

# Museo y acontecimiento

## Museum and Event

Lola Hinojosa Martínez

Museo Reina Sofía

Fecha de recepción: 1 de julio 2015

Fecha de aceptación: 31 de agosto 2015

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*

vol. 26, 2014, pp. 21-28

ISSN. 1130-551

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>

### RESUMEN

La proliferación de prácticas performativas e intermediales, dentro de las colecciones y programaciones públicas de los museos de arte contemporáneo de todo el mundo, se ha convertido en una estrategia generalizada de dinamización y apertura a otros públicos. Este artículo intentará plantear respuestas y, sobre todo preguntas, en torno a las consecuencias e implicaciones de este proceso, así como sobre las posibilidades discursivas de estas manifestaciones artísticas, en relación a la agenda política y crítica del museo como institución cultural y ciudadana.

### PALABRAS CLAVE

*Performance*. Museo. Intermedia. Acontecimiento. Participativo. Democrático. Archivo. Colección.

### ABSTRACT

The proliferation of performative and intermedial practices within collections and public programming of contemporary art museums around the world has become a widespread strategy of revitalization and openness to other audiences. This article will attempt to bring answers and, above all questions about the consequences and implications of this process, as well as the discursive possibilities of these art forms, in relation to political and critical stances regarding the museum as a cultural institution and citizen agenda.

### KEY WORDS

Performance. Museum. Intermedia. Event. Participatory. Democratic. Archive. Collection.

---

En el ámbito anglosajón, “performance” es un vocablo de amplio espectro, empleado desde muy diversas ópticas y campos de trabajo. Para aquellos que se dedican al estudio del arte de *performance*, resulta desconcertante comprobar cómo es cada vez más frecuente encontrar este término aplicado al museo, no para designar un tipo de prácticas artísticas, sino para analizar y evaluar su “actuación”, entendida casi siempre en términos de rentabilidad económica y social. El número de visitantes es, a su vez, uno de los principales baremos para alcanzar conclusiones. En Europa, y en especial en el territorio español, la cultura se asume como un bien deficitario y al mismo tiempo público, es decir, en el ámbito de lo común, de lo que es compartido por todos. En este contexto, el dato cuantitativo de visitantes no importaría en relación al dinero recaudado mediante la venta de entradas o en la tienda de regalos. Podríamos escapar de la crítica fácil al sistema capitalista que traduce toda *performance* en un beneficio económico. Sin embargo, la perversión de esta defensa iría más allá, al considerar la capacidad de atraer a la mayor cantidad de público posible como un éxito democrático y participativo. Un sistema que es, sin embargo, propio de los

medios de masas donde el público pasa a ser audiencia y la institución, lugar de ocio, sometida a la misma presión que cualquier industria del entretenimiento.

Definir qué se entiende por democrático o participativo es una de las principales cuestiones en la agenda del museo contemporáneo y lo performativo, como contenedor de la posibilidad de acción, de generar acontecimientos, es considerado uno de los agentes esenciales en su articulación.

### Una posible crítica institucional

Han sido los propios artistas quienes se han encargado de desafiar los grandes discursos impuestos desde la institucionalidad, en especial a partir de la segunda mitad del siglo XX. Marcel Duchamp o Marcel Broodthaers —éste último ejerciendo especial énfasis en la idea de museo— dotaron de contenido alegórico a objetos extraídos de la cotidianeidad o supuestamente no artísticos para demostrar el vacío del arte y volver a llenarlo de contenido. El arte demostraba ser un ejercicio de representación y el museo su altavoz legitimador de significados. De este modo, el dominio de lo óptico, de la contemplación del objeto artístico como experiencia estética sublimadora y estrictamente individual, como fue establecida por el museo moderno de Alfred Barr<sup>1</sup> en los años treinta, quedaba políticamente desactivado. Arquetipo moderno que, más tarde, la crítica greenbergiana asoció paradójicamente al triunfo de valores “democráticos”. El impulso de socavar dicha lógica llevó a numerosos artistas a sacar el arte del museo y llevarlo al espacio público, ya fuese al entorno urbano habitado o a la naturaleza más recóndita y aislada. En el rechazo de los artistas hacia la institución museo o/y de ésta hacia las prácticas artísticas que no tuvieran cabida en el canon establecido, surge el arte de *performance*. Sin embargo, históricamente, los intentos de salir de la institución por parte de los artistas sólo les han llevado a volver a ella una y otra vez.

