



La institucionalización y el coleccionismo de performance en museos españoles The institutionalization and collecting of performance art in Spanish museums

Bianca Andrade Tinoco; Juan Albarrán Diego

Como citar:

TINOCO, B. A.; ALBARRÁN DIEGO, J. . La institucionalización y el coleccionismo de performance en museos españoles. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 100–117, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8664764. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664764>.

Imagem: Dora García. Instant Narrative (IN) (2006-2008). Colección Museo Reina Sofía. Cortesía de la artista.

La institucionalización y el coleccionismo de performance en museos españoles

The institutionalization and collecting of performance art in Spanish museums

Bianca Andrade Tinoco*
Juan Albarrán Diego**

Resumo

Reconocido desde la década de noventa como uno de los países de referencia para la investigación del arte de performance, España ha consolidado una agenda de festivales y exposiciones dedicadas a ese género artístico en diferentes ciudades y territorios del estado. El desarrollo institucional que tuvo lugar durante los años noventa y la creciente internacionalización de la escena desde los dos mil ha abierto la puerta a la adquisición de obras de performance por parte de museos españoles, incluida la compra de acciones activables. Este artículo trata de analizar ese contexto institucional favorable para el coleccionismo de performance atendiendo a los cambios en la valoración de esas prácticas desde las manifestaciones pioneras de los años sesenta hasta la reciente exposición colectiva *Acción. Una historia provisional de los 90*. Con tal fin, el artículo se detiene en cuatro estudios de caso: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid; el Centro de Arte Dos de Mayo, en Móstoles, Madrid; el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, en León; y el Museo Vostell Malpartida, en Malpartida de Cáceres.

Palavras-chave

Performance. Museos de arte contemporáneo. Colecciones de arte contemporáneo. Sistema del arte contemporáneo en España.

Abstract

Recognized since the 1990s as one of the benchmark countries for performance art research, Spain has consolidated an agenda of festivals and exhibitions dedicated to this artistic genre in different cities and territories of the state. The institutional development that took place during the 1990s and the growing internationalization of the scene since the 2000s has opened the door to the acquisition of performance works by Spanish museums, including the purchase of activatable shares. This article analyzes this favorable institutional context for performance collecting, taking into account the changes in the evaluation of these practices from the pioneering manifestations of the 1960s to the recent collective exhibition *Action: A provisional history of the 90s*. To this end, the article focuses on four case studies: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, in Madrid; Centro de Arte Dos de Mayo, in Móstoles, Madrid; Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, in León; and Museo Vostell Malpartida, in Malpartida de Cáceres.

Keywords

Performance art. Contemporary Art Museums. Contemporary art collections. Contemporary Art System in Spain.

Introducción

Desde su eclosión en el circuito internacional durante los años sesenta y setenta, la performance, como práctica desmaterializada y, en buena medida, antiobjetual, ha desafiado las formas establecidas de exhibición, comercialización y patrimonialización de arte. En términos historiográficos, la performance ha sido definida como un modo de hacer crítico con los fundamentos del sistema artístico internacional. Y, sin embargo, en las últimas dos décadas, esta práctica ha adquirido una enorme relevancia en dicho sistema, hasta el punto de haberse convertido en una especie de *mainstream*. El proceso de paulatina aceptación y posterior institucionalización de la performance ha requerido una importante transformación de las infraestructuras institucionales, las políticas curatoriales y los hábitos de consumo cultural de los públicos, y, en paralelo, ha introducido o potenciado nuevas dinámicas en las formas de trabajo artístico y en el campo del mercado y el coleccionismo.

Aunque la tendencia que acabamos de describir tiene un carácter global, los procesos de institucionalización de la performance son diferentes en cada contexto. En cada país o área cultural, para cada realidad institucional, económica y política, pueden detectarse especificidades en los modos en que museos, centros de arte, festivales o bienales incorporan las prácticas performativas o coreográficas a sus colecciones, exposiciones y programaciones. En este artículo, queremos centrarnos en el caso español, que, bien integrado en los circuitos internacionales desde una posición un tanto periférica – sur del norte en el contexto europeo –, presenta algunas interesantes particularidades derivadas de las políticas culturales desplegadas por las administraciones públicas después de la transición a la democracia (López Cuenca, 2004; Quaggio, 2014) y de la rápida construcción de una red de instituciones dedicadas al arte contemporáneo desde mediados de los años ochenta hasta mediados de los dos mil (Marzo y Badía, 2006; López Cuenca y Haro, 2014).

Durante mucho tiempo, los museos y centros de arte españoles ignoraron las prácticas performativas, que, en cierto modo, trataban de constituirse en una alternativa a las políticas públicas para el arte contemporáneo, especialmente en el periodo de mayor inversión de recursos y crecimiento institucional, que se extendió a lo largo de los años noventa y dos mil (Vilar, 2005; Baena, 2013; Marzo, 2015; Ruiz-Rivas, 2019). La exposición *Acción. Una historia provisional de los 90* (MACBA, Barcelona, julio 2020 - febrero 2021, comisariada por Ferran Barenblit) da cuenta de esa escena, que se pretendía alternativa a la oficial y cuyo reconocimiento ha llegado cuando la performance ya se ha convertido en un medio habitual en museos de todo el estado.

Teniendo en cuenta esta coyuntura, el principal objetivo de este artículo es analizar los modos en que la performance ha sido incorporada a las colecciones de cuatro instituciones españolas: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid; el Centro de arte Dos de Mayo (CA2M), en Móstoles, Madrid; el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), en León; y el Museo Vostell Malpartida (MVM), en Malpartida de Cáceres. Se trata de cuatro instituciones muy diferentes entre sí en lo referido a sus momentos de creación, fuentes de financiación pública, presupuesto y dimensiones, contextos sociales, públicos y estructuras. Son estas diferencias las que nos van a permitir establecer comparaciones entre ellas y analizar las distintas estrategias que han desplegado para coleccionar obras de carácter performativo. Partimos, por tanto, de una hipótesis de trabajo que por obvia no resulta menos productiva: cada institución, museo o centro de arte, dependiendo de su misión y de los recursos humanos y materiales de que disponga, desarrollará mecanismos específicos para patrimonializar la performance; mecanismos, que, a su vez, desencadenarán una cierta transformación en sus modos de trabajo.

Performance e institución en el contexto español

En un texto redactado en 1996, Jorge Luis Marzo constataba cómo la performance había sido expulsada de la “estética oficial” que predominaba en la escena artística española de los años ochenta y noventa. Esa estética estaba en gran medida centrada en prácticas pictóricas e instalativas, que alimentaban y respondían a un mercado artístico en expansión en el que apenas había espacio para manifestaciones no objetuales. El ensayo de Marzo estaba incluido en el catálogo del programa *Sin número. Arte de acción*, que Marta Pol i Rigau y Jaime Vallauré comisariaron con el apoyo del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Este evento podría considerarse como un primer intento por trazar una cierta historia del accionismo español, reivindicando, al mismo tiempo, un lugar en el panorama institucional para estas prácticas, hasta entonces – y durante algún tiempo más – marginales.

