió de la mano de Quim Bigas y tiene que ver con responsabilizarse de la mirada propia hacia el documento, no intentar serlo, sino apropiártelo con creatividad y generosidad. La segunda es la que la artista puso en práctica en **Cascades**, un proyecto que empezó después de encontrarse con el archivo de [La Porta](#), que la llevó a descubrir una escena independiente, una comunidad y unas formas de hacer las cosas que rastreó contactando con personas específicas que estuvieron activas en el marco de actividad de La Porta para disparar esta cadena de transmisión intergeneracional. A pesar de tratarse de personas-archivo vivas, la idea del original ya no era relevante, porque estos cuerpos habían sido atravesados por el espacio y el tiempo, enriqueciéndose de nuevas referencias, cambiando las formas de hacer las cosas. En este sentido, concluía Rubies, muchas escuelas o espacios artísticos podrían ser perfectos museos de la danza, ya que reabren y recontextualizan su contenido, alejándose de las restricciones del museo tradicional.

En el turno de preguntas, **Jacqueline Glarner** volvió a la pregunta de si debemos conservarlo todo; el director **Sergi Marí** introdujo una mirada ecológica a estos restos de las artes en vivo, proponiendo una fase intermedia en la que vestuario, objetos y escenografías se pongan a disposición de la comunidad de las artes vivas y se fomente, así, su reutilización; **Jin Hua**, de Comediants, compartió su experiencia cediendo su fondo al MAE; **Jesús Navarro** remarcó la diferencia entre el archivo, a menudo más generoso y tendente a la acumulación, y el museo, mucho más restrictivo en su papel de institución sancionadora de la memoria cultural; por último, el investigador escénico **Eduard Molner** alabó el trabajo de digitalización del

archivo del MAE, sin el cual no podría haber realizado su investigación sobre el Paralelo, y cristalizaba bellamente las reflexiones que se compartieron toda la mañana de la siguiente manera: «Nosotros trabajamos con la zanahoria y el sombrero del muñeco de nieve, un muñeco que nunca volverá a existir y que no debemos aspirar a reproducir».

La frase ha tenido recorrido, ya que fue utilizada por el título de la crónica de las jornadas del crítico teatral **Oriol Puig Taulé**, [La pastanaga i el barret](#), de la que la presente memoria es deudora. Como apuntaba el cronista en *Núvol*, la labor pública realizada por el MAE es encomiable y beneficia tanto a los investigadores académicos como a una nueva generación de artistas que reelaboran el patrimonio escénico, como es el caso de **Glòria Ribera**, una cupletista posdramática que recupera antiguas partituras del Paralelo.

FORO #3: «¿ES POSIBLE EXPONER OBRAS DE ARTE DESAPARECIDAS?».

Foro en torno a la exhibición de obras de arte efímeras que intentará resolver la pregunta: ¿Qué exponer cuando la obra de arte ha desaparecido? Los materiales de contexto son tradicionalmente el centro de la exposición museística de artes en vivo, pero aquí se cuestiona si basta con mostrar los vestigios históricos o si es necesario ir más allá y convertir al visitante del museo en un espectador de artes en vivo.

Participan:

Àlex Serrano, cofundador de la compañía Agrupación Señor Serrano.

Pau Garcia, cofundador de Domestic Data Streamers.

Rita Rakosnik, historiadora del arte.

Modera: **Laura Ars**, técnica de patrimonio del Museu de les Arts Escèniques.

El tercer y último foro, marcado por el síndrome del impostor, el sentido del humor y las afiladas reflexiones, se abrió con la siguiente pregunta: «¿Cómo podemos exponer acciones inmateriales e irrepetibles?». Rita Rakosnik fue la primera en romper el hielo, reivindicando la promesa y la potencia política implícita en el carácter efímero de las artes en vivo. Este vínculo con la desaparición, argüía, quizás podría servir para cargarnos la hegemonía occidental del ojo, un régimen de visualidad sistematizado en el Renacimiento italiano que arrastramos hasta nuestros días y que privilegia el sentido de la vista.