El diálogo mantenido entre Allan Kaprow<sup>2</sup> y Robert Smithson, publicado en 1967, ejemplifica las dos aproximaciones a esta cuestión por parte de la vanguardia. Ambos artistas articulan ideas dispares respecto al museo, hasta el punto en que Kaprow sólo acierta a deducir ironía o sarcasmo de las palabras de Smithson. El primero sostiene la imposibilidad de permanecer dentro del museo, mausoleo depositario del arte muerto, que intenta sin éxito realizar concesiones hacia la vida o la acción, conceptos que le son del todo ajenos. En cambio, Smithson considera esa falta de acción una de las mayores virtudes del museo, la cual debería ser enfatizada. Mientras Kaprow se centra en lo que está pasando, Smithson está interesado en desvelar lo que no está pasando, entiende el espacio expositivo como lugar de posibilidad e intervención, aspecto que denomina “grieta entre acontecimientos”<sup>3</sup>. Smithson es conocido por sus intervenciones en espacios abiertos, como pueden ser los paisajes industriales abandonados, y especialmente, por sus obras monumentales en medio de la naturaleza, habitualmente parajes aislados, connotados por su naturaleza geológica y geográfica entrópica. Sin embargo, nunca perdió de vista el espacio museístico y la reflexión sobre los procesos y relaciones que éste generaba. Precisamente, una de sus principales aportaciones al vocabulario conceptual del arte de la década de los setenta fue lo que llamó *Non-Site*, “una ausencia de sitio”, que consistía en llevar al espacio de exhibición museístico elementos provenientes de algún lugar de la realidad exterior, que refirieran y significaran dicho enclave geográfico, generando un desplazamiento, una dislocación. Por tanto, Kaprow y Smithson muestran dos actitudes contrapuestas: la búsqueda de una liberación de la institución establecida frente a una crítica dialéctica a la misma.

<sup>1</sup> El museo moderno privilegia una lectura de la historia cronológica y lineal, autoritaria en tanto que excluyente de otras culturas o latitudes geográficas diferentes al llamado norte/occidental, y además, de cualquier otro relato al margen de la preeminencia del objeto como forma de arte autónoma. Modelo que defendía una experiencia hiper-individualizada, privada y basada en lo retiniano.

<sup>2</sup> Allan Kaprow es uno de los principales responsables históricos de la consideración de la *performance* como lenguaje artístico, tanto a través de su práctica como de sus escritos, acuñando el término *happening*.

<sup>3</sup> Robert SMITHSON y Allan KAPROW, “What is a Museum?” en Nancy HOLT (ed.), *The writings of Robert Smithson, essays with illustrations*, New York University Press, Nueva York, 1979, pp. 43-51.

Aún hoy nos encontramos con esta fisura presente desde entonces, momento en que nace la crítica institucional. Prevalece la percepción de las instituciones como lugares representativos de fuerzas monolíticas que hay que destruir, donde cualquier intento de transformación fracasaría como una ilusión reformista. Esta perspectiva sugiere que una práctica artística crítica sólo puede ser efectiva fuera de la institución. Imaginar que el museo pueda proporcionar un lugar para la intervención política activa sería igual, según esta interpretación, a permanecer ciego ante el conjunto de fuerzas –económicas y políticas– que hacen posible su existencia. La teórica Chantal Mouffe califica esta tesis como errónea, considerándola un obstáculo para el empoderamiento y el reconocimiento de los caminos que pueden conducir al compromiso político. Mouffe emplaza el rol de los museos en el contexto de políticas democráticas radicales, afirmando que las instituciones artísticas pueden fomentar nuevas subjetividades críticas ante el sistema de consenso neoliberal<sup>4</sup>. Esta tesis nos conduce al punto inicial de este escrito, y cabría preguntarse si las obras performativas e intermediales, cuyas raíces se asientan en el desafío a lo institucionalizado –entendido como un proceso de banalización y desactivación ideológica– y al mercantilismo, podrían servir también como herramienta de intervención artística y autocrítica institucional.