A mediados de los años noventa, aparecen algunos primeros y tímidos intentos por introducir la performance en el museo. Por ejemplo, en el ciclo *La acción*, que tuvo lugar en el otoño de 1994 en el Museo Reina Sofía. Para la principal institución dedicada al arte contemporáneo en el estado, la performance era todavía una práctica desmaterializada basada en la copresencia de cuerpos en un mismo tiempo y espacio. Como tal, esta no podía incorporarse de forma permanente a su colección ni a su actividad expositiva y, en consecuencia, debía programarse en actividades paralelas, sin conexión alguna con su discurso museológico. Los comisarios de *La acción*, Carles H. Mor y Esther Xargay, provenientes de la escena experimental catalana de los años setenta, trataron de establecer un diálogo entre artistas de la generación conceptual – Juan Hidalgo, Esther Ferrer, Àngels Ribé, etc. – y creadores más jóvenes que trabajaban en el territorio de la acción, entendida ésta como base para una economía autogestionada del arte (Correa, 1998) – Nieves Correa, Borja Zabala, Jaime Vallauré, etc.. Para Mor y Xargay (1994, 69),

(...) el sustrato, lejano pero latente – y como es lógico reelaborado de modos muy distintos por cada artista –, o sea, el referente teórico-práctico de las acciones (de las del ciclo y en general de todas las actuales) es el Arte Conceptual de los años 60 y 70, que hizo de la acción una demostración a ultranza de sus ideas, de su voluntad de no cosificación, de la insistencia en el proceso artístico interdisciplinar y no en el resultado, en los conceptos y no en los productos.

Precisamente, durante los años noventa, las instituciones comenzaban a recuperar a algunas figuras históricas del conceptualismo local – en el que la acción era un medio muy extendido –, hasta entonces poco conocidas por los artistas y el público general. Desde las aportaciones del conceptual, se cimentó una primera genealogía para la performance en España en exposiciones como *Idees i Actituds. Entorn l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980* (Centro de Arte Santa Mònica, Barcelona, 1992, comisariada por Pilar Parcerisas), *Zaj* (Museo Reina Sofía, Madrid, 1996, comisariada por José Antonio Sarmiento) o *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa* (Koldo Mitxelena Kulturnea, San Sebastián, 1997, comisariada por Margarita Aizpuru). En el caso de *Idees i Actituds*, sin ir más lejos, el trabajo de Parcerisas fue fundamental para la incorporación de piezas derivadas de performances – documentación foto y videográfica, objetos, textos, etc. – a las colecciones públicas de la Generalitat de Catalunya, que posteriormente pasarían a formar parte del fondo del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), inaugurado en noviembre de 1995.

Todavía tendrían que pasar algunos años para que esas primeras experiencias en el coleccionismo de performance se normalizasen en los museos del país¹. Aunque durante los años noventa y dos mil, hasta el estallido de la crisis económica de 2008-2010, aparecieron un buen número de museos y centros de arte públicos – dependientes y financiados por administraciones locales, regionales o

nacionales – dedicados al arte contemporáneo², el coleccionismo institucional y corporativo no estaba especialmente interesado en las prácticas performativas. Podría decirse que ha sido en los últimos diez años cuando, de manera más generalizada y autoconsciente, las instituciones han comenzado a pensar cómo coleccionar performance, mediante elementos materiales, pero también como piezas “en vivo” que podían ser re-actuadas en el futuro a través de partituras o instrucciones.

Sin duda, este proceso de institucionalización puede ponerse en relación con la nueva centralidad de la performance y la danza en el circuito internacional del arte y con el impacto que esta realidad está teniendo en los grandes museos y bienales de todo el mundo (Bishop, 2014; Copeland, 2017; Giannachi y Westerman, 2018), en los discursos curatoriales (Schneider, 2010; Ferdman, 2014; Lista, 2014; Malzacher y Warsza, 2017; Fernández López, 2020) y en el mercado global de arte (Calonje, 2014; Reyburn, 2019). La escena española no es ajena a estas tendencias internacionales, si bien la posible afectación de los giros “performativo”, “coreográfico” y “experiencial” sobre los intereses de las instituciones, sus públicos y el resto de agentes del campo del arte contemporáneo están también vinculados con las agendas y procesos locales. Es decir, la incorporación de la performance a las instituciones públicas no solo obedece a un deseo de sus gestores por sumarse a una dinámica internacional; no se trata de una respuesta mimética a una “moda” ya asumida en otras latitudes – aunque, sin duda, podrían localizarse algunas prácticas vinculadas con estas modas y deseos –. Queremos pensar que la normalización de la performance en el territorio español debe estudiarse como un proceso derivado de la reescritura de los relatos del arte reciente en España así como de la reconceptualización del sentido social y puesta al día funcional de las instituciones culturales que está teniendo lugar en los últimos años.

Ambos procesos están, en cierto modo, interrelacionados: la crítica de los modelos institucionales se apoya en la recuperación historiográfica de obras, artistas, propuestas o modelos de trabajo que habían sido ignorados durante décadas y que, en algunos casos – no siempre –, requerían ensayar nuevas formas de exhibir la performance. Buen ejemplo de ello serían exposiciones como *Conferencia performativa. nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos* (MUSAC, León, 2013, comisariada por Manuel Olveira), *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* (Museo Reina Sofía, Madrid, 2017, comisariada por Laurence Rassel y Mar Villaespesa), *La cara oculta de la Luna. Arte alternativo en el Madrid de los 90* (CentroCentro, Madrid, 2017, comisariada por Tomás Ruiz-Rivas), *Espacio P. 1981-1997* (CA2M, Móstoles, 2017, comisariada por Karin Ohlenschläger), o la citada *Acción. Una historia provisional de los 90*.

Museo Reina Sofía

Los orígenes del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – la institución de referencia en el conjunto del estado – y de su colección no son fáciles de rastrear (Ait Moreno, 2010). Con el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), inaugurado en la madrileña Ciudad Universitaria en 1975, como antecedente inmediato, el Museo Reina Sofía fue cobrando forma a partir de 1984 como Centro Cultural Reina Sofía. En esos años, el Ministerio de Cultura liderado por el socialista Javier Solana trató de definir la identidad de la infraestructura que ocuparía el antiguo Hospital General proyectado por Francesco Sabatini en el siglo XVIII. El Centro de Arte Reina Sofía (CARS), conceptualizado como un gran museo de arte del siglo XX, abrió sus puertas en mayo de 1986. Dos años más tarde, en 1988, el estatuto jurídico del centro mutó para convertirlo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Sus responsables comenzaron a trabajar entonces en una presentación de su colección, cuya inauguración definitiva no llegó hasta 1992, tras la incorporación del *Guernica* de Picasso, proveniente del Museo del Prado, a sus fondos³. La construcción de la colección del museo, durante sus primeros años de vida,

estuvo encaminada a fortalecer las áreas históricas en las que la vanguardia española había realizado sus principales aportaciones – cubismo, surrealismo, etc. –, al tiempo que se incorporaban piezas de importantes artistas contemporáneos.