A la historiadora del arte le interesa lo inmaterial y la historia oral, pero sobre todo, todas las visiones del archivo, un espacio donde tienen cabida las cosas tiernas y borrosas que, confiesa, le obsesionan, y están presentes en toda su práctica como una protesta estética ante la tiranía actual del HD, que no le interesa en absoluto. En cambio, sí que le interesan las cosas invisibles, aquellas que no pueden ser vistas, por eso, consideraba, el espacio de las artes escénicas, con su carácter frágil y efímero, tiene tanto atractivo y tantas posibilidades de exploración artística.

Rakosnik comparte con **Rebecca Schneider** la idea de la pérdida como un punto de partida idóneo sobre el que empezar a trabajar, para exponer y transmitir un legado que bascula, peligrosamente, entre la presencia —la de la zapatilla de ballet, el texto

teatral, el títere— y la ausencia —la del gesto, la voz, el movimiento. Cuando privilegiamos la comprensión de las artes en vivo como algo que se niega a persistir, ignoramos otras formas de conocer y de recordar, en definitiva, otras formas de relacionarnos con el patrimonio inmaterial. Quizás habría que explorar y recrearnos más en cómo las artes escénicas sí perviven, pero perviven de forma diferente, perviven pero sin poder ser vistas. Y esto, en un momento de acumulación obscena, no debe menospreciarse, advertía Rakosnik.

Parafraseando a Scneider, Rakosnik nos invitaba a no pensar en los modos en que el archivo depende de las artes en vivo, sino en los modos en que el archivo performa esta asociación entre *performance* y desaparición, incluso cuando performa el servicio de salvar el patrimonio. Las artes efímeras desaparecen solo según la lógica del archivo, que viene de la hegemonía de la mimesis y de ideas de autenticidad y originalidad que haríamos bien en cuestionar.

Como el museo, el archivo debe desprenderse de la mirada colonial, racista y patriarcal característica de Occidente, y esto solo es posible activándolo y explorándolo mediante procesos de mediación colectiva, que a su vez, posibilitarán la reaparición y la relectura del patrimonio de las artes en vivo. Para mantener vivo el legado del MAE, el archivo debe abrirse, debe hacerse accesible, y esto comienza por los estudiantes del Institut del Teatre, muchos de los cuales nunca han consultado el archivo del museo, aunque lo tengan a escasos metros de distancia. Rakosnik se lamentaba de este *décalage* e instaba a remediarlo lo antes posible: un alumnado sin genealogías, sin modelos de referencia, es un alumnado empobrecido y enajenado de su propia historia.

El archivo debe invitar a realizar nuevas lecturas provenientes de todas las disciplinas, especialmente a la hora pensar en proyectos curatoriales. En este sentido, Rakosnik cree que la fecundación cruzada con profesionales de otras disciplinas es muy necesaria para mantener vivo el legado de las artes en vivo, por lo general, y en concreto, del MAE. La historiadora del arte se lanza a proponer un ciclo de curadores y artistas invitados a interactuar, investigar y repensar las posibilidades del archivo del museo, no solo desde una perspectiva patrimonial, sino también y sobre todo, desde la ficción. Algunos de los perfiles invitados por Rakosnik

a trabajar sobre el archivo del MAE serían el artista visual **Javier Peñafiel**, el colectivo **Cabaret Internet** o los propios **Domestic Data Streamers**.

En cuanto a metodologías de trabajo para construir nuevos contextos, Rakosnik proponía la **constelación** de **Walter Benjamin** y la **genealogía**, ambas muy trabajadas en el campo de la fotografía y la teoría de la imagen, pero quizás no tanto en la investigación y el comisariado de las artes en vivo. Reflejarse en todo lo que se está haciendo con la *performance*, en todas sus acepciones, también es muy buena idea, añadía. Respecto a si podemos transmitir el valor del objeto en particular y a la vez de la obra en su conjunto (una de las preguntas planteadas por la moderadora), Rakosnik decía que esto es, precisamente, lo que hace el archivo, ya que éste va más allá del evento único y los problemas o las posibilidades de su reproducción, obligándonos a considerar una obra artística extensa y las formas en cómo cuidamos sus restos. En resumen, uno documenta una obra, pero archiva un corpus artístico, un *body of work*.