## Museo y acontecimiento

La incorporación de la *performance* a los programas públicos y exposiciones de los museos de arte contemporáneo, un fenómeno que se ha ido generalizando durante la última década, está relacionada con la preocupación por democratizar la institución, por atraer a un espectro más amplio de público y hacerla más participativa. Este proceso de cambio suele traducirse en la propuesta de una experiencia colectiva y en directo, viva, activa, que funcione como una compensación y complemento al supuesto paseo solipsista y pasivo a través de las salas del museo, pero ¿son en realidad las actividades performativas y el dispositivo de exposición, propuestas enfrentadas?, ¿basta con la inclusión de estas prácticas en vivo y efímeras<sup>5</sup>, como forma de interpelar al visitante, para generar una transformación del medio institucional y de su relación con el público?

Probablemente la respuesta a ambas preguntas sea negativa. No todos los intentos de ruptura planteados como reverso al cubo blanco de la modernidad, arquitectura de lo neutro, han resultado satisfactorios. A partir de los años noventa, debido a la proliferación del arte del vídeo y del cine de exposición entre los lenguajes artísticos museables, las exposiciones son invadidas por la caja negra. Este dispositivo, en un intento de asemejarse a la sala de cine, no ha sido capaz de generar la experiencia inmersiva y colectiva de ésta. Aunque en ocasiones los museos se esfuerzan en ofrecer cómodos asientos, enormes pantallas y un sofisticado sonido envolvente, el tipo de visita y circulación que propone una exposición no es proclive al detenimiento sostenido. La imagen en movimiento es duración, cada obra está dotada de una duración interna que le es propia y la define, la cual no suele coincidir con el tiempo del espectador que transita un museo. Puede que ahí resida el principal desafío a la hora de mostrar estas obras o quizá no sea necesario afanarse en reproducir la experiencia de un espacio que es otro, cuyas connotaciones y posibilidades son diversas. La exposición, como lenguaje o sistema de escritura, propone una experiencia que se asemeja más a la del tiempo y el espacio teatral. La teatralidad es un mecanismo que remite al afuera. Ésta sólo se hace presente en el momento en que el espectador se reconoce como tal y asume la presencia de un relato que va más allá de las imágenes y los objetos concretos. Ese relato se acompaña de una experiencia estética, que cada visitante debe hacer suya aceptando un papel activo, por medio de la construcción de sus propias lecturas y significados.

Por otro lado, en relación a la pregunta de si bastaría con incluir en el museo dichas prácticas performativas, la aparente radicalidad crítica de lo efímero y de la experiencia subjetiva enfática de lo colectivo

<sup>4</sup> Chantal MOUFFE, “The Museum Revisited”, *Artforum International*, XLVIII, vol. 10, verano de 2010, pp. 326-327.

<sup>5</sup> Se entiende que aquí se incluyen manifestaciones como la danza, el teatro, las acciones sonoras, los conciertos de música contemporánea y experimental, etc.

como un nuevo espacio simbólico de intercambio *per se* no asegura ni tan siquiera el impulso por generar una estética política del acontecimiento<sup>6</sup>. La urgencia por integrar la idea de interacción ha llevado a algunos museos y centros de arte a traducir sus programas en una actualización de lo que Nicolas Bourriaud definió como “estética relacional”<sup>7</sup>. Con este concepto trató de articular críticamente unas determinadas formas de hacer, frecuentes en el arte de los años noventa. Entre los ejemplos más recordados figuran las instalaciones performativas de Tiravanija, en las que el espacio de la galería era transformado en un lugar para cocinar, comer y beber junto al artista. Se trataba de un espacio que, con seguridad, generaba la interacción entre el público asistente, creando situaciones hasta ese momento propias de una realidad conocida pero ajena a la sala de un museo, que no buscaba la articulación de ningún discurso en torno a la construcción crítica de otros mundos posibles. Algunas voces<sup>8</sup> se levantaron para contestar el texto de Bourriaud, el cual estuvo inmerso en un debate sobre si el arte debe tratar simplemente de integrar la sociedad y la realidad, tal y como es, o si, en cambio, exige además una agenda política y crítica. El escritor y comisario francés interpretó estas prácticas como una unión de arte y vida que diera salida a la utopía no realizable del arte de las vanguardias.