La performance, sin embargo, no estuvo en el radio de interés de la institución hasta la llegada a la dirección de Manuel Borja-Villel en 2008. Entonces comenzaron a pensarse programas públicos mantenidos en el tiempo en el territorio de las artes vivas, así como un itinerario de la colección denominado “Teatro” (Sánchez y Rodríguez Prieto, 2010). En lo referido a la colección, la performance no tuvo un estatuto específico hasta 2013, cuando la historiadora del arte y museóloga Lola Hinojosa – desde 2006 en el Servicio de Conservación de Cine y Vídeo del museo – fue invitada a convertirse en responsable de una naciente Colección de Artes Performativas e Intermedia, la cual supuso cambios en la clasificación de un número considerable de piezas.

La palabra *Intermedia*, recuerda Hinojosa (2015: 25-26), remite al concepto creado en 1965 por el artista inglés Dick Higgins para designar trabajos que se mueven entre la poesía, la acción y el lenguaje visual y/o sonoro de los *media*, en los cuales “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”. La Colección de Artes Performativas e Intermedia del museo, que en 2020 contaba con más de 700 piezas, reúne registros y obras en fotografía, vídeo, cine, audio, además de objetos utilizados en performances y de documentos con orientaciones para la activación de acciones. En la mayor parte de los casos, como se puede percibir en exposiciones permanentes del museo o en temporales como *Ignacio Gómez de Liaño: Abandonar la escritura* (2019-2020), comisariada por Hinojosa, el reto es asumir estos materiales como parte de un archivo ‘performable’ – adoptando la expresión anglosajona *performing the archive* (Hinojosa, 2015: 42; Madeira, Matos y Marçal, 2020; Osthoff, 2009). Sin embargo, el museo está autorizado a presentar como acciones menos de 10 de estas obras, según la responsable de la colección⁴. Tal número se debe en parte, en opinión de Hinojosa, al hecho de que muchos de los artistas de performance no plantean sus obras como trabajos susceptibles de ser activados a lo largo del tiempo, menos por parte de una institución y sin la participación del creador. Algunos, no obstante, sobre todo los más jóvenes, sí conciben esa posibilidad y establecen de antemano cómo puede actuar el museo y cuáles serían las adaptaciones aceptadas.



Fig. 1. Dora García. *Instant Narrative (IN)* (2006-2008). Colección Museo Reina Sofía. Cortesía de la artista.

Un ejemplo es *Instant Narrative (IN)* (2006-2008) [fig. 1], performance de Dora García adquirida por el Reina Sofía en 2008 y presentada, entre otras ocasiones, en la muestra individual que le dedicó el museo, *Segunda Vez* (2018). La obra consiste en un performer sentado frente a un ordenador, que digita lo que imagina sobre el comportamiento de los visitantes a su alrededor, que, a su vez, en tiempo real, pueden leer las descripciones y narraciones en una pantalla. Hasta la fecha, Dora García ha participado en los montajes de la obra, orientando a los intérpretes. “Si algún día ya no está, el museo tiene la experiencia adquirida para continuar esa sumisión de las instrucciones de Dora para que esa pieza pueda seguir teniendo lugar”, garantiza Hinojosa⁵.

Al menos una de las obras de la Colección de Artes Performativas e Intermedia exige una conservación poco ortodoxa. Nos referimos a una de las *Piezas Distinguidas* de la coreógrafa española La Ribot. Destacado por Lola Hinojosa como el único artículo en la colección sin soporte físico, en este momento esta pieza puede ser realizada solo por la artista, lo cual sucede con cierta frecuencia en presentaciones individuales o festivales de danza, mediante “préstamo” del Reina Sofía. “El museo nunca va a poner ningún impedimento para que [La Ribot] pueda seguir presentándola. No hay otra forma de que la pieza exista. Aunque el museo sea el propietario, es una propiedad de cierta manera más contractual que otra cosa”, explica la museóloga. Como no existe siquiera un documento con instrucciones, la manera acordada con la artista de asegurar la existencia de la obra a largo plazo fue la planteada por los teóricos Diana Taylor (2011) y André Lepecki (2016): la transmisión corporal de la serie coreográfica a otros bailarines, los cuales pasan a ser encargados de perpetuar y continuar poniendo en escena esa obra, bajo la tutela del museo. Hinojosa reconoce que, por motivos ajenos a la voluntad del museo, es posible que esa transmisión cese en algún momento y la pieza desaparezca. Es un riesgo asumido como parte de la obra. “El trabajo está vivo, envejece y experimenta cambios, y no hay que luchar contra eso. Las ideas de la pureza y de la autenticidad no tienen sentido en este tipo de pieza.”

Plantear la finitud como parte de una obra de arte es sin duda poético, pero no resulta un argumento cómodo cuando hay que justificar el gasto para la adquisición de obra ante los gestores del Ministerio de Cultura del Gobierno de España, del que depende gran parte del presupuesto del Museo Reina Sofía⁶. “De repente tú les debes explicar que el museo ha comprado una obra de 15.000 euros y sólo tiene un contrato. Tratamos de cosas raras y cambiar la mentalidad es una de las cuestiones fundamentales de este trabajo. Y bueno, se consigue”, cuenta Hinojosa.

La programación pública del Museo Reina Sofía, con presencia constante de lo performativo y de acciones en vivo⁷, no tiene una relación directa con la colección. Sin embargo, sus programas terminan por crear oportunidades para una aproximación entre los artistas y los responsables de la adquisición de obras, principalmente en el caso de nombres históricos. Eso ocurrió, por ejemplo, con la presentación en el museo de *Event*, obra de la Compañía de Danza Merce Cunningham, con ocasión de del espectáculo *Nearly Ninety* que la compañía presentó en Teatros del Canal de Madrid, en mayo de 2009. “Fue la raicita para iniciar una conversación con el director de la compañía, que obviamente llevó meses, sobre la posibilidad de adquirir una o varias piezas de Cunningham”, recuerda Lola Hinojosa. Con la muerte del coreógrafo aquel mismo año, su colección fue integralmente adquirida en 2011 por el Walker Art Center, en Minneapolis, Estados Unidos. “Podría haber ocurrido”, conjetura la museóloga⁸.

CA2M

El Centro de Arte 2 de Mayo (CA2M) es un centro de arte contemporáneo inaugurado en Móstoles, una ciudad a las afueras de Madrid, en 2008, justo antes del estallido de la crisis financiera. El centro depende del Gobierno Autonómico de la Comunidad de Madrid, que, hasta la fecha, le ha dotado de

una financiación estable. Su primer responsable fue Ferran Barenblit, que dejó el centro en 2015 para ocupar la dirección del MACBA. Tanto Barenblit como su actual director, Manuel Segade, dibujaron una línea de programación asentada sobre la más estricta contemporaneidad, con exposiciones monográficas sobre artistas jóvenes – algunos, relacionados con la performance, como Rabih Mroué (2013), Los Torreznos (2014), Teresa Margolles (2014), Jeremy Deller (2015), Itziar Okariz (2017) o Cabello/Carceller (2017) – y colectivas de tesis. Entre las colectivas, destacan tres proyectos – en los que no nos podemos detener aquí – que podrían considerarse buenos ejemplos de cómo la performance coloniza el espacio expositivo: *Perform. Cómo hacer cosas con [sin] palabras* (2014, comisariada por Chantal Pontbriand), *Una exposición coreografiada* (2017, comisariada por Mathieu Copeland) y *Elements of Vogue* (2017, comisariada por Sabel Gavaldón y Manuel Segade).