Ante todo esto, los museos están muy poco preparados para exponer y comisariar todo ese patrimonio. Rakosnik afirmaba que la institución del museo está absolutamente en crisis y es muy posible que, si queremos reformularla y deshacernos de todo ese legado colonial, racista y falocéntrico subyacente al mismo concepto de museo desde la Ilustración, seguramente deberíamos desmontarlo y darle un nombre distinto. Desde las instituciones culturales, añadía, debemos pensar muy bien cómo y quién escogemos para diseñar las preguntas y las líneas de investigación, para conceptualizar los proyectos y desarrollar los marcos teóricos y prácticos.

Rakosnik cree que uno de los puntos fuertes del MAE es el enorme trabajo de cuidado y digitalización de toda la colección-archivo, que convierte al centro en un proyecto idóneo para trascender muchas de las barreras tradicionales que suelen separar la esfera del museo y de las galerías, donde, en un principio, se exponen los originales, y el archivo, que es donde se guarda la documentación y el material de contexto. En el caso del MAE, teniendo en cuenta que no tiene originales en sentido estricto, la colección es el archivo y el archivo es la colección, lo que debe leerse como una ventaja y no como una carencia.

Tras confesar sentirse absolutamente intimidado, Pau Garcia empezó su intervención contextualizando el trabajo de [Domestic Data Streamers](#), un estudio de diseño y de investigación centrado en la experimentación y la visualización de los nuevos lenguajes de datos, cuyos proyectos empezaron a documentar desde el principio. En su caso, la documentación y el archivado de sus intervenciones – muchas de ellas efímeras o temporales– tiene una función práctica y fue clave a la hora de darse a conocer.

El archivo, explicaba Garcia, puede tener funciones sociales, académicas, económicas y medioambientales, pero también tiene funciones que no podemos prever y escapan a nuestra contemporaneidad. Un ejemplo de esto lo encontramos en el trabajo de la arquitecta **Abha Narain Lambah** restaurando óperas en la India, que ha encontrado en el cine de Bollywood de los años 50 y 60 su mejor aliado para poder acceder a imágenes del aspecto original del interior de estos edificios. Las películas grabadas en estos espacios no estaban pensadas para servir de documento para la restauración, pero han terminado adoptando esta función.

Garcia se mostró contrario al punto de vista de Jordi Alomar que, recordemos, contemplaba la documentación y la conservación de las artes en vivo como una responsabilidad; para el cofundador de Domestic Data Streamers no lo es; es más, no todo merece ser recordado y tenemos, incluso, la obligación de olvidar ciertas cosas. En cambio, decidir qué recordamos es una responsabilidad, además de decidir quién lo decide. Esta toma de decisiones que, como se comentó durante toda la jornada, no es neutral, no puede caer en las manos de los mismos de siempre porque éstos continuarán reproduciendo las mismas lógicas retrógradas, lo que se traducirá en efectos como, por ejemplo, el bajísimo porcentaje de mujeres directoras en los teatros del país. Por tanto, si archivamos de la misma manera en que generamos visibilidad en los escenarios, acabaremos reproduciendo las carencias que se advierten en ellos.

La historia del robo de **La Gioconda**, perpetrado en 1911 por uno de los trabajadores del **Museo del Louvre**, sirvió a Garcia como excusa para reflexionar sobre el espacio de lo efímero, sobre qué ocurre cuando la obra desaparece y cómo su espacio puede perdurar como contexto: durante los dos años en que la pintura de Leonardo da

Vinci estuvo desaparecida, el público iba al Louvre a ver el espacio vacío en el que antes había sido colgada.

García puso el foco en los testigos y la historia y la memoria oral, poniendo el ejemplo del amigo que va a ver una obra de teatro, te la explica emocionado y esta narración resulta ser mejor que la propia representación. En este sentido, el artista **Tino Sehgal**, que prohíbe documentar su obra y en caso de venderla, la explica al oído a su comprador, puede ayudarnos a reflexionar sobre la trascendencia de la oralidad, los rastros y los testigos.

Haciéndose eco de la idea de la ausencia como potencia, García proponía no solo transmitir los objetos y documentos que el archivo conserva, sino también explicar y comunicar todo aquello que no se ha obtenido, aquellos vacíos de información que tenemos sobre las obras. Algunos de los datos del mundo de las artes en vivo que visualizaría son, por ejemplo, las cuentas corrientes de los profesionales del sector, que quizás ayudarían a explicar la realidad de la precariedad sistémica que lo atraviesa.