Manteniendo la distancia con estos planteamientos “relacionales” y ante el riesgo de caer en la espectacularización de una institución que pretenda atraer al público en masa por medio de la programación de una práctica artística, en cierto modo instrumentalizada, el Museo Reina Sofía ha puesto en marcha un proyecto de investigación sobre las artes performativas e intermediales dentro de su colección. La recuperación de la idea de *intermedia*<sup>9</sup>, concepto flotante entre la poesía, la acción, el juego y el lenguaje de los media en su dimensión visual y/o sonora, supone la demanda de un posicionamiento consciente en el legado posterior a la Segunda Guerra Mundial, donde lo experiencial, procesual y corporal irrumpen, incluso desde su ausencia, como la herramienta para articular afectos o teorías sobre el sujeto, el tiempo, el espacio y la materialidad<sup>10</sup>. Este posicionamiento se alinea con las metas del arte de vanguardia, que funciona como una crítica o reflexión en torno al propio metarrelato del arte, al contexto social o al político, frente a la simple integración en la realidad cotidiana —o de su versión más festiva y espectacular— en el espacio galerístico que no tiene, sin embargo, intención de transformarla.

Al margen de la colección, también existe en el Museo Reina Sofía una programación pública en torno a dichas manifestaciones artísticas. La presencia de lo performativo y la producción de acciones en vivo es una constante en la actividad del museo, pero la intención es que surja en el marco de una investigación más amplia o de una línea programática transversal del museo en su conjunto. Ejemplos significativos los encontramos en las obras *The American Moon* (1960), del artista americano Robert Whitman, representada en 2010 al hilo de la exposición temporal *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*. O las piezas de danza de Simone Forti, *Huddle, Platforms, Slant Board*,

---

<sup>6</sup> Con esto me refiero a la idea de acontecimiento desarrollada por Brian Holmes en su articulación del concepto *eventwork*. Holmes recupera la vieja noción utópica de la vanguardia de llevar el arte a la vida y la teoría a la revolución. El “arte participativo”, según el americano, es vital porque enfatiza un doble compromiso con la representación y con la experiencia vivida. Los acontecimientos deben ser tejidos y dispersados creando dinámicas de movimiento, con el fin de producir consciencia y contribuir a la resistencia activa. Según la cita que recoge Holmes, lo que distinguiría al arte de una campaña de agitación al uso o de la acción colectiva organizada por los movimientos sociales es, precisamente, la reflexión preliminar sobre las nociones de acontecimiento, participación y proliferación de la experiencia estética.

<sup>7</sup> Artistas como Olafur Eliasson, Rikrit Tiravanija o Liam Gillick la representaban, según la mirada del crítico francés. Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon, 1999.

<sup>8</sup> Claire Bishop, Grant Kester o Stewart Martin, entre otros.

<sup>9</sup> El término *intermedia* fue acuñado por Dick Higgins en 1965 en un texto homónimo, publicado originalmente en la editorial Something Else Press y revisado por el autor en 1981. Dick HIGGINS, “Intermedia”, *Leonardo*, vol. 34, 1 (2001), pp. 49-54.

<sup>10</sup> Este término es usado por algunos críticos y comisarios, de forma indiscriminada y tergiversando la interpretación original de Higgins, para designar instalaciones conformadas por una mezcla de medios, en sustitución del quizá menos a la moda, “medios mixtos”. Para ahondar más en esta reflexión ver Lola HINOJOSA, “Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos” en Juan ALBARRÁN e Ignacio ESTELLA, (eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, Brumaria, Madrid, 2015, pp. 23-47.

*Accompaniment for sound* y *Censor* (1961), escenificadas en 2013 dentro del propio espacio de la exposición temporal +/- 1961, *La expansión de las artes*. En ambos casos, las acciones históricas fueron reinterpretadas por bailarines y actores locales entrenados por los propios artistas, lo cual, a su vez, supone un ejercicio desaturático de dichas prácticas, que no requieren la presencia física del autor. Estas reescenificaciones tuvieron lugar en el marco de sendas investigaciones en torno a lo performativo, la coreografía y la experimentación con el objeto, la partitura o la noción de “composición”, como forma de ruptura y revolución del acto creativo a finales de los años cincuenta-principios de los sesenta.