Si el CA2M ha construido parte de su identidad institucional en torno a la performance, no ha sido sólo por sus exposiciones, sino, más bien, gracias a sus programas públicos. El centro, situado en la periferia de Madrid, ha potenciado ese área dentro de sus actividades, lo cual le ha permitido fidelizar a un nutrido grupo de usuarios que acuden a sus instalaciones no solo a mirar, sino también para participar en ciclos de conferencias, seminarios, proyectos educativos o programas de performance y artes vivas. Algunos de ellos, ya consolidados como las Picnic Sessions, que se celebran en la terraza durante los meses de verano desde 2009.

La profusión performativa que se vive en las salas tiene un cierto impacto en las colecciones del centro. Aunque el CA2M se define como centro de arte, sus almacenes albergan dos colecciones. La primera de ellas, con cerca de 1.500 piezas, pertenece a la Comunidad de Madrid, y empezó a crearse con el nacimiento de esa administración autonómica a principios de los años ochenta. La segunda, con más de 300 piezas, es la Colección de la Fundación ARCO, de propiedad de IFEMA – Feria de Madrid, que fue creada en 1987 con adquisiciones periódicas en ARCOmadrid y que, desde 2015, está depositada en el CA2M, tras 18 años en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela (CGAC). A pesar de que las dos colecciones se concentran en el arte producido después de la Segunda Guerra Mundial, hay algunas diferencias entre ellas. Según la comisaria y profesora Estrella de Diego (Feria ARCO, 2014), el perfil *cutting edge* de la programación y de la colección del CA2M es distinto de aquél escogido por la Fundación ARCO – de artistas que fueron pioneros u osados en su tiempo, pero que ahora son considerados clásicos. Integrante de la comisión asesora para adquisiciones en ARCOmadrid entre 2016 y 2019, Manuel Segade⁹ cuenta que, en 2016, se planteó la compra de una versión de la célebre obra *Kiss*, de Tino Sehgal – la negociación naufragó debido al precio de la pieza, superior a los 100 mil euros. “Creo que fue la única propuesta que intentamos hacer de performance en los últimos años”, recuerda.

Los distintos caminos definidos para esas colecciones se hacen evidentes a partir de las piezas elegidas por Segade y la comisaria y subdirectora del CA2M, Tania Pardo, para la muestra *Colección XIX: Performance*, que pudo visitarse entre noviembre de 2020 y enero de 2021 en el centro de arte. La exposición tuvo como ejes las poéticas del cuerpo relacionadas con prácticas feministas y con el movimiento afrodescendiente desde los años sesenta, así como una fragmentada historia de la performance en y desde Madrid. De la Colección Fundación ARCO, fueron exhibidas fotoperformances y dibujos de Adrian Piper, Ana Mendieta, Carolee Schneemann y piezas en pintura y escultura de Arnulf Rainer y Lia Perjovski. La colección del CA2M contribuyó, entre otras, con un vídeo de la performance de Itziar Okariz *Mear en espacios públicos o privados* (2000-2006) y la serie de fotos de Andrés Senra sobre las acciones de los colectivos Radical Gai y de LSD en los años noventa, una reivindicación política respecto a la población homosexual estigmatizada por el sida.

Una de las motivaciones de la muestra fue, según Manuel Segade, enseñar al público del CA2M y a los artistas los criterios para el coleccionismo de performance. Debido a la crisis económica derivada de la pandemia de la Covid-19, la Comunidad de Madrid promovió en 2020 dos convocatorias para adquisiciones de obras, invirtiendo 1,3 millones de euros con la finalidad de apoyar al sector artístico. Sin embargo, el número de performances compradas fue menor que el esperado o deseado, relata el director del CA2M, porque muchos artistas no sabían cómo presentar una pieza de carácter performativo, inmaterial, para su venta: “Cada una de las piezas que hemos comprado ahora nos sirvió para pensar cómo estos artistas trabajan. Por ejemplo, cuando compras una pieza de Cuqui Jerez y que ella te dice ‘¡El trabajo lo hago yo!’, empiezas a pensar como es la forma de transmisión de esa pieza.”¹⁰

Segade calcula en más de un 5% la presencia de obras relacionadas con la performance – en un sentido amplio, próximo al concepto de Intermedia que maneja Lola Hinojosa – en la colección del CA2M. Sólo ocho piezas, recuerda el director del centro, son consideradas performances que podrían ser activadas, entre las cuales, dos de Esther Ferrer – un concierto ZAJ y una obra sonora –, dos de Cuqui Jerez, dos del dúo Los Torreznos y una del colectivo PLAYdramaturgia. Completa el conjunto *El/La copista* (2018-2019), de Cristina Garrido, acción que consiste en invitar a un/a copista de un museo de antiguos maestros¹¹ a una exposición de arte contemporáneo [Fig. 2]. El/la copista debe pintar a lo largo de los días una serie de vistas de la muestra en óleo sobre lienzo para crear una documentación alternativa de la exposición.



Fig.2 *El/La copista* (2018-2019), de Cristina Garrido. Performance. Colección CA2M. Cortesía del museo.

Como un centro público situado en Madrid, Manuel Segade entiende que el CA2M debe ofrecer una definición de lo que es el arte contemporáneo en la región y en el presente. El director cree que el centro y su programación se benefician de lo que él denomina, con cierta ironía, “baja institucionalidad”. Su estructura y el hecho de no ocupar un lugar privilegiado dentro del campo le permite conciliar, a su vez, la ubicación periférica del centro con el carácter “torcido”, extraño, no convencional del arte actual. Un ejemplo de esa coincidencia, apunta Segade, fue la exposición *Elements of Vogue* (2017), en la cual el salón de baile creado en las instalaciones del CA2M por el artista Rashaad Newsome para el *voguing*¹² fue ocupado por colectivos de hip hop de Móstoles, estudiantes y hasta grupos de baile de salón. “Nos dimos cuenta de que ¡el cubo blanco vacío es aterrador! En cambio, aquella cosa, el *voguing*, servía para que la gente estuviese muy a gusto allí metida. Vimos la diferencia entre entender una sala de exposiciones como escenario o como cuerpo expuesto”, reflexiona¹³.