Àlex Serrano recordaba cómo, hace muchos años, cayó en sus manos un libro que describía la pieza **El venedor de gelats**, de **Albert Vidal**, realizada en el marco de una de las primeras ediciones del **Festival de Sitges**. La brevedad de la descripción, unas pocas líneas, le permitió dejar volar la imaginación, pero toda esta fantasía se confrontó, poco después, al girar página: el libro incluía una fotografía de la acción, que presentaba una plaza, una indumentaria y unos individuos muy distintos a los deseados por la imaginación de Serrano. «¿Recordar es poseer?», se preguntaba el creador para, a continuación, explicarnos un impulso de posesión que lo dominó por completo en el **Centro Nacional de la Danza** de París, donde se obsesionó en copiar toda la colección de DVDs del centro. Serrano reflexionaba sobre este pequeño ataque de acumulación y se preguntaba qué lo desató, sin obtener una respuesta clara. Y del mismo modo que la colección pirateada de DVDs se perdió, algún día también lo harán obras como **Las Meninas** o **La Gioconda**, por mucho que utilicemos todos los medios para conservarlas lo mejor posible.

Para cerrar su primera intervención, Serrano compartió una bella historia familiar que tenía como protagonista al cinabrio, una piedra semipreciosa cuyo color rojizo

se oscurece con la luz solar, y que fue la única herencia que reclamó después de la muerte de su padre. De vez en cuando, el artista enseña el mineral a sus hijos, con la conciencia de que esto implica la pérdida, la del cinabrio, pero también la de la memoria de su padre.

El siguiente punto a considerar fue si la visita al museo puede ser una acción performativa. «¿Hay alguna forma de exponer en presente y en presencia?», planteaba Ars en la mesa. Rita Rakosnik expresó sus dudas, pero dejó claro que el camino no pasa por aproximarse a los vestigios de las artes en vivo a través de una metafísica de la presencia que fetichiza un momento presente, singular, original e irrepetible. Su apuesta, repitió, es desafiar y recrearnos en la pérdida. Más allá del presentismo, lo interesante del museo es su mirada al futuro. Lo mismo que sugería **Jacques Derrida** sobre la naturaleza del archivo puede aplicarse a la colección y al museo, que «es una cuestión de futuro, la cuestión del futuro mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para el mañana».

Sobre la cuestión del espectador, Rakosnik defendió al espectador emancipado, en términos de **Jacques Rancière**, al tiempo que instaba a hacer críticas más sofisticadas sobre públicos y no atribuir a la visita *tradicional* más contemplativa, la pasividad por defecto. La mirada, subrayaba la historiadora, no es pasiva, el proceso de mirar también comporta una acción. Antes de dedicar dinero y esfuerzos a museos interactivos que parecen parques temáticos o *escape rooms*, criticaba Rakosnik, deberíamos intentar salirnos de la obsesión colectiva con la experiencia y la inmersión y preguntarnos más por la mirada y cómo la educamos desde las primeras etapas de escolarización. Y aquí el museo juega un papel decisivo.

Rakosnik desea la emancipación para el espectador, pero también para los artistas, comisarios, técnicos, documentalistas y bibliotecarios que deberían, a su juicio, rehuir el rol de educadores de las masas ignorantes y partir de la base que el espectador tiene una capacidad activa de interpretación. «Quizás no es necesario construir **Terra Mítica** para posibilitar la experiencia estética, pero por eso también hay que dejar de pensar que algunos no pueden ver», concluía.

Pau Garcia empezaba su intervención invitando a los asistentes a visitar Terra Mítica, que valoraba como una experiencia interesante antropológicamente. A

continuación, reflexionó sobre los límites del museo: «¿El museo termina en la puerta?», se preguntaba. Desde Domestic Data Streamers se ha querido cuestionar y expandir la visión del museo y el espacio expositivo, nos explicaba, pensando en la vida cotidiana del usuario y en cómo la visita puede incidir en ella. Para entender y diseñar experiencias trascendentes es necesario ampliar la visión del museo, que no debería terminar en la puerta, sino en la conversación que mantienes sobre la muestra después de haberla visitado, y en definitiva, a las preguntas que hace que te lleves a casa.

Garcia y su equipo luchan y se rebelan contra la concepción tradicional de la exposición, aquella que implica a un comisariado unidireccional, aleccionador y preocupado por la firma que imposibilita vivir el museo como un espacio poroso, de diálogo y en relación con la comunidad que lo habita. Y esto implica necesariamente la interacción, que puede ser la mirada, pero ésta muchas veces es insuficiente, aseguraba Garcia respondiendo a la reflexión anterior de Rakosnik, con quien comparte que los museos son instituciones en crisis que deben ensanchar sus límites y no ser solo para unos pocos.

Àlex Serrano confesaba que disfruta del formato de la visita comentada porque es como la de un relator que te cuenta una historia de ficción, y si éste lo hace bien, puede llegar a hacernos apartar la vista de las mismas obras, centrando nuestra atención en su destreza narrativa o sus gestos al hablar. También le gusta hacer preguntas al personal de sala de los museos, personas que tienen una relación de cotidianidad y familiaridad muy particular con las obras, erigiéndose en conocedores de datos e historias que no suelen incluirse en las guías y narrativas oficiales.

La última pregunta del tercer foro fue: «¿Es esencial la re-presentación para exhibir artes en vivo?», que quería ser un disparador para debatir en torno al *reenactment*, parte fundamental de la conservación de las artes en vivo. La primera en contestar fue Rakosnik, que se declaró admiradora del carácter popular de los *reenactments*, desde los recreadores fascistas de la Guerra Civil americana hasta el **Theater of the Ridiculous** de **Charles Ludlam**, donde la reproducción de clásicos y la recreación *camp* de manifestaciones de la cultura pop consideradas vulgares como, por

ejemplo, las películas de serie B, eran muy importantes y ofrecían un tipo de historia viva distinta. Otro ejemplo interesante en este sentido lo encontraba en la cultura *underground* del *ballroom*, que nació en los márgenes, como una recreación *queer*, obrera e irónica de los desfiles de moda, con una inventiva y una riqueza desbordantes.

Rakosnik reivindicó, de la mano de la teórica **Heike Roms**, la performatividad de la documentación. Esta autora apunta que quizás la relación clave no es la que se establece entre el evento original y su documentación, sino aquella que se da entre el documento y su público (el del documento, no el del evento inicial). Quizás, especulaba Rakosnik, la autenticidad del documento de las artes en vivo reside en su relación con su espectador, más que con un acontecimiento aparentemente originario: quizá su autoridad sea fenomenológica, más que ontológica. Estos placeres pueden extraerse de la documentación y, por tanto, no dependen de si un público presenció el evento original. La posibilidad más radical, nos dice Roms, es que quizás ni siquiera dependan de si el evento ocurrió realmente. Puede que nuestro sentido de la presencia, el poder y la autenticidad de estas piezas no se derive de tratar el documento como un punto de acceso inicial a un evento pasado, sino de percibir el documento en sí como una *performance* que refleja directamente el proyecto estético o la sensibilidad de un artista del que somos el público actual. En este sentido, es interesante tener en cuenta si las recreaciones de las manifestaciones escénicas basadas en su documentación están realmente recreando el evento original o performando su documentación. Rakosnik nos habló de las recreaciones de **Marina Abramović** de las *performances* de otros artistas en **Seven Easy Pieces (2005)** como ejemplos de obras que juegan y reflexionan sobre esta cuestión.

La historiadora del arte también nos advirtió sobre los peligros de la «falacia de la intencionalidad», término literario que afirma que el significado previsto por el autor de una obra no es el único ni el más importante de ésta. El archivo y la conservación de las artes en vivo siempre está perseguido por el fantasma de la intención original del autor. Los estudiosos se han dirigido a menudo al archivo en busca del significado verdadero de una obra artística, cayendo en la trampa. Es fácil que, concede Rakosnik, hojeando manuscritos, cuadernos, partituras y cartas de un

artista reforcemos la creencia de que realmente hay algo «fuera del texto». Y esto es bastante paradójico, porque la mayoría de las manifestaciones de las artes en vivo, sobre todo a partir de los años 60 y 70, ya superan los límites del evento único en directo: contienen una dimensión conceptual (que no debemos confundir con intención), sobre la que los artistas vuelven. Esta dimensión puede manifestarse tanto en documentos como en (o además de) la *performance* en directo. Por tanto, en vez de lamentar la inevitable pérdida inherente a las artes en vivo, Rakosnik nos invitaba a abrazar el archivo en todas sus posibilidades, explorando la presencia continuada de las artes en vivo y nuestro encuentro con estas ideas.

Rakosnik volvía a citar a **Heike Roms** y en concreto, su texto ***Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?***, para hablar de los actores o agentes indispensables para la conservación de las artes en vivo: el académico, el artista, el archivista o documentalista y la familia. La responsabilidad es compartida y debería traducirse en un archivo que es una mezcla de voces, un esfuerzo colaborativo construido a través de unas prácticas documentales basadas en el cuidado. Roms habla y defiende una práctica archivística del cuidado (*archival practices of care*), que es ejercida no solo por el archivero, sino también por estudiantes, artistas, estudiosos, especialistas, amigos y familiares de los artistas, y en definitiva, por cualquier persona cuyo trabajo contribuya a crear y cuidar una colección de documentos. Estas prácticas desdibujan los límites entre el trabajo documental y el trabajo académico (y artístico) como actividades diferenciadas y las reconsidera como puestos de mutua colaboración. El archivo, para Rakosnik, es un espacio que cristaliza la tensión entre la acumulación y la ternura, por lo que la fascina.

En cuanto al papel que desempeñan los comisarios, diseñadores y críticos a la hora de activar, releer y reinterpretar estos vestigios de las artes escénicas, Rakosnik cree que uno muy importante. Todos estos agentes, añadía, debemos luchar por deshacernos de hábitos y manías carcas a la hora de afrontar el reto de comisariar y mostrar todos estos materiales. «Tenemos la responsabilidad de cuestionar y cargarnos la hegemonía de la visualidad y potenciar nuevas sensibilidades, subjetividades, imaginarios», afirmaba. También de plantear enfoques y preguntas afiladas que vayan más allá de la mercantilización y la fetichización, del efecto vitrina. Y aquí, concluía, la educación en humanidades es esencial, puesto que sin

una educación estética en el sentido schilleriano es imposible una activación afectiva y efectiva de estos fragmentos del olvido. La mirada a otras disciplinas como por ejemplo la poesía, tan acostumbrada a trabajar con la ausencia, es imperativa.

Pau Garcia habló de la misa como el máximo exponente del *reenactment*, como una representación compartida globalmente, repetida de forma litúrgica y a través de la cual se comunican ciertas ideologías, perspectivas políticas y formas de entender el mundo. Estableciendo un paralelismo con la ópera, Garcia compartió su experiencia en el **Gran Teatre del Liceu**, donde pudo experimentar las dinámicas, repeticiones y costumbres propias de sus usuarios más asiduos.

Sin embargo, el cofundador de Domestic Data Streamers destacaba la exposición [Judson Dance Theater. The Work Is Never Done](#), expuesta en el **MoMA** entre 2018 y 2019, que trazaba la historia de este grupo de coreógrafos, artistas visuales, compositores y cineastas reunidos, durante la década de los 60, en torno a la Judson Memorial Church, situada en el Greenwich Village neoyorquino. El *display* era sencillo, pero efectivo: consistía en la proyección de tres vídeos, acompañados de una serie de instrucciones que invitaban al espectador a bailar y reinterpretar las coreografías. Garcia se siente particularmente atraído por esta idea de reconstruir la memoria desde el propio usuario del museo, una idea que puede conducirnos hasta **Marta Graham** y su concepción de la danza como memoria corporal. Bailar instrucciones o seguir instrucciones performáticas es, también, una forma de hacer memoria, de reactuar a través del cuerpo, más allá de la mirada.