Otra de las posibilidades es encontrar, dentro del museo, estas obras en forma de “intervalos”, entendiendo este término en el sentido acuñado por Dziga Vertov. Según la teoría de intervalos del cineasta soviético, la construcción del relato no reside sólo en las imágenes o acciones concretas, sino especialmente en el espacio, la distancia entre ellas. Vertov enuncia el intervalo como un terreno de asociaciones, como un lugar de posibilidad. Por tanto, pueden tener lugar *performances* y actuaciones que no estén asociadas a una exposición temporal o muestra de la colección concreta, pero que bien funcionen como resonancia de alguna de estas investigaciones vertebrales, bien inicien una nueva, o sirvan de anclaje para líneas aún incipientes y en terreno subterráneo. Ejemplos de ello los tenemos en las intervenciones artísticas de la Merce Cunningham Dance Company, Falke Pisano, Jérôme Bel o Steve Paxton, entre otros, que han tenido lugar entre 2009 y 2015.

### **Colección y mnemotecnia: objeto, documento, memoria**

Trabajar con una colección sugiere no sólo una presencia, sino que lleva implícita la idea de permanencia. El museo ha vivido, desde sus inicios en las *Wunderkammer*, atrapado en la colección, la posesión y la exhibición de objetos. Las tesis más frecuentes, cuando se han llevado a cabo investigaciones en torno a la *performance* desde el ámbito expositivo<sup>11</sup>, han considerado al objeto no como un residuo o detritus, ni como un agente transmisor de nostalgia hacia una acción pasada, finalizada y no experimentada, sino que han planteado que dichos objetos jueguen un papel fundamental a la hora de clarificar lo que aquellas acciones significaron, afirmando incluso que pueden contener lo elemental de la obra performativa, desde el pasado hasta el presente y hacia el futuro.

De forma muy reciente encontramos una línea de investigación, aún residual, que avanza en otra dirección. Hablamos de exposiciones que han vaciado sus salas por completo. Éstas han sido despojadas de todo objeto o elemento escénico y ocupadas, en su lugar, mediante piezas en vivo, tan sólo cuerpos en movimiento. Un ejemplo digno de mención es la exposición *Anne Teresa De Keersmaeker: Work/Travail/Arbeid*, organizada por el Centro de Arte Contemporáneo Wiels de Bruselas en 2015. En ella, la coreógrafa belga, junto a su compañía de danza Rosas, ha adaptado una pieza anterior, *Vortex Temporum*, concebida inicialmente para el tiempo –hora y media de duración– y el espacio de un escenario tradicional. En esta exposición la obra es reconceptualizada para adaptarse a las nueve horas de horario ininterrumpido que permanece abierto el centro y al espacio desnudo de las salas de esta antigua fábrica de cerveza. A través de ellas, el público es un espectador que puede permanecer estático o deambular de forma libre junto a bailarines y músicos. El proyecto pretende transformar los materiales y condiciones que han sido esenciales en la danza de Keersmaeker: en concreto, el rigor estructural y la idea de escritura, como conjunto de gestos aprendidos y reproducidos. La muestra *Choreographing exhibitions*, organizada por el Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson en 2013, es otro ejemplo. En esta ocasión la muestra, una colectiva de varios artistas, no giró en torno a piezas de danza sino que incluyó *performances* de muy diferente naturaleza. Aun así, en palabras de su comisario Mathieu Copeland, la exposición fue pensada

---

<sup>11</sup> No podemos dejar de citar la muestra histórica *Out of Actions, between Performance and the Object, 1949-1979*, organizada por Paul Schimmel en el MoCA de Los Angeles en 1998, la cual ha marcado buena parte de la aproximación teórica del museo a la práctica performativa desde entonces.

[A] través del prisma de la coreografía, lo que significan los términos que componen una exhibición: partitura, espacio, tiempo y memoria. Comisariar una exposición incluye la partitura que permite su realización, los cuerpos que la harán posible, el espacio que se habitará, el tiempo que durará la experiencia y la memoria que permanecerá una vez haya ocurrido. [...] una experiencia crítica de lo efímero<sup>12</sup>.

Existe una tensión entre ambas aproximaciones. Lo objetual frente a la experiencia de lo precedero. Es precisamente esta idea de lo efímero la que entra en colisión con la noción de permanencia implícita en una colección. Sin embargo, dicha premisa se ha puesto en suspenso y es terreno de investigación dentro del proyecto de colección del Museo Reina Sofía. Como señala Rebecca Schneider, una vez la acción ha sucedido, penetra en el campo mnemotécnico de la materia y, por tanto, no solo puede ser reproducida sino que permanece, en sí misma, dentro del espacio de la memoria<sup>13</sup>. Al hablar de memoria, Schneider se refiere a la repetición de gestos, la transmisión oral, la reescenificación, afirmando la capacidad de éstos para explicar o escribir historia. Pero el comisario que traza los relatos a través de la adquisición y exposición se pregunta ¿cómo crear memoria desde la oralidad?, ¿cómo exponer objetos o, más en concreto, eventos donde el mito y el relato se funden en cualquier intento de representación, sin fetichizarlos ni transformarlos en mercancía? La respuesta nos conduce al archivo. La democratización, según Derrida, sólo puede ser posible permitiendo el acceso y la interpretación del archivo. Pensar la colección desde esta clave nos permite dar el mismo tratamiento al objeto único y al documento. Construir la colección desde la noción de archivo también supone un intento de ruptura de cualquier dicotomía entre ausencia y presencia, entre efímero y permanente.

El archivo que intento definir puede ser material o corporal. Rebecca Schneider, Joseph Roach, Diana Taylor o André Lepecki depositan en el cuerpo, la oralidad y la repetición de gestos, la capacidad para la construcción de memoria y la escritura de historia. Siguiendo esta interpretación, el relato puede ser escrito mediante actos, objetos o materiales documentales, al margen de jerarquías canónicas o ejercicios de mercado. La imagen en movimiento, la fotografía o la grabación sonora funcionan como lenguajes de registro paradigmáticos. Cualquier signo de escritura que remita a la acción constituye un mecanismo de representación. En este contexto, la colección del Museo Reina Sofía integra la partitura como un elemento preeminente, contenedor del acto en sí mismo. “Signos de existencia” llamaba José Luis Castillejo a los cartones *zaj*<sup>14</sup>, plagados de propuestas de acción realizadas o no por los componentes del grupo. La partitura entendida como contingencia.

Por tanto, es imposible entender esta actividad si no es desde la idea de archivo. La investigación, puesta en marcha dentro de la colección del Museo Reina Sofía, es casi siempre una actividad subterránea e invisible que ensaya su traducción y materialidad a través de numerosos recursos destinados a la difusión y la discusión: publicaciones, repositorios de imágenes digitales accesibles al público, ciclos de vídeo y cine programados para el auditorio, puestas en vivo de obras performativas integrantes de la colección, y muy especialmente, por medio de las diferentes exposiciones “permanentes”<sup>15</sup>. Pero esta investigación

<sup>12</sup> Mathieu COPELAND, *Choreographing exhibitions: an exhibition happening everywhere, at all times, with and for everyone*, Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, Noisiel, 2013, p. 19 (traducción de la autora).

<sup>13</sup> Rebecca SCHNEIDER, “Los restos de lo escénico (reelaboración)”, en Isabel de NAVERÁN (ed.), *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza*, Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre Mercat de les Flors, La Coruña, Barcelona, 2010, p. 176.

<sup>14</sup> José Antonio SARMIENTO, “El recorrido *zaj*”, en José Antonio SARMIENTO (ed.) *zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 16.

<sup>15</sup> Esta idea de permanencia es una de las cuestiones que es necesario desafiar. En primer lugar, me refiero a la permanencia asociada a la idea de posesión de obras. En la mayor parte de los casos, los materiales expuestos en estas muestras pertenecen al Museo Reina Sofía, pero también pueden integrarse depósitos o préstamos. La posesión sólo puede ser entendida como preservación, con el consiguiente objetivo prioritario de su difusión y su circulación. Del mismo modo, el que sean obras pertenecientes al museo no convierte estas exposiciones en permanentes, sino que son cambiantes y porosas. La pluralidad de discursos sólo es posible a través de múltiples representaciones. Las muestras de la colección siempre están repensándose a sí mismas.

sobre lo performativo, lo teatral e intermedia no supone el motor o el objeto del relato de las exposiciones de la colección de este museo, no es un medio o un fin, sino que constituye un proyecto de transversalidad discursiva. Se trata tan sólo de uno más de los elementos del *collage* de microhistorias que vertebran un recorrido anclado en un contexto histórico, social y político predeterminado por la narración.

Lo performativo se expande a través de vasos comunicantes a lo largo de las muestras de la colección. La diversidad de materiales escogidos para su representación –fotografías, vídeos, documentos aurales, grabaciones de radio o música, objetos escénicos, indumentaria para danza o teatro, dibujos de escenografías, partituras, carteles, etc.– proponen hacer visibles las tensiones entre exposición y acción. En este ejercicio también se reflexiona en torno a la relación entre las consideradas tradicionalmente artes hegemónicas, la pintura o la escultura, y las mal consideradas artes menores, citemos la danza, la *performance* o el cine.

Entre las numerosas fibras que recorren este organismo vivo podríamos mencionar el intento por reubicar la importancia del cuerpo, el juego, lo popular y la teatralidad en relación con la modernidad: Cubismo, Dadá, Surrealismo, la Bauhaus o la Guerra Civil española y el exilio -tanto interior como exterior. La acción, la fiesta, el carnaval o el flamenco cobran protagonismo para mostrar la teatralización de la vanguardia y su interés por lo escénico y lo popular. Como ejemplos en exposición cabe mencionar a Ramón Gómez de la Serna, quien encarnará como nadie este espíritu teatral asociado a lo español, y para quien el arte nuevo será la fusión de la literatura, las artes plásticas y demás músicas. También ha estado presente Federico García Lorca, cuyas colaboraciones con la Argentinita, o la compañía de teatro La Barraca, muestran el interés por parte de intelectuales y artistas asociados a la II República en la alfabetización del pueblo mediante el traslado del cine o las artes escénicas al espacio público y en la dignificación de lo popular. En otro momento se ha podido observar la particular lectura de las vanguardias parisinas y su reverso, por parte de bailaoras como Vicente Escudero, a quien podemos ver retratado, entre otros, por Man Ray, Herbert Matter o José Val del Omar.

La imagen cinematográfica coloreada de Loïe Fuller, bailarina alejada de los espectáculos dirigidos a la élite cultural y más cercana al vodevil como manifestación popular, se exhibe junto a obras fundamentales del Cubismo<sup>16</sup>. Como caso de estudio central dentro de la exposición aparece la obra de Oskar Schlemmer y su labor pedagógica dentro de la Bauhaus. Pintor y escultor, Schlemmer fue, sobre todo, el ideólogo de una de las transformaciones más asombrosas del concepto de danza y teatro en la primera mitad del siglo XX. Su creación más singular, *El ballet triádico*, es mostrado a través de figurines, máscaras, dibujos y fotografías. Se trata de un baile sinfónico dividido en tres partes que evolucionan desde lo hilariante a lo solemne. Los bailarines producen movimientos secuenciales y rítmicos en los que resuena el mundo tubular y maquinico de Fernand Léger y el Cubismo contemporáneo. También aluden al autómatas como un nuevo hombre fundido con la máquina, presente en los escritos de Blaise Cendrars. La figuración de este ballet muestra un cuerpo fragmentado, desmembrado y anclado en las visiones de la Primera Guerra Mundial como primer enfrentamiento bélico tecnologizado y significativo del arte de entreguerras. El espíritu de experimentación de la Bauhaus y la búsqueda de la obra de arte total, permite entender el arte performativo posbélico. Sus enseñanzas viajarán con el exilio provocado a causa de la Segunda Guerra Mundial y calarán en experiencias como la norteamericana Black Mountain College, pero también en Latinoamérica, citemos prácticas singulares como los ballets neoconcretos de Lygia Pape y Reynaldo Jardim.

Figurar el estallido artístico de la *performance* y su conceptualización teórico-crítica a partir de la década de los sesenta aparece como otro núcleo discursivo dentro del Museo Reina Sofía. Será muy especial-

---

<sup>16</sup> Su *Danza serpentina*, plagada de efectos luminicos y formas sinuosas, alabada por poetas como Stéphane Mallarmé, muestra una obsesión por la electricidad y su relación con la forma y el color, en sintonía con la investigación desarrollada por la pintura científica, dinámica y vibrante del matrimonio Delaunay. El Museo Reina Sofía muestra una película de los hermanos Lumière, con una secuencia de la danza serpentina interpretada por una de las innumerables imitadoras de Loïe Fuller.

mente a partir de este momento que las *disidencias* artísticas tomen la forma de prácticas intermedia. La música, la danza, las actividades literarias y teatrales se entremezclan con la cultura popular, denominada entonces contracultura. Esta actitud también desembocó en la recodificación del cuerpo desde una mirada feminista y en la exploración de identidades no normativas. Las presencias en esta línea son numerosas: la Internacional Letrista y sus “derivadas” situacionistas; el trabajo teórico y artístico que John Cage y Merce Cunningham ejercieron en la generación posterior; el lenguaje poético de las obras teatrales de Guy de Cointet, revulsivo para artistas de la costa oeste norteamericana; el feminismo lingüístico, activista y poético de artistas como VALIE EXPORT, Martha Rosler, Eugènia Balcells o Sanja Iveković.

En este dibujo de prácticas y relatos trazados por la colección, el viraje de lo local a lo internacional es constante. En el caso del Estado español, al igual que otros países sometidos a regímenes dictatoriales, la desmaterialización del objeto artístico rompió el poder absoluto del Estado en relación con la exhibición y difusión del arte. Las prácticas performativas, al situarse en los márgenes, pudieron esquivar las estructuras oficiales y del mercado, lo que posibilitó la crítica a esas mismas estructuras. Alberto Greco es mostrado en el museo como una figura seminal para entender la escritura de este proceso, desde Argentina a España. En esta línea, recuperar los significados, afectos y reverberaciones de la naturaleza vital, tropicalista, popular o activista del arte latinoamericano de acción, como parte de su interpretación antropofágica<sup>17</sup> de las vanguardias, será uno de los proyectos más amplios puestos en marcha por la colección del Museo Reina Sofía<sup>18</sup>.

Una colección de obras performativas e intermediales supone en sí misma un desafío a las nociones tradicionales de propiedad, objetualidad e incluso autoría. Conceptos que se diluyen y multiplican, como ocurre en el archivo. Un archivo que, si seguimos a Michel Foucault, no entenderemos como un simple conjunto de documentos transmisores de memoria y testimonio de un pasado, ni tampoco haremos referencia con dicho término a la institución que los guarda. El archivo, que este artículo sostiene, se refiere a la posibilidad de generar enunciados, entendidos como “acontecimientos” discursivos.

**LOLA HINOJOSA MARTÍNEZ** es responsable de la Colección de Artes Performativas e Intermedia en el Museo Reina Sofía. Se incorpora a esta institución en 2006 donde participa en la creación del Servicio de Conservación de Cine y Vídeo, en el que ha trabajado hasta 2013. Es licenciada en Historia del Arte, Máster en Museología y Diplomada en Estudios Avanzados con el trabajo final *La identidad en acción. Teatralidad, humor y feminismo(s) en la obra de Paz Muro*. Sus principales ámbitos de investigación son performance, imagen en movimiento y teoría de género, sobre los que ha publicado artículos en revistas y editoriales como *Artigramas*, *Concreta*, *L'Atalante*, *Carta o Brumaria*. Ha sido comisaria invitada en programas de la Mondriaan Fonds (Róterdam) o del Flanders Arts Institute (Bruselas). Ha formado parte del equipo curatorial de las presentaciones de la colección del Museo Reina Sofía desde 2009, destacando *Encuentros con los Años 30* (2012-13) y *Mínima resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90* (2013-2014). También ha participado en el comisariado de los ciclos de cine y vídeo *Merce Cunningham*, *Archipiélago Val del Omar*, *La pantalla convulsa* y *La imagen es un virus* (entre 2009 y 2013).

e-mail: lola.hinojosa@museoreinasofia.es

---

<sup>17</sup> Tomo prestado este término del *Manifiesto Antropófago*, elaborado en 1928 por el brasileño Oswald de Andrade, que conformó uno de los fenómenos más importantes de la cultura latinoamericana. Con esta noción de la antropofagia -práctica considerada repulsiva para el europeo colono- se articula la iniciativa o estrategia de devorar toda manifestación cultural extranjera para modificarla y reinterpretarla según la idiosincrasia de la cultura local, huyendo de cualquier tipo de colonización cultural o artística y creando un modelo completamente autónomo.

<sup>18</sup> Por su salas podemos encontrar la obra de artistas como Lygia Pape, Helio Oiticica, Lygia Clark, y la siguiente generación con ejemplos como Cildo Meireles, Carlos Peppe, Roberto Jacoby, Juan Carlos Romero, Lotty Rosenfeld y colectivos como el CADA o las Yeguas del Apocalipsis.