Con la reacción del público ante *Elements of Vogue*, Segade comprendió mejor los problemas con los que tuvo que enfrentarse en *Una exposición coreografiada* (2017), en la cual tres bailarines contratados por la institución estaban presentes durante el tiempo de apertura del museo y bailaban para o con los visitantes. A pesar de la oportunidad de ver obras de importantes artistas y coreógrafos, como Tim Etchells, Jennifer Lacey, Roman Ondák y Michael Parsons, el director del CA2M recuerda sólo a tres personas que experimentaran todas las piezas, en el período de un mes. “Es muy problemático, porque somos un centro público y no una escuela de performance. Por eso no hemos vuelto a hacer ninguna exposición performativa de ese tipo”, lamenta. Con el tiempo, Segade llegó a la conclusión de que performances de duración relativamente corta, como las presentadas en las Picnic Sessions en la terraza del centro de arte, son más atractivas para el público que trabajos de danza: “Empezamos a notar que la barrera del público en general está más en la coreografía contemporánea, que a lo mejor es más abstracta, que en la performance.”¹⁴

MUSAC

El MUSAC nació en el periodo de máxima expansión de las infraestructuras dedicadas al arte contemporáneo en el territorio español. En 2002, en un momento de bonanza económica, la Junta de Castilla y León – gobierno regional – decidió crear un nuevo museo que abriría sus puertas en León en 2005. Su primer director, Rafael Doctor, conceptualizó el centro como un “museo del presente” (Hernando, 2003), con una marcada vocación internacional. En muy pocos años, consiguió construir una importante colección de arte contemporáneo – posterior a 1989, fecha de la caída del muro de Berlín – gracias a una fuerte inversión en adquisiciones, realizadas, principalmente, en ARCO. Al mismo tiempo, su línea de programación parecía querer dialogar con la emergente estética relacional teorizada y desarrollada en términos curatoriales por Nicolas Bourriaud desde mediados de los años noventa (Albarrán, 2011). La colección, aunque heterogénea, seguía en parte una línea no muy alejada de los postulados de Bourriaud, con la adquisición de obras vinculadas a su paradigma de artistas como Rirkrit Tiravanika, Elmgreen & Dragset o Alicia Framis. Para autores como Peio Aguirre (2017), resulta evidente que las prácticas vinculadas a la estética relacional “prepararon el terreno para el actual giro coreográfico en los museos”.

Los responsables del MUSAC han ensayado varios modelos para incorporar prácticas performativas a su programación expositiva y de actividades culturales (Albarrán, 2020)¹⁵. Una vez que el modelo de museo y programación asumido por Rafael Doctor y Agustín Pérez Rubio se demostró insostenible tras la abrupta reducción de presupuesto que siguió a la crisis económica que asoló España a partir de 2008, Manuel Olveira inició en 2014 una resignificación institucional del centro y una redefinición del marco cronológico de su colección, que retrocedió a los años sesenta (Olveira, 2020). Según Olveira¹⁶, ese

cambio le permitió entroncar la colección del museo con la historia del arte y del país, incorporando obras de artistas de generaciones anteriores relacionadas con el cuerpo y la performance, como Isidoro Valcárcel Medina y Concha Jerez: “Isidoro y Concha son más políticos, conceptuales, secos, no son tan ‘la fiesta’. Son otro tipo de relación con la acción, con el cuerpo y con lo performativo”¹⁷. La programación contribuyó a ese intento consciente de reinterpretación del pasado, con muestras como *Constelaciones. Poesía experimental en España (1963-2016)* (2017, comisariada por Luis Marigómez, Esperanza Ortega, José Luis Puerto, Tomás Sánchez Santiago) y *Dar la oreja, hacer aparecer: cuerpo, acción y feminismos (1966-1979)* (2019, comisariada por Maite Garbayo).



Fig.3. Tania Bruguera. *Desengaño-Explicación Visual* (2010). Colección MUSAC. Cortesía del museo.

La presencia de la performance, entre las 1.144 obras de 426 artistas que en 2020 constituyen la colección MUSAC, concilia las decisiones de los sucesivos directores del museo. De la administración de Rafael Doctor, el museo heredó acciones como *Remix Buildings-Bloodsushibank* (2000), de Alicia Framis, la cual plantea un espacio en el que el público recibe sushi a cambio de donaciones de sangre¹⁸. En 2010, fue comprada *Desengaño-Explicación Visual* (2010), de Tania Bruguera [Fig. 3], que viste al personal de sala del museo con máscaras de silicona que reproducen de manera hiperrealista los bustos de “héroes” del siglo XX como Che Guevara, Evita Perón, el general Francisco Franco o el papa Juan Pablo II. Adquirida durante la gestión de Olveira, *Libros congelados del río Bernesga, León, España*

(2017) es una acción de Basia Irland en la cual la artista utiliza un libro de hielo tallado a mano en el que, a modo de texto, se realizan incrustaciones de semillas autóctonas de la zona. Una vez liberado en el río, el libro se descongela y libera las semillas.

También comprada por Olveira para el MUSAC, *Sólo una vez* (2013), de Isidoro Valcárcel Medina, es una papelería que ni siquiera puede ser considerada obra y que, de hecho, no está en la colección, sino en el departamento de documentación. Dentro de ella, están los papeles rotos con una conferencia escrita a mano por el artista y pronunciada por él durante la inauguración del proyecto *Conferencia performativa: Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos* (2013-2014). Lo interesante es plantear que, por motivos distintos, la performance de Tania Bruguera, así como la de Valcárcel Medina, difícilmente podrá ser activada por el museo – no, al menos, sin un patrocinio externo. Las prótesis de Bruguera, desarrolladas por un estudio de efectos visuales sobre los rostros de los guardas del museo, tendrían que ser nuevamente producidas, pues los asistentes de sala que las llevaban ya no trabajan en la institución – y la artista prohíbe que los restos o la documentación sean exhibidos a modo de referencia. Aquí se evidencia una de las dificultades del coleccionismo de performance: la obra, en general, supone costos para el propietario no sólo en la operación de compra, sino cada vez que la pieza es presentada. Conservar los restos de una experiencia pasada a menudo no es suficiente para resolver ese desafío, aún más al considerar, entre otras medidas necesarias, el desembolso para producción y contratación y formación de performers o intérpretes.

Museo Vostell Malpartida

La creación del Museo Vostell en la pequeña localidad de Malpartida de Cáceres (Extremadura) está relacionada con los avatares vitales del artista alemán. Wolf Vostell llegó a Cáceres en 1958, año de uno de sus primeros happenings, *Das Theater ist auf der Straße*. Alquiló un estudio junto a su amigo Karl Ott en la localidad de Guadalupe, conocida por el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe. De hecho, fueron los cuadros de Zurbarán conservados en el monasterio y la comarca de Las Hurdes – popularizadas gracias a la película de Luis Buñuel – lo que habían llevado a Vostell a Extremadura. En Guadalupe, el artista conoció a Mercedes Guardado, que había comenzado a trabajar allí como maestra. Se enamoraron y se casaron poco después (Guardado, 2011: 15-23). En adelante, su vida estaría vinculada a esta región del sudeste español.