Garcia insistió en la idea de un *reenactment* de lo efímero que no busque reproducirlo, ya que sabemos que esta operación es fallida, sino encontrar todas las formas que no tuvo y que todavía están por explorar, pensar en las grietas que aún quedan por transitar. Ejercer, en definitiva, un pensamiento lateral que plantee resoluciones imaginativas a los problemas de la conservación y divulgación de las artes en vivo. Un ejemplo de este pensamiento lateral lo encontramos en el primer proyecto que plantó la semilla de Domestic Data Streamers, una instalación en la plaza de las Tres Xemeneies de Barcelona, donde estuvieron 24 horas preguntando a la gente cuántos grifos y ventanas tenían en casa. Lo que buscaban, en realidad, era conocer el nivel adquisitivo de los encuestados, una respuesta que no hubieran

obtenido fácilmente desde la literalidad, pero que sí lograron a través de esta pregunta lateral, que tenía un 70 % de margen de acierto. «¿Cuáles son, pues, las formas laterales de acercarnos a la conservación y divulgación de las artes en vivo?», se preguntaba, finalmente, Garcia. Éste sería el quid de la cuestión.

Àlex Serrano cerraba el foro citando dos cuentos de **Jorge Luis Borges**, *Funes el memorioso* y *Del rigor en la ciencia*, que reflexionan de forma magistral sobre la memoria y la cartografía, respectivamente. Después, añadía que es importante pensar en la motivación detrás del *reenactment*, en si es realmente necesario y si podemos aportar alguna lectura interesante de los rastros inmateriales. En este sentido, las superproducciones posdramáticas y desechables de **Marta Galán** y **Juan Navarro**, realizadas en el marco del proyecto [La Corporación](#), serían un muy buen ejemplo de una reutilización y re-representación inteligente. En estas piezas, los artistas reutilizaban escenografías de otros espectáculos para la elaboración de proyectos excesivos e imposibles de distribuir y explotar comercialmente. Serrano se siente muy cercano a este gesto y recordaba cómo, en su época de estudiante en el Institut del Teatre, todos sabían perfectamente qué día de la semana se tiraban a la basura las escenografías del Liceu.

El cofundador de la Agrupación Señor Serrano terminaba su intervención convocando la imagen de los contenedores llenos de material escénico del **Teatro Real**, amontonados uno encima del otro en un descampado a 50 kilómetros de Madrid. Unos contenedores que remitían a los nichos de un cementerio, imperturbables ante las inclemencias del tiempo y posibles recipientes de algún misterio, de algún mineral de cinabrio esperando a ser tocado por la luz.

Laura Ars abrió el último turno de preguntas dirigiéndose a los ponentes y preguntándoles si podían compartir alguna experiencia museística interesante. Rakosnik recomendó la exposición [To Dance is to be Free](#), comisariada por **Manique Hendricks** por el archivo municipal de Ámsterdam, que recorre la cultura de club de la ciudad desde los años 80 hasta la actualidad; Garcia citaba una intervención en un H&M de París, donde los activistas habían cambiado las etiquetas de toda la ropa por unas nuevas en las que se especificaban todos los derechos humanos que la marca vulneraba en la fabricación de sus productos; Serrano volvía a los cementerios

y compartía su estima por [The New York Earth Room \(1977\)](#), una instalación permanente de **Walter Maria** en la **Dia Art Foundation** de Nueva York.

Entre los asistentes, los actores **Jaume Comas** y **Ferran Rañé** tomaron la palabra, el primero para reivindicar el hecho teatral como hecho de comunicación, más que de experiencia, y el segundo, para compartir una historia familiar atravesada por los cementerios, la ausencia y la memoria. Como escribía **Montserrat Roig**: «Si hay un acto de amor, éste es la memoria», si nos relacionamos de una forma íntima con los archivos y las colecciones de artes en vivo, encontrando la ternura en la acumulación, su futuro merecerá la pena.

Sílvia Ferrando cerró la Jornada agradeciendo a los ponentes la diversidad de sus aportaciones, invitándoles a dejar de sentirse intrusos en la casa, puesto que «las instituciones públicas son nuestras», así como el legado de las artes en vivo custodiado por el MAE que, deseamos, encuentre una sede en condiciones muy pronto.

En el teatro, como en el amor, el tema es la desaparición.

Herbert Blau

*



**Diputació
Barcelona**

Institut del Teatre