

ESTUDI DE LES ARTS DEL COS EN EL
MUSEU DEL SEGLE XXI:
Un art efímer i viu dins del museu

Màster: Gestió del Patrimoni Cultural en l'Àmbit Local.

Autora: Olga Capdevila Planella.

Tutora: Maria Lluïsa Faxedas Brujats.

Universitat de Girona, setembre del 2013.

Índex

Agraïments.....	2
1. Introducció.....	3
2. Plantejament del treball:	
2.1. Hipòtesi del projecte.....	5
2.2. Objectius.....	5
3. Metodologia emprada.....	6
4. Evolució de les arts del cos:	
4.1. Les arts del cos.....	8
4.2. L'evolució dels museus.....	17
4.3. Les arts del cos en el museu.....	25
5. Les arts del cos en els museus del segle XXI:	
5.1. Recerca d'aquestes arts en el museu d'avui.....	29
5.2. Dos exemples d'exposicions d'aquestes arts:	
5.2.1. <i>The artist is present</i> , Maria Abramović, MOMA.....	37
5.2.2. <i>Arts del moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012)</i> , Arts Santa Mònica.....	45
6. Conclusions.....	54
7. Bibliografia.....	57

Agraïments

En primer lloc, a la meva tutora Maria Lluïsa Faxedas Brujats, voldria agrair-li el seu suport i l'orientació en la planificació del projecte.

En segon lloc, a tots els professors del màster per haver-me ajudat a aprofundir i obtenir nous coneixements i enfocaments en el camp del patrimoni cultural.

Per altra banda, voldria agrair a Pedro Alba, Fina Duran, Marta García i Bàrbara Raubert, per haver-me permès fer l'entrevista i per la informació que em van facilitar per a la realització d'aquest projecte.

Per últim, agrair als meus pares per la seva paciència i el seu suport en el projecte. També, les meves amigues, Immaculada Zurrón i Montse Padrés, pel seus ànims i pels seus consells en l'elaboració del projecte.

1. Introducció

Les arts del cos engloben totes les arts d'acció, com les *performances*, *happening*, arts escèniques, que tenen el cos com a mitjà central d'expressió. Durant més d'un segle, les arts del cos han estat un mecanisme de comunicació pels propòsits de l'artista i alhora per les necessitats històriques.

“Desde sus inicios con las vanguardias artísticas, no sólo encontramos en ella un medio de ensayos experimentales y un proceso para la elaboración objetual, sino que su práctica respondió también a una actitud reivindicativa frente a las condiciones sociales, culturales y políticas del momento. Estos dos componentes –ensayo y reivindicación- podrían considerarse como el origen de la creación libre donde las limitaciones del mercado i la institución no tenían cabida.”¹

Per tant, aquestes arts del cos són un mitjà creatiu i una lliure expressió que comença amb les accions de futuristes i dadaistes com una acció transgressiva i antiinstitucional.

Des de fa temps tenia clar que volia fer un projecte on s'estudiés la relació entre l'art i el museu. Després d'haver-me llicenciat en història de l'art i d'haver cursat el màster en Gestió del Patrimoni Cultural en l'Àmbit Local, vaig veure l'oportunitat de realitzar aquest projecte. Sempre m'han interessat aquelles arts més trencadores que surten del model tradicional. Per això vaig escollir les arts del cos, un art impactant, viu, efímer i alhora interactiu. A més, en ser un art d'acció, té un atractiu afegit: no és un objecte creat per l'artista sinó que *in situ* l'artista crea l'obra en un moment concret, irrepetible, per tant, està en canvi continu com l'art mateix. D'altra banda, el màster em va despertar l'interès per com un museu s'enfrontava a la gestió i conservació d'aquestes arts. Es per això que el projecte pretén fer un estudi de les arts del cos en el museu del segle XXI, per fer-ho es crearà una història des dels orígens, antiinstitucionals, a la seva entrada als museus on s'institucionalitzen, fins a analitzar-les dins del museu del segle XXI on ja tenen el seu propi espai i són tan rellevants com l'escultura i la pintura.

¹Rodríguez, Zara. “Editorial”. Revista *Efímera: Las derivas del arte de acción. Marginal vs Institucional*. 1.1 (2010): 3.

Aquestes arts s'han estudiat sempre a través de l'acció, l'artista o el col·lectiu, però en canvi la finalitat d'aquest projecte és posar el focus en l'estudi d'aquestes arts en el museu, és a dir, com hi entren, com s'institucionalitzen i com es conserven.

Pel que fa a l'estructura del projecte, comença amb una introducció històrica de les arts del cos fins la seva entrada al museu per tal de posar el lector en antecedents. Paral·lelament s'estudiarà com el museu ha anat evolucionant com a institució. Aquests dos recorreguts convergeixen en un punt comú que és com aquestes arts ja tenen el seu espai dins del museu.

Tot seguit, es farà una recerca de les arts del cos en el museu del segle XXI fent una selecció de les exposicions més significatives analitzant-les amb tot el que això comporta. També, s'observarà com altres col·lectius fan accions d'aquestes arts. Finalment, s'estudiaran dos casos d'aquestes pràctiques per veure com s'integren en la realitat del museu.

Així doncs, s'espera que amb aquest estudi de les arts del cos en el museu del segle XXI, quedi demostrat que aquest *art efímer i viu dins del museu* s'hi ha guanyat el seu espai de ple dret.

2. Plantejament del treball

2.1. Hipòtesi del projecte

La hipòtesi d'aquest projecte és que les arts del cos són un element imprescindible en el museu del segle XXI.