En 1974, coincidiendo con un momento en que el arte conceptual y la performance arraigaban tímidamente en el contexto cultural del último franquismo, el matrimonio comenzó a buscar una residencia estable en Extremadura. En el marco de esa búsqueda, conocieron los antiguos lavaderos de lanas situados cerca de Malpartida de Cáceres. Vostell quedó impresionado por el paisaje y decidió crear en ese lugar un museo de arte contemporáneo. Poco después, convenció a Gino di Maggio para que donase parte de su colección al futuro museo – la donación solo se concretó en 1995, con 250 obras, registros y restos materiales de 31 artistas europeos, norteamericanos y asiáticos cercanos al happening y a Fluxus. En octubre de 1976, después de muchas vicisitudes, el Museo Vostell Malpartida fue fundado en El Lavadero¹⁹, un recinto fabril del siglo XVIII que había sido adquirido poco antes por el ayuntamiento de la localidad. El acto inaugural fue la instalación con la presencia del público, el 30 de octubre de 1976, de VOAEX (*Viaje de (H)ormigón por la Alta Extremadura*) – un Opel Admiral conducido por Vostell desde Berlín y totalmente cubierto por el artista con cemento, convertido así en una escultura.

La gente del pueblo pasó entonces a convivir con algunos de los artistas más experimentales de la época, como Nacho Criado, Juan Hidalgo y Ernesto de Sousa, frecuentando acciones durante las tres

semanas de Arte Contemporáneo de Malpartida (SACOM), que se celebraron entre 1977 y 1983, el Manifiesto del Lavadero de 1980 y el Día de Arte Contemporáneo de Malpartida (DACOM) en 1983. “Se sucedieron muestras de comidas olvidadas extremeñas, trilla de cosecha, exposiciones de herramientas, de fotografías familiares antiguas... Y, además, conciertos Fluxus, acciones Zaj, performances, proyecciones o conferencias.” (Cortés Morillo, 2018: 223). A finales de los ochenta, el gobierno autonómico – la Junta de Extremadura – comenzó a dar apoyo al museo, lo cual permitió restaurar el complejo arquitectónico, relanzar sus actividades e incorporar piezas a sus colecciones – compuestas, además del conjunto donado por Gino di Maggio, por un fondo de artistas conceptuales españoles, portugueses y polacos, con 60 obras, y la colección Mercedes y Wolf Vostell. En 2005, el museo incorporó el Archivo Happening Vostell, que el artista había ido construyendo desde 1958.

Justo después de la muerte de Vostell en 1998 – homenajeada con la presencia en Malpartida de los artistas Fluxus Ay-O, Takako Saito y Philip Corner²⁰ –, el MVM continuó su programación con la exhibición permanente de la colección, exposiciones temporales, talleres y ediciones en festivales como AcciónMad, InFluxus y Exchange Live Art. Ante una creciente escena de eventos de creación en el mundo rural, el museo despuntó en los últimos años con proyectos *site specific* desarrollados en formatos cercanos a la residencia de artistas como *Naturaleza vigilada / Überwachte Natur*, de Daniel G. Andújar, en 2015, o *Air, Light, Earth and Water... whisper Vostell / El aire, la luz, la tierra, el agua... susurran Vostell*, de Mikel Arce, en 2017 (Cortés Morillo, 2018).

Artistas Fluxus también prosiguieron volviendo al museo y activando acciones y conciertos del movimiento, como Ben Vautier en 2008 y Corner, Willem de Ridder y Ben Patterson en 2013. Sin embargo, la conservadora del MVM y gestora del Archivo Happening Vostell, Josefa Cortés²¹, afirma no sentirse autorizada para activar los happenings y acciones Fluxus de Vostell, aunque disponga de las partituras y de registros de presentaciones anteriores: “Entendemos que realizar algo que ya el artista realizó en vida no tiene sentido. Era él lo que estaba capacitado para reeditar, para reinterpretar y para prolongar el concepto de esa obra, lo que él estimaba oportuno. Pero, nosotros como museo...”.

Cortés añade que no ve conflictos en el hecho de que otros artistas Fluxus activen obras unos de los otros, como es práctica habitual entre ellos desde los años sesenta. Ella recuerda una presentación de Emmett Willians en MVM, en 2001: “¿Cuántas veces no había interpretado él las partituras de Maciunas, de Brecht, de Yoko Ono...? Se sintió con la total libertad de tomar la partitura que consideró que era la adecuada (...) e hizo la reinterpretación. Pero claro, ¡era Emmett Williams!” Por parte del museo, la responsable de la colección no permite introducir nada que pueda alterar las obras. Josefa Cortés cree que este temor es común entre los conservadores del género. “Mi opinión personal es que existe mucho miedo a tergiversar”, admite. “Una vez que eso sale del ámbito artístico y pasa al privado, o público, en caso de que sea un museo o fundación, hay mucho miedo en ese sentido a no ceñirse a las indicaciones del artista cuando el 90% de estos artistas no dejaron ningún tipo de indicación”

Ante ese celo, sorprende que el MVM haya presentado en 2012 [fig. 4] una de las obras más destacadas y complejas de Vostell: la versión completa de la ópera Fluxus *El jardín de las delicias*²². Creada por el artista para el Festival Pro Musica Nova de Bremen, en 1982, la pieza fue emitida radiofónicamente durante el festival y registrada en un álbum por Vostell. Solo el último acto fue escenificado por el artista en varias ocasiones. La versión completa de la ópera, cuya trama se refiere a la polifonía de una carretera de 20 carriles, fue interpretada por cinco sopranos, un bailar de flamenco y un coro en los jardines y las salas del MVM, bajo la dirección artística de la viuda del artista, Mercedes Guardado. El director musical fue José Iges, artista sonoro e investigador de música contemporánea y de las

composiciones Fluxus, especialista de la obra de Vostell. “Es la única pieza de acción que se ha hecho sin estar el artista presente”, explica Josefa Cortés.



Fig.4. Ópera Fluxus *El Jardín de las delicias*, de Wolf Vostell. Estreno de la ópera al completo el 27 de octubre de 2012 en el Museo Vostell Malpartida dentro de la edición de ForoSur Cáceres. Foto © Armando Méndez. Cortesía Consorcio Museo Vostell Malpartida. Junta de Extremadura.

Conclusiones

Las experiencias de los cuatro museos aquí analizados dan cuenta de algunos de los desafíos que la performance plantea a los conservadores y administradores de colecciones institucionales. Considerando el “salto al vacío” que estos museos dan al aceptar preservar obras de materialidad débil e intermitente, son evidentes las dificultades que tienen que solventar para asimilar estas piezas a través de sistemas de gestión y estrategias de movilización diseñadas para obras objetuales.

En los testimonios de los directores y conservadores aquí recogidos encontramos algunos problemas compartidos por sus instituciones, como el conflicto entre la activación de la performance y el miedo a “tergiversar” la pieza, tal y como lo expresa Josefa Cortés, o la necesidad de justificar ante las

administraciones que financian los museos la inversión en piezas poco convencionales, tal y como explicaba Lola Hinojosa.

Es evidente, por tanto, en los casos estudiados, que la adhesión de los museos a propuestas de matriz performativa exige un trabajo pedagógico, en múltiples direcciones, con gestores, pero también con artistas y públicos. A la hora de negociar con los creadores de performances, es importante pautar condiciones para que la obra, una vez adquirida por una colección, continúe existiendo y se active cuando el museo lo considere oportuno, perdurabilidad que requiere desapego respecto a ciertos criterios de originalidad y autoría. Incluso para que los gestores se sientan autorizados a la hora de volver a traer al presente la pieza, es fundamental establecer plazos y restricciones, así como proveerse de documentación que facilite presentaciones coherentes de la obra. Iniciativas de provocación artística para el desarrollo de propuestas performativas han sido realizadas por MUSAC, por ejemplo, en exposiciones como *El giro notacional* (2019), y son estimuladas por proyectos como Exchange Live Art, dirigido por las performers Isabel León y Ana Matey, en el que los artistas comparten propuestas y realizan las acciones planificadas por otros.

En cuanto a los públicos, como ocurre con el arte contemporáneo en general, las experiencias aquí convocadas demuestran que la performance potencia la participación de los visitantes y usuarios – inhibida por décadas de “no tocar las obras de arte” –, como ocurrió en el CA2M durante la exposición *Elements of Vogue*, especialmente cuando el entorno expositivo dialoga con los referentes culturales de la población donde se ubica la institución. La adquisición de obras no objetuales o performativas por parte de las instituciones transforman sus estructuras, pero también modifican los hábitos de sus públicos. Es un proceso que puede llevar años, como demuestra la historia del Museo Vostell Malpartida, pero que puede contribuir a fortalecer las relaciones entre la institución y su contexto social.

Referências

AIT MORENO, I. Arte y estado en la España contemporánea: los orígenes del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1979-1988). En *Anales de historia del arte*, n. 2 (extra), 2010.

AGUIRRE, P. Fortunas de la llamada Estética Relacional. *Campo de relámpagos*, 10 de octubre de 2017. Disponible en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/9/9/2017>.

ALBARRÁN, J. Esplendor y ruina de un paradigma. Lo relacional: París-Madrid, Madrid-León. En *De Arte: revista de Historia del Arte* n. 10, 2011.

_____. Documentos, exposiciones y experiencias. Reflexiones sobre la performance en el MUSAC. En *Cinco itinerarios con un punto de vista*. León: MUSAC, 2020.

BAENA, F. *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*. Granada: Universidad de Granada, 2013.

BISHOP, C. The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney. En *Dance Research Journal* 46: 3, 2014.

CALONJE, T. (ed). *Live Forever. Collecting Live Art*. London: Koenig, 2014.

COPELAND, M. (ed.). *Coreografiar exposiciones*. Móstoles: CA2M, 2017.

CORREA, N. En defensa del artista gestor, nómada, cazador y recolector. En *Fuera de Banda*, n° 5, 1998.

CORTÉS MORILLO, J. Arte contemporáneo versus mundo rural o la identificación de arte y vida desde la periferia. El Museo Vostell Malpartida como paradigma. En *Paisajes*

culturales entre el Tajo y el Guadiana. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2018.

_____. En entrevista con Bianca Tinoco. Malpartida de Cáceres: 08 jul. 2020.

EXIT EXPRESS. El coleccionismo en España. *Exit express*, n. 1, 2004.

FERDMAN, B. From Content to Context: The Emergence of the Performance Curator. En *Theater* 44: 2, 2014.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, O. *Exposiciones y comisariado. Relatos cruzados*. Madrid: Cátedra, 2020.

GIANNACHI, G.; WESTERMAN, J. (eds.). *Histories of Performance Documentation. Museum, Artistic, and Scholarly Practices*. London, New York: Routledge, 2018.

GUARDADO, M. *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia*. Madrid: La Fábrica, 2011.

HAC MOR, C.; XARGAY, E. El dedo en la llaga. La acción: el arte reinventado. *Lápiz*, n. 107, 1994.

HERNANDO, J. "Entrevista con Rafael Doctor". *Cimal*, n° 56, 2003.

HINOJOSA, L. Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos. En *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Eds. Juan Albarrán e Iñaki Estella. Brumaria: Madrid, 2015, pp. 23-47.

_____. En entrevista con Bianca Tinoco. Madrid: 02 jul. 2020.

INSTITUTO DE CRÉDITO OFICIAL. *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*. Madrid: ICO, 1996.

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. *El Coleccionismo de arte en España*. Barcelona: La Caixa, 2013.

KOLDO MITXELENA KULTURNEA. *Esther Ferrer. De la acción al objeto y vice-versa*. San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturnea, 1997.

LA COLECCIÓN Fundación ARCO por Estrella de Diego, 2014. 1 video (6 min). Publicado por el canal Feria ARCO. Disponible en: <https://youtu.be/aRBsyVcEN38>. Acceso en: 12 fev. 2021.

LEPECKI, A. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London: Routledge, 2016.

LISTA, M. "Play Dead: Dance, Museums, and the Time-Based Arts". En *Dance Research Journal* 46:3, 2014.

LÓPEZ CUENCA, A. El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80. En *Revista de Occidente*, n. 273, 2004.

LÓPEZ CUENCA, A.; HARO, N. Arte contemporáneo, infraestructuras y territorio en el estado de las autonomías. En *Por el Centro Guerrero (2009-2011). Política cultural, crisis institucional y compromiso ciudadano*. Granada: TRN-laboratorio artísticotransfronterizo, 2014.

MADEIRA, C.; MATOS OLIVEIRA, F.; MARÇAL, H. (coords.). *Práticas de arquivo em artes performativas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020.

MALPARTIDA Fluxus Village. Guión y dirección: María Pérez. Producción Ejecutiva: Andrea Gautier. Producido por Smiz & Pixel y Agencia Freak. España, 2015. (73 min). Disponible en: <https://vimeo.com/100343038>. Acceso en: 15 fev. 2021.

MALZACHER, F.; WARSZA, J.(eds.). *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*. Berlin: House of Fire, Alexander Verlag, 2017.

MARZO, J. L. La performance en los 80: entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones. En *Sin número. Arte de Acción*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1996.

_____. El arte de acción y su emplazamiento en el relato artístico español entre las décadas de los ochenta y los noventa. En *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Eds. Juan Albarrán e Iñaki Estella. Madrid: Brumaria, 2015.

_____; BADÍA, T. Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005), 2006. Disponible en: <http://www.soymenos.net/>.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Zaj*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

OHLENSCHLÄGER, K. (ed.). *Espacio P. 1981-1997*. Móstoles: CA2M, TEA, Laboral, 2017.

OLVEIRA, M. Dispositivo crítico y uso social. En *Cinco itinerarios con un punto de vista*. León: MUSAC, 2020.

_____. En entrevista con Bianca Tinoco. León: 10 jul. 2020.

_____. (ed.). *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. León: MUSAC, 2014.

OSTHOFF, S. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. New York, U.S.A. and Dresden, Germany: Atropos Press, 2009.

PARCERISAS, P. (ed.). *Idees i Actituds. Entorn l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Barcelona: CASM, 1992.

QUAGGIO, G. *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza, 2014.

REYBURN, S. It's the Art Form of the Moment (but It's a Hard Sell). En *The New York Times*, 9 sept. 2019.

RUIZ-RIVAS, T. *La cara oculta de la luna. Arte alternativo en el Madrid de los 90*. Madrid: Antimuseo/CIIA, 2019.

SÁNCHEZ, J. A.; RODRÍGUEZ PRIETO, Z. *Teatro. Itinerarios por la colección*, Madrid: Museo Reina Sofía, 2010.

SCHNEIDER, R. Dead Hare, Live. The Curate and the Service Economy. En *Frakcija. Performing Arts Journal* (Curating Performing Arts) n. 55, 2010.

SEGADE, M. En entrevista con Juan Albarrán. *Móstoles*: 27 ene. 2021.

TAYLOR, D. Performance e Patrimônio Cultural Intangível. En *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S. l.], p. 91-103, 2011. Disponible en: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15407>.

VILAR, N. *El arte paralelo desde el enfoque crítico de la acción colectiva en el Estado español de los años 90*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2005.

Notas

* Bianca Tinoco es investigadora predoctoral en Teoría e Historia del Arte en el Programa de Postgrado en Arte de la Universidad de Brasilia, Brasil. Investiga el coleccionismo de obras de performance como una solución posible para la preservación de acciones. Recibió del Consejo Nacional para el Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq/Brasil) en 2020 la Beca de Estancia Predoctoral en el Extranjero, para investigación en la Universidad Autónoma de Madrid bajo la tutela del Prof. Dr. Juan Albarrán Diego. Es integrante del grupo Musealización del Arte: Poéticas en Narrativas. E-mail: biancatinoco@gmail.com. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-3650-1363>>.

** Juan Albarrán Diego es profesor en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Entre sus publicaciones recientes, *Disputas sobre lo contemporáneo* (2019) y *Performance y arte contemporáneo* (2019). E-mail: juan.albarran@uam.es. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-7317-8382>>.

¹ El análisis de la evolución del coleccionismo institucional en España desborda los objetivos de este artículo. Sobre el particular, pueden verse *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)* (1996), el número monográfico de la revista *Exit express* ("El coleccionismo en España", n. 1, 2004) o el trabajo de María Dolores Jiménez-Blanco (2013), así como otros cuadernos e informes editados por la Fundación Arte y Mecenazgo, disponibles en su web: <https://coleccion.caixaforum.com/cuadernos>.

² Entre otros, CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1991), CGAC (Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1995), MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995), MEIAC (Museo Español e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 1995), Centre d'Art La Panera (Lleida, 1997), EACC (Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castellón, 1999), MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 2002), Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria, 2002), DA2 (Domus Artium 2002, Salamanca, 2002), MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, 2005), CA2M (Centro de Arte 2 de Mayo, Móstoles, Madrid, 2008).

³ Desde sus orígenes a la actualidad, los directores del Museo Reina Sofía han sido Tomás Llorens (1988-1990), María Corral (1990-1994), José Guirao (1994-2000), Juan Manuel Bonet (2000-2004), Ana Martínez de Aguilar (2004-2007) y Manuel Borja-Villel (2008-actualidad).

⁴ En entrevista con Bianca Tinoco, realizada el 02 jul. 2020.

⁵ En entrevista con Bianca Tinoco, realizada el 02 jul. 2020.

⁶ Parte de las incorporaciones anuales a la colección, en especial de obras latinoamericanas, procede de donaciones de los patronos de la Fundación Museo Reina Sofía. Creada en 2012 y presidida por la coleccionista venezolana Patricia Phelps de Cisneros, la fundación es una entidad cultural privada sin ánimo de lucro que busca colaborar con el museo aplicando estrategias de protección, mecenazgo y patrocinio. Más informaciones en: <https://www.museoreinasofia.es/museo/fundacion>.

⁷ La acción *The American Moon* (1960), del artista estadounidense Robert Whitman, fue presentada en 2010 durante la exposición *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*. En 2013, las piezas de danza de Simone Forti *Huddle, Platforms, Slant Board, Accompaniment for sound* y *Censor* (1961) fueron realizadas en el propio espacio de la exposición +/- 1961, *La expansión de las artes*. Además de la Merce Cunningham Dance Company, se presentaron en el museo entre 2009 y 2015,

Falke Pisano, Jérôme Bel o Steve Paxton, entre otros (Hinojosa, 2015). Entre 2010 y 2016 la programadora de artes en vivo del Museo Reina Sofía fue Natalia Álvarez Simó.

⁸ En entrevista con Bianca Tinoco, realizada el 02 jul. 2020.

⁹ En entrevista con Juan Albarrán, realizada el 27 enero 2021.

¹⁰ En entrevista con Juan Albarrán, realizada el 27 enero 2021.

¹¹ En la exposición *Querer parecer noche*, en el CA2M (2018), el profesional invitado fue Román Blázquez, uno de los copistas autorizados más veteranos del Museo del Prado.

¹² El *voguing* es una forma de *house dance* originada en la década de 1980 que evolucionó a partir de la cultura *ball* de Harlem de la década de 1960. Despegó entre las comunidades gai y transgénero neoyorquina, en las comunidades afro-americana y latina. En 1990, ganó visibilidad con el video musical *Vogue*, de Madonna, y el documental *Paris is Burning*, dirigido por Jennie Livingston.

¹³ En entrevista con Juan Albarrán, realizada el 27 enero 2021.

¹⁴ En entrevista con Juan Albarrán, realizada el 27 enero 2021.

¹⁵ Tras Rafael Doctor (2002-2009), los siguientes directores del museo han sido Agustín Pérez Rubio (2009-2013), Eva González-Sancho (2013) y Manuel Oliveira (2013-actualidad).

¹⁶ En entrevista con Bianca Tinoco, realizada el 10 jul. 2020.

¹⁷ En entrevista con Bianca Tinoco, realizada el 10 jul. 2020.

¹⁸ La performance fue realizada en el museo en 2014, con ocasión de la exposición *Framis in Progress*, con la colaboración del Centro de Hemoterapia y Hemodonación, Castilla y León, y de la Fundación Nacional Fundaspe, Fundación para la promoción de la "donación altruista global". En la misma muestra, el MUSAC presentó *Compagnie de Compagnie* (1996), un servicio en el que dos gemelos idénticos acompañan a visitantes del museo por distintos emplazamientos.

¹⁹ En el lavadero de lanas de Los Barruecos, activo durante los siglos XVIII y XIX, se llevaban a cabo los trabajos relacionados con la obtención y puesta a punto de la lana procedente de los rebaños de ovejas trashumantes que, a finales de primavera, iniciaban su marcha hacia pastos más frescos del norte de España.

²⁰ Este momento es relatado en la locuficción *Malpartida Fluxus Village* (2013), de María Pérez, disponible en: <https://vimeo.com/100343038>. Acceso: 23 fev. 2021.

²¹ En entrevista con Bianca Tinoco, realizada el 08 jul. 2020.

²² Parte de la ópera puede verse en: <https://youtu.be/NIR6Kjq-438>.

Artículo recibido en noviembre de 2020. Aprobado en abril de 2021.

Artigo recebido em novembro de 2020. Aprovado em abril de 2021.