A partir del 1990, moment en què els museus s'obren a totes les disciplines artístiques, les arts del cos comencen a entrar-hi i aquests a museïtzar-les. És un procés que implica canvis de comportament en el museu i en el públic per adaptar-se a aquestes arts, però de mica en mica troben el seu espai i agafen una rellevància que les converteix en un art imprescindible dins del museu del segle XXI. Això ens ho fa pensar el fet que va augmentant el nombre d'exposicions històriques i en viu de les arts del cos, i que generen alhora tot un seguit d'activitats, tallers, debats i nous materials que es retroalimenten en la seva expansió. A més, els museus busquen la manera de conservar aquest art en viu i alhora d'inserir-lo en el seu fons.

2.2. Objectius

L'objectiu principal d'aquesta investigació és analitzar per què les arts de cos estan tan presents en els museus del segle XXI. Per fer-ho, ens centrarem primer en conèixer la història de les arts del cos des dels seus inicis al carrer o galeries alternatives fins a l'entrada al museu. En segon lloc, farem una aproximació a l'evolució dels museus centrant-nos en els segles XX i XXI. En tercer lloc, investigarem com les arts del cos entren als museus i farem una recerca d'aquestes arts en el museu del segle XXI.

D'altra banda, l'objectiu secundari és analitzar com les arts del cos s'estan convertint en patrimoni. Això ho farem a partir de l'observació dels museus i d'altres institucions o projectes del segle XXI, com museïtzen, conserven i patrimonialitzen aquestes arts. Per últim, ens aproximarem a dos casos concrets per veure en detall tot el procés.

3. Metodologia

La metodologia utilitzada per a aquest projecte ha estat diversa: des de bibliografia sobre la temàtica tant en format físic com en línia, a material audiovisual o entrevistes realitzades a especialistes. L'estudi de les arts del cos en el museu del segle XXI crea una història a partir de tot aquest fons bibliogràfic.

Per al primer punt del projecte, *Les arts del cos*, s'ha començat fent una recerca sobre la història d'aquestes arts des dels seus orígens fins a l'entrada als museus. Veient la gran diversitat d'autors, cada un amb una línia pròpia, que expliquen aquesta història, s'ha optat per seguir la línia de RoseLee Goldberg, la qual és pionera en aquest camp i un referent per tots els que han teoritzat sobre el tema. Per a *L'evolució dels museus*, s'ha seguit bibliografia sobre museologia i història dels museus. Alhora, ens hem centrat especialment en el segle XXI i en el futur del museu. Pel que fa a *Les arts del cos en el museu*, es tracta d'un tema molt poc analitzat i amb poc material, precisament una de les finalitats del projecte és crear un recorregut per veure com les arts del cos entren dins dels museus, s'institucionalitzen i es conserven.

Quant a l'apartat *Recerca d'aquestes arts en els museus d'avui*, s'ha fet una investigació de les exposicions que han tingut lloc dins dels museus en el segle actual i s'han escollit les més transcendents del moment. També s'ha analitzat la feina que realitzen altres institucions o projectes ja que fan un paper important en la conservació d'aquest art. Ha estat una recerca laboriosa feta bàsicament a través de la xarxa. A més, s'ha vist interessant conèixer de primera mà l'experiència d'un artista en aquest camp, per això s'ha entrevistat Pedro Alba, artista contemporani que ha treballat en diferents espais com el carrer, galeries, museus, etc., i ha creat una escola on s'ofereix formació, es realitzen accions i es conserven aquestes arts. Finalment, s'han analitzat a fons dues exposicions per veure en dos casos pràctics tots els aspectes que s'han anat tractant. S'ha escollit *The artist is present*, de Marina Abramović perquè Marina és un referent en aquest art, perquè és una artista contemporània en actiu i perquè l'exposició va tenir lloc al MOMA, museu pioner i seu de les accions en viu d'aquest art. A més, aquesta exposició és un referent en les arts performatives. Respecte a la segona exposició, s'ha escollit *Arts del Moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012)*,

realitzada al centre d'Arts Santa Mònica de Barcelona. Tot i que no es tracta d'un museu sinó d'un centre, ens ha interessat perquè patrimonialitza la dansa a Catalunya i perquè ens ofereix l'altre vessant expositiva d'aquest art, una exposició històrica. En tots dos casos hem basat la nostra anàlisi en el catàleg de l'exposició, que en el cas de Marina Abramović s'ha extret de la Universitat de Girona i en el cas d'*Arts del moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012)* s'ha adquirit al mateix centre. Per a l'exposició del MOMA, també han estat fonts d'informació el documental sobre l'exposició i el joc *online* que reproduïx la *performance* amb l'objectiu que tothom pugui tenir l'experiència. En el cas de l'exposició del centre Arts Santa Mònica, han estat de gran ajuda les entrevistes amb Fina Duran, coordinadora general del centre, Bàrbara Raubert, comissària de l'exposició, i Marta García, coordinadora d'activitats.

Respecte al conjunt de fonts consultades, han estat molt interessants materials com el documental i el joc *online* que ens donen una visió més directa tant de l'artista com de l'exposició. També cal destacar les entrevistes personals, que ens han permès apropar-nos a aquest art, i entendre tots els processos i mecanismes que ha de passar des que és concebut per l'artista fins que arriba a ser mostrat en el museu.

4. Evolució de les arts del cos

4.1. Les arts del cos

Les arts del cos són totes les arts d'acció en viu, com *performances*, *happenings*, arts escèniques, que utilitzen el cos com a mitjà d'expressió. Des del seu origen eren enteses com una alternativa d'expressió artística alliberada de convencions estètiques i espacials. Les arts del cos han viscut a través dels propòsits de cada artista i de les necessitats del moment. Per analitzar-les, seguirem la línia de RoseLee Goldberg a través de dues obres: *Performance: live art since the 60s*, del 1998 i *Performance art: from futurism to the present*, del 2011. Goldberg, pionera en els estudis sobre aquest art, va escriure la primera història de les *performances* el 1979 i el 1998 va publicar una versió més extensa de la *performance art* que recull totes aquestes accions en viu sota aquest concepte:

“I wrote that performance art actually defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is live art by artists and this still holds, although each emerging performance artist and each new write on performance inevitably expands the scope of that definition. To some the term may still feel both uncomfortable and vague for the very reason that it encompasses such a broad range of artistic endeavor and such a number of diverse disciplines and media- literature, poetry, theatre, music, dance, architecture, and painting, as well as video, film, photography, slides, and text, and any combination of these.”²

Per la seva pròpia naturalesa, la *performance* escapa a una definició exacta o senzilla més enllà del simple fet que és un art en viu. A més, cada artista fa la seva definició particular en el procés de creació i la manera d'executar-lo. Aquestes arts van mostrar-se per primer cop en galeries petites o espais alternatius de manera que es van anar consolidant i trobant el seu públic.

La primera acció³ de què es té constància, és *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, presentada al Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poë, el 1896. L'obra estava basada en farses col·legials i en els teatres de titelles que havia dirigit el 1888. En l'acció el personatge principal portava una màscara que era un cap de cavall de cartró com en l'antic teatre anglès. Constava d'un sol decorat, d'aquesta manera no calia baixar el teló, i durant la

²Goldberg, RoseLee. *Performance: live art since the 60s*. 1st ed. London: Thames and Hudson, 1998, 12.

³Goldberg, RoseLee. *Performance art: From futurism to the present*. 3rd ed. New York: Thames and Hudson, 2011.

representació un cavaller indicava l'escena amb rètols. Abans de l'acció, sortia a l'escenari Jarry, amb el rostre blanc i bevent d'un vas i durant 10 minuts preparava el públic per al que veurien. El primer personatge de l'acció, Ubu, començava la seva intervenció amb la paraula: "Merdre", cosa que va escandalitzar el públic. Cada vegada que Ubu la pronunciava la resposta era més violenta.

Uns anys després, el 1909, Marinetti publica el manifest futurista en el diari *Le Figaro*, que marca el naixement del futurisme. Dos mesos després, Marinetti presenta la seva acció, *Le roi Bombance*, una sàtira de la revolució i la democràcia, que va causar un impacte equivalent a *Ubu Roi*. Marinetti, a través del manifest futurista, crea les bases de la renovació artística amb les noves idees de simultaneïtat, dinamisme i velocitat. Les multituds feien cua al teatre per veure com Marinetti posava en pràctica els ideals del seu manifest. El 1910, els futuristes van començar a fer vetllades, la primera, al Teatre Rosetti de Trieste, on hi havia un fort ressò dels problemes polítics que dominaven Itàlia. Durant la vetllada Marinetti va protestar contra el culte a la tradició i la comercialització de l'art, lloant el militarisme i la guerra patriòtics. A partir d'aquest moment els futuristes es van guanyar la fama d'esvalotadors.

Un mes després, els pintors Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini i Giacomo Balla, amb Marinetti, publiquen el *Manifest tècnic de la pintura futurista* i el 30 abril de 1911 s'inaugura a Milà la primera exposició de pintura futurista on demostren que un manifest teòric podia aplicar-se a la pintura. Amb tot això, els futuristes van adonar-se que la manera més directa de transmetre al públic les seves idees era a través d'aquestes accions, amb un art interdisciplinari que agrupava poetes, pintors, intèrprets, etc., que buscaven provocar el públic per saber que estava present i viu. Fins i tot, Marinetti va escriure un manifest sobre el plaer de ser escridassat, en el qual suggeria trucs per enfurismar el públic, com vendre el doble de localitats de la sala, revestir les butaques amb cola, etc. A les següents accions van integrar el teatre de varietats, que es caracteritzava per no tenir guió i buscar la col·laboració del públic, i la música de sorolls de Russolo. A mitjan del 1920, els futuristes estableixen la *performance* com a mitjà d'expressió dels seus manifestos i accions, que fusiona totes les arts. Artistes d'arreu del món adopten aquestes accions com a mitjà d'expressió.

Els artistes russos van utilitzar les *performances* per criticar l'ordre establert i van reinterpretar el futurisme italià adaptant-lo a la seva cultura per anar contra l'art del passat. Artistes com Víktor Shklovski i Anna Andreievna fan accions pels carrers de Sant Petersburg i Moscou passejant amb vestits escandalosos, cares pintades, barrets de copa, etc. També realitzen accions en cinema i òpera integrant-hi artistes de diferents disciplines. D'aquesta manera declaren que la vida i l'art abandonen els cànons antics per alliberar-se a través d'aquestes noves formes d'expressió en tots els camps de la cultura. Les *performances* van adquirir nous significats molt allunyats dels experiments artístics dels anys anteriors, els seus límits eren inabastables i en cap moment van intentar classificar-les.

Les següents accions es duen a terme pel grup Dadà, les quals integraven la participació de l'artista i el seu públic. L'inici d'aquestes accions té el seu origen en el Cabaret Voltaire, fundat el 1916 a Zurich, lloc on es feien vetllades amb l'objectiu de ser un espai de referència de l'art nou. També hi havia petits cafès on actuaven artistes de disciplines diverses, com Benjamin Franklin Wedekin que havia de fer front a la censura oficial per les seves accions com orinar i masturbar-se a l'escenari. Els Dadà van editar una revista i van comprar la Galerie Corray. D'aquesta manera canviaven la *performance* espontània per un programa de galeria més organitzat i didàctic.

Tzara, un dels autors més influents del dadaisme, va viatjar a París on va organitzar el primer acte dadà parisenc amb el grup Littérature i les seves actuacions van escandalitzar al públic. Aquesta experimentació farà sorgir el grup dadà-surrealista, els actes dels quals no seran gaire diferents d'un espectacle de varietats i estan formats per tres actes totalment inconnexos. El festival dadà celebrat a la Salle Gaveau el 26 de maig de 1920 va acollir moltes persones atretes per les *performances* anteriors i per l'anunci que els dadaistes s'afaitarien el cap a l'escenari. El tall de cabell no es va dur a terme, i les accions dels artistes com la de Breton que va sortir a l'escenari amb dues pistoles lligades al cap o Eluard vestit amb tutú de ballarina o la representació per part de Tzara de la Vaseline symphonique amb una orquestra de vint músics, no s'havien assajat. El públic va començar a protestar i els artistes es van veure obligats a improvisar i modificar les *performances* previstes.

L'any 1925 es publica el manifest surrealista, aquest fet marca l'oficialitat d'aquest moviment. El surrealisme intenta expressar per qualsevol mitjà, com les *performances*, com funciona el seu pensament. Tot i que les *performances* segueixen el principi dadà de la simultaneïtat i les idees oníriques del surrealisme algunes tenen arguments absolutament clars com *Blue Sky* d'Apollinaire (1918). Per altra banda, moltes *performances* interpretaven directament la irracionalitat i l'inconscient dels surrealistes, com *Ulysses' Odysseus* de 1924, de Roger Gilbert-Lecomte, que desafiava totes les possibilitats de les *performances*, inserint grans passatges en el guió per ser llegits en silenci.

A Alemanya, durant la dècada del 1920, la Bauhaus realitza el desenvolupament de la *performance*. Gropius, a través del manifest de la Bauhaus, reclama la unificació de totes les arts i la recuperació cultural d'Alemanya:

“Ya se delinea la idea del mundo actual, pero su forma es confusa e intrincada. La antigua visión del mundo del Yo opuesto al Todo empalidece; en cambio, aflora la idea de una nueva unidad que lleva en sí la conciliación absoluta de todas las antítesis. Este reconocimiento del principio de unidad de todas las cosas y de todos los fenómenos confiere a la obra creadora del hombre un sentido colectivo, radicado en la más íntima profundidad de nuestro ser. Ya nada existe en sí; toda imagen llega a ser el símbolo de un pensamiento que nos empuja a construir, y todo trabajo una manifestación de nuestra íntima esencia.”⁴

La Bauhaus era una institució d'ensenyament de les arts fundada el 1919. Els tallers s'ocupaven de diferents disciplines, com el treball del metall o la fusta, la pintura i el teatre, el qual van ser pioners a incorporar-lo en una escola d'art. Aquest taller teatral anava a càrrec de Lothar Schreyer, pintor i dramaturg expressionista, les obres del qual eren extensions del teatre expressionista, amb un llenguatge repetitiu i carregat d'emoció. Els moviments, els gestos i la pantomima juntament amb el so, la llum i el color reforçaven el contingut melodramàtic. Els sentiments eren l'eix principal de la comunicació teatral, aconseguint una fusió de l'art i la tecnologia en formes pures, tal com marcava l'objectiu de la Bauhaus.

El 1923 Oskar Schlemmer substitueix en la direcció del taller teatre a Schreyer originant un canvi radical. Schlemmer presenta una sèrie de *performances* i demostracions del teatre en el festival de quatre dies a la Bauhaus. Aquestes

⁴Argan, Giulio Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus*. 1a ed. Barcelona: Nueva Visión, 1957, 46.

actuacions van ser un èxit, perquè els recursos mecànics i el disseny pictòric en conjunt reflectien les sensibilitats de l'art i la tecnologia de la Bauhaus i es van convertir en el centre de les seves activitats, fent paròdia de les formes antiquades del teatre contemporani. Schlemmer va desenvolupar una teoria específica de la *performance* que consistia a analitzar el problema de la teoria i la pràctica. Considerava la pintura i el teatre com a complementaris per investigar l'espai. Va il·lustrar les seves teories amb obres com la *Gestures Dance* representada el 1926-1927. En aquesta peça, els ballarins, vestits de colors primaris, s'havien de moure seguint unes anotacions, realitzant complicats gestos geomètrics i accions quotidianes. Aquesta demostració exemplificava com passar d'un mitjà a l'altre: d'una superfície bidimensional a una de plàstica i d'aquesta a l'art plàstic del cos humà. La Bauhaus va transformar les preocupacions estètiques i artístiques de l'art viu i de l'espai real. Mai va ser tan intencionadament provocativa com els futuristes, dadaistes o surrealistes.

La *performance* va arribar als Estats Units a finals de la dècada de 1930 i ja el 1945 era una manifestació artística per dret propi. El 1933, John Andrew Rice, Theodore Dreier i altres membres de la facultat del Rollins College van crear la universitat experimental Black Mountain College, que oferia una educació interdisciplinària i l'estudi de l'art era el nucli de l'educació. D'aquesta escola sorgiren el músic John Cage i el ballarí Merce Cunningham. Cage es basa en la idea que a qualsevol lloc on ens trobem sentim sorolls, i pretén enregistrar-los i utilitzar-los com a instruments en les seves composicions. El 1943, va fer un concert al MOMA de Nova York, tocant instruments quotidians com ampolles davant d'un públic immutable. Cage s'inspira amb la filosofia i la música oriental per desenvolupar el seu treball basat en l'atzar i la indeterminació. La seva obra més famosa *4'33"* és una peça en tres moviments on cap so és intencionat i refusa la intervenció de músics. L'intèrpret de l'obra, assegut davant d'un piano durant quatre minuts i trenta-tres segons, només mou els braços en silenci tres cops. Merce Cunningham introdueix l'atzar, la indeterminació i els moviments quotidians a la seva dansa.

Després d'aquestes accions seguirà l'art viu, que es manifestarà amb els *happenings* i el *body art*. La primera obra considerada *happening* és *18 Happenings in 6 Parts* d'Allan Kaprow que es realitza a la Reuben Gallery de Nova York, el 1959,

incorporant el públic en l'acte en viu. Aquests rebien unes invitacions en les quals es donaven instruccions sobre com seria la seva participació a l'obra. A partir d'aquesta obra la premsa va anomenar *happenings* aquest tipus d'actes en vius tan dispars entre si en sensibilitats i estructures. Els artistes no estaven d'acord amb aquesta denominació perquè refusaven la idea de Kaprow d'entendre el *happening* com un esdeveniment que només es podia representar un sol cop. El 1960, a la Judson Memorial Church a Washington Square, es va planificar una vetllada d'actes variats amb actuacions en els diferents espais de l'església.

A començaments dels 60, aquestes activitats es duïen a terme a galeries alternatives, bars, cafès i festivals de Nova York. Per exemple: concerts de *performance* realitzats al Carnegie Recital Hall, on Charlotte Moorman va organitzar el primer Festival d'Avantguarda l'agost de 1963. Inicialment era un programa musical i es va ampliar a *performances* d'artistes. D'altra banda, en aquests mateixos anys, els ballarins de Nova York com Trisha Brown passen de la dansa tradicional a realitzar accions amb diferents disciplines influïts per treballar amb Cage i Cunningham. Aquestes accions porten a la *performance* a anar més enllà de vetllades o quadres en viu, ja que ara lliguen l'espai amb el cos. Una de les companyies que va formar aquests ballarins, la Judson Dance Group, utilitzava la improvisació per esbrinar el que es pot fer amb el cos. El 1969, Meredith Monk, que havia absorbit els *happenings* i les accions de Judson Dance Group, va presentar *Juice*, en el Guggenheim Museum. Constava de tres parts, a la primera part, que tenia lloc a l'espiral del Guggenheim, actuava una cantant de teatre amb 83 intèrprets que creaven quadres en viu a intervals de dotze, quinze i divuit metres per sobre dels caps del públic. La segona part tenia lloc en un teatre convencional i la tercera en unes golfes amb mobles.

A Europa, a començaments de 1960, tres artistes destaquen, el francès Yves Klein, l'italià Piero Manzoni i l'alemany Joseph Beuys. Klein considera que l'art és una visió de la vida, en aquest sentit un pintor no és només un artista amb un pinzell, totes les seves accions protestaven contra aquesta imatge. Per això va començar a pintar amb les models, és a dir, realitzava pintures pressionant el cos pintat de la model al llenç, convertint-les en pinzells vivents. Per Manzoni, el cos mateix era un material d'art vàlid, per aquesta raó, realitzava obres on eliminava per complet el llenç, firmant

en l'anatomia d'una model com una escultura viva i donant-li un certificat d'autenticitat. Tots dos artistes consideraven que era essencial rebel·lar-se contra el procés de l'art, desmitificar la sensibilitat pictòrica i impedir que el seu art es convertís en relíquia en galeries o museus. Per últim, les accions de Joseph Beuys, pretenien fer reflexionar el públic sobre els problemes del seu temps. L'art havia de transformar efectivament la vida quotidiana de la gent.

De l'any 1968 al 1970, es qüestionen les premisses de l'art acceptades i els artistes intenten redefinir el significat i la funció de l'art. La galeria va ser atacada com una institució de mercantilisme i que transmetia idees al públic. L'objecte d'art es considera superflu i sorgeix la noció d'art conceptual, en el qual el material són els conceptes. Per tant, l'objecte d'art era vist com un instrument de mercat i la *performance* es va convertir en l'expressió més utilitzada per rebel·lar-s'hi, ja que no podia ser venuda i era intangible. L'art conceptual implicava experiència del temps, l'espai i els materials, i el cos es va convertir en el mitjà d'expressió més directe.

Les accions que se centraven en el cos es van anomenar *body art*, que incloïa diferents maneres de treballar el cos: alguns artistes donaven instruccions als espectadors perquè representessin la *performance*, com Yoko Ono, que a l'exposició *Information* del MOMA de Nova York el 1970, donava instruccions al lector perquè fes un mapa imaginari i després el seguís pels carrers de la ciutat. Es buscava que el públic fes preguntes dels límits de l'art. Altres artistes treballaven els seus cossos com a objectes, manipulant-los com si fossin peces d'escultura o una pàgina de poesia, com Acconi, poeta que utilitza el seu cos per fer la imatge poètica, en comptes d'escriure un poema on un personatge seguia algú, ell feia l'acció. Altres artistes exploraven el cos com un element en l'espai i temps, com Klaus Rinke, que el 1970 va crear escultures estàtiques: ell i la seva companya es movien lentament durant hores, per tal de mostrar el procés de fer una escultura. Altres introdueixen rituals, com el de l'artista austríac Hermann Nitsch, el 1970, que va obrir en canal un xai en un teatre, i va vessar la sang i els budells per sobre d'un cos nu. Aquest acte ritual era un mitjà per alliberar l'energia reprimida, a més d'un acte de purificació i redempció a través del sofriment. Altres feien escultura viva, com Gilbert i George que personificaven la idea de l'art i convertien els seus cossos en escultura. Altres relacionaven la seva vida amb la seva

obra creant una autobiografia viva, d'aquesta manera diferents artistes van recrear episodis de la seva vida, manipulant i transformant el material en una sèrie de *performances* per mitjà del film, del vídeo, del so i del soliloqui. Tot i que, Julia Heyward feia aquest tipus d'accions, el 1976 al Whitney Museum, realitza *God's Heads*, que és una protesta contra aquest gènere i contra totes les convencions i institucions que forçaven la seva vida: l'estat, la família i el museu d'art. Separava el públic per sexes, emfatitzant irònicament els rols socials, després mostrava trossos de films de Rushmore, símbol de l'estat, i nines decapitades que representaven la mort de la vida familiar i, per últim, ella mateixa anava passejant i criticant el museu d'art. Les *performances* autobiografiades creaven una relació empàtica entre l'artista i el públic. Per tot Europa i els Estats Units, van coincidir amb el moviment feminista que les va utilitzar per fer les seves pròpies accions feministes.

Després d'aquestes accions íntimes es trenca amb allò conceptual i les obres ofereixen sobretot espectacle. Una d'aquestes accions va ser la de Vincent Trasov quan va caminar pels carrers de Vancouver, el 1974, com el Sr. Cacauet, vestit amb una màscara de cacauet, monocle, guants blancs i barret de copa, fent campanya a favor del càrrec d'alcalde. Els artistes de la *performance* s'inspiraren en tots els aspectes de l'espectacle utilitzant majoritàriament les tècniques del cabaret i del teatre de varietats per transmetre les seves idees de manera similar als dadaistes i futuristes, i organitzaven grans festivals i xous de grups.

El 1979 la *performance* i el món de l'art en general es desplacen cap a la cultura popular. Es feien obres que exploraven els límits entre la televisió i la vida real, i els artistes no eren desconeguts sinó populars. A mitjans de la dècada de 1980, es va acceptar la *performance* com a espectacle d'avantguarda a causa del gir d'aquesta cap als mitjans de comunicació i l'espectacle. El retorn a las belles arts tradicionals per una part, i l'exploració de l'art teatral tradicional va permetre crear un nou teatre que va incloure tots els mitjans de comunicació, utilitzant la dansa o el so per redefinir una idea.

Durant la dècada dels 1980 succeeixen una sèrie de fets que tindran un gran ressò a tot el món, com la caiguda del mur de Berlín, l'enfonsament de la borsa a Wall

Street i les reivindicacions de les minories per la pròpia identitat i cultura. Molts artistes van utilitzar la *performance* per intentar esbrinar les seves arrels culturals. Al mateix temps, el fet de mostrar la pròpia identitat va fer que els grups marginals com gays, lesbianes, treballadors del sexe, etc., es mostressin obertament a través d'accions pertorbadores. A la dècada de 1990, les *performances* s'incorporen a la cultura tradicional i són finançades per l'estat per elevar els estatus de les capitals.

4.2. L'evolució dels museus

La història i l'evolució dels museus⁵ va lligada a la història de la humanitat, ja que en qualsevol cultura i temps l'home ha sentit la necessitat humana de col·leccionar objectes i de preservar-los per al futur. Això ha produït el naixement de museus que d'alguna manera també expliquen l'evolució humana. Els objectes col·leccionats i conservats en els museus són elements fonamentals per al coneixement dels períodes que representen.

4.2.1. Significat de la paraula museu

*Museum*⁶ (del llatí *museum*, que prové de la paraula grega *mouseion*, “lugar de contemplación” o “casa de las Musas”) ha tingut al llarg de la història nombroses aplicacions i significats fins al sentit actual, ja que la definició de museu va evolucionant al llarg del temps en funció dels canvis de la societat. Per exemple: Roma va utilitzar el terme per descriure un “lugar de discusión filosófica”. Més tard, Guillaume Budé en el seu *Lexicon-graeco-latinum* de 1554, ho va definir com “un lugar dedicado a las Musas y al estudio, donde se ocupa de cada una de las nobles disciplinas”. Finalment, la definició actual i la més universalment acceptada, és la definició donada per l'ICOM (International Council of Museums) el 2007:

“A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.”⁷

4.2.2. Des dels inicis fins el segle XX

Els orígens dels museus⁸ els trobem en la Grècia clàssica, però la idea de col·leccionar objectes ja existia en les antigues civilitzacions, com és el cas de la civilització egípcia, que col·leccionava objectes per acompanyar els morts en el viatge cap al més enllà. Durant el període hel·lenístic grec, es col·leccionaven objectes que

⁵Alonso Fernández, Luis. *Museología: Introducción a la teoría y práctica del museo*. 1a ed. Madrid: Istmo, 1993.

⁶Alonso Fernández, Luis (1993), *op. cit.*, pàg. 27.

⁷*Museum definition*. 2012. ICOM. 6 agost 2013 <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>

⁸Alonso Fernández, Luis. *Museología y museografía*. 1a ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.

dipositaven en els seus temples, sobretot objectes artístics, però també hi havia objectes de moltes altres disciplines, que feien un conjunt de tots els coneixements assolits fins aquella època. Per exemple: la Biblioteca d'Alexandria formada per obres literàries i per obres d'art que la dinastia dels Tolomeus havia col·leccionat a través del temps.

Els romans van heretar l'afició pel col·leccionisme dels grecs, però els objectes col·leccionats eren de caire privat, com a signe d'orgull, poder i influència social. Aquests objectes podien ser part dels saquejos realitzats en les seves campanyes bèl·liques, com és el cas de Siracusa 212 aC i de Corint 146 aC, agafats per ser exposats en cases de nobles o a la via pública com a trofeus de guerra i propaganda. L'aportació de Marc Agripa va ser fonamental, perquè va ser el primer a decidir obrir al públic la seva col·lecció per la convicció que l'art havia de ser patrimoni de tota la comunitat.

A partir de l'Edicte de Milà, el 313, l'Església col·lecciona gran quantitat d'obres d'art dedicades a l'ús litúrgic. A partir de la Baixa Edat Mitjana es formen grans col·leccions de senyors feudals i aristòcrates, a més de la continuïtat de les col·leccions de l'Església.

A partir del Renaixement italià i les idees de l'Humanisme sorgeix la necessitat de col·leccionar objectes de la Grècia clàssica i de Roma, ja que volen recuperar l'esplendor de l'època antiga i els donen un gran valor. Al mateix temps, una nova classe social, la burgesia, també s'interessa per l'herència clàssica, adquireix les seves pròpies col·leccions i realitza un mecenatge de les arts. La història dels Medici és important en el sentit que són uns dels primers a admetre visitants en els seus palaus per contemplar les seves col·leccions privades. Va ser precisament un Medici, Cosimo, qui va aplicar per primera vegada, a la segona meitat del segle XV, la paraula *museu* en un sentit molt proper a l'actual, per anomenar les seves col·leccions de còdexs i de curiositats. Finalment, va ser Cosimo I qui, el 1559, encarrega el que es considera el primer museu, La Galeria dels Uffizi.

Aquest model italià es va seguir a la resta de països europeus i durant els segles XVI i XVII s'assenten les bases dels futurs museus nacionals, ja que es segueixen creant moltes col·leccions no només per part dels reis, l'aristocràcia i l'Església, sinó també

per part de la burgesia. El segle XVIII, la Il·lustració produeix una revolució intel·lectual amb el predomini de la raó, la qual cosa fa que els valors culturals, polítics i pedagògics dels museus adquireixin una major importància. Aquesta concepció racionalista ajuda al desenvolupament d'investigacions i de la crítica. A més, nous descobriments de ciutats romanes, com Pompeia i Herculà, creen la necessitat que els museus s'especialitzin. El museu deixa de ser l'ostentació i el prestigi dels propietaris per exaltar els valors històrics de cada país. Per altra banda, els canvis socials que es produeixen donen lloc al dret d'accés de tothom a la cultura i a l'art. Malgrat que el primer museu públic d'Europa va ser el British Museum de Londres, França va ser, degut a la Revolució Francesa, la gran impulsora del desenvolupament dels museus com una institució pública, per exemple el Louvre.

La Il·lustració va transcendir els límits europeus a finals de segle i es va estendre a la resta del món, tot i que el desenvolupament dels museus es faria durant els segles XIX i XX. A començaments del segle XIX, a Estats Units es promouen molts museus amb objectius didàctics, com la Charleston Librery Society de Carolina del Sud o el Peale Museum de Filadèlfia. Durant la segona meitat del segle XIX, als Estats Units, es consolida la creació de museus des de la iniciativa privada i també amb participació d'autoritats públiques, com l'American Museum of Natural History, creat el 1869 i el Metropolitan Museum of Art, el 1870.

La primera meitat del segle XX està marcada per una sèrie d'esdeveniments importants: dues guerres mundials i la Revolució Russa. Com a conseqüència, no és fins a meitat de segle que es produeix una gran evolució dels museus, ja que aquests començaran a tenir una diferenciació tipològica. A més, desenvoluparan noves tècniques (com la museologia i la museografia) i millores formals per a la conservació, preservació i investigació, motiu pel qual la UNESCO crea, el 1958, l'*International Centre for The Study of The Perservation and The Restoration of Cultural Property* (ICCROM) i més endavant, es creen molts altres laboratoris, institucions i organitzacions per als museus. Aquest important desenvolupament dels museus comportarà una valoració creixent dels objectes artístics i les antiguitats, i la creació de galeries, fundacions, sales de subhasta, etc., que afectaran cada cop més el

col·leccionisme i els museus. Nova York es consagra en aquests anys com el primer centre mundial de l'art.

Per concloure, els canvis que es van anar produint al llarg de la història sobre el concepte de museu i la seva funció, convergeixen en la consagració de la institució durant el segle XX. Per tant, seguint la definició de l'ICOM, els museus s'especialitzen en l'adquisició, conservació, estudi i divulgació d'uns béns, tant tangibles com intangibles, que formen part del patrimoni cultural universal. Dues disciplines importants en aquest camp són la museologia, que es dedica a l'estudi de la institució i la seva funció social, i la museografia, que s'ocupa de gestionar un museu com l'arquitectura, les instal·lacions, la conservació i l'exposició. Degut a això, l'ICOM fa una classificació dels museus en: art, història natural, etnogràfic i folklòric, històric, ciències i tècniques, ciències socials i serveis socials, comerç i comunicacions, i agricultura i productes del sòl. La institució té un paper social i econòmic cada cop més important en les ciutats i és una referència cultural de cada país. A Espanya, tradicionalment han estat les administracions públiques les que s'han encarregat de la creació i la gestió dels museus, en canvi, a països com Estats Units s'ha dut a terme per la iniciativa privada.

4.2.3. El segle XXI

Durant el segle XXI⁹, els museus tenen grans reptes professionals, econòmics, socials i culturals. El públic contemporani és el motor del canvi dels museus perquè hi ha un augment de la demanda i de la valoració social, a més, tenen la funció de preservar el patrimoni cultural i educar en aquest valor. Al mateix temps, el públic és més exigent i més diversificat. Actualment, els museus han d'anar canviant d'acord amb els canvis culturals i socials de manera que donin una visió de la societat. Encara que cada museu té reptes propis, existeixen vuit reptes generals.

El primer seria el paper sociopolític i sociocultural dels museus per aconseguir processos de millora urbanística en centres urbans com Boston, Liverpool, Bilbao o Londres. Per exemple: la Tate Modern de Londres va despertar un gran interès dels londinencs i dels turistes, a més de fomentar l'activitat econòmica de la zona. El segon,

⁹Ballart Hernández, Josep. *Manual de museos*. 1a ed. Madrid: Síntesis, 2007.

els museus del segle XXI tornen a ser un espai social i de participació ciutadana, ja que reflecteixen una història col·lectiva de la qual se senten part integrant. Els museus que més representen aquest compromís són els museus locals, com a Dinamarca, on totes les famílies del país han de portar els seus fills a la Casa-museu de Hans Cristian Andersen a Odense, per retre-li homenatge. En tercer, els museus han d'aportar creativitat a la comunitat i fomentar la creació. Per exemple: a Seattle, Estats Units, es va fer una aposta a la creativitat convocant artistes, escriptors, educadors, etc., per transformar la ciutat. Quart, els museus de les ciutats on hi ha més moviments migratoris i turisme com Madrid, Londres, etc., es veuen en la necessitat de fer front a un nou públic amb una gran diversitat ètnica i cultural, la qual cosa fa que s'hagin de globalitzar.

Cinquè repte, l'era digital ha facilitat als museus la utilització de les noves tecnologies per transmetre les seves col·leccions i activitats al públic d'arreu del món. Per exemple: el Museu del Prado que a través de la xarxa mostra tot el seu fons. Sisè, els museus tenen la responsabilitat de proporcionar claus per entendre el món actual. Per aquesta raó alguns museus aposten per una programació amb temes actuals com la pobresa, la violència, etc. Com la primera exposició del Museu de les Cultures del Món de Goteborg, a Suècia, sobre la sida, que reflectia els aspectes polítics i socials associats a aquest gran problema mundial. Setè, tot i que els museus estan organitzats per disciplines per marcar la seva singularitat, cada cop més es fa evident que els museus haurien de ser multidisciplinaris, degut a la complexa realitat contemporània. Per exemple: en el Museu Etnogràfic de Neuchâtel de Suïssa, a través de les seves exposicions temporals es posen en evidència les limitacions disciplinàries. Per últim, els museus actuals tenen la funció de conservar la memòria d'objectes i de persones. En aquest sentit, els museus són espais d'educació i d'interpretació de la història.

Els museus formen part del sector cultural i cada un crea un producte cultural singular destinat al seu públic. Cada cop es fan més estudis de públic per tal de conèixer les necessitats, preferències o si estan conformes amb els serveis, per tal que els museus s'adeqüin a aquests paràmetres. A més, es fan activitats temptadores per atraure la gent i s'han d'anar reinventant amb els canvis de la societat, creant noves

maneres de museïtzar, adaptant les noves tecnologies per fer-ho arribar a un públic més ampli, incloent altres activitats com concerts, activitats nocturnes, festivals, etc.

El museu ha de ser un gran comunicador i, a part d'utilitzar noves tecnologies i altres canals com la premsa, la manera més directa encara avui en dia és a través de les exposicions, on mostren la seva singularitat tant pel que exposen com per la forma com ho exposen. A més, aquestes exposicions han deixat de mostrar simplement objectes per passar a ser un instrument educatiu basat en la relació de persones per mitjà d'idees i objectes, el qual planteja reptes per als museus actuals. En aquests moments la definició d'exposició és:

“Como un montaje en tres dimensiones creado alrededor de una idea base concordante con la política de exposiciones del museo y su propósito fundacional (misión), destinado a transportar al visitante a un entorno de aprendizaje en el cual predomina el lenguaje visual.”¹⁰

En definitiva, a través de l'exposició, el museu presenta el patrimoni que conserva i a través dels objectes que exposa vol transmetre el seu missatge que no sempre és fàcil d'interpretar pel públic, ja que està allunyat en el temps i per desconeixement, per això els museus han d'utilitzar el recurs de la interpretació. En els últims cinc anys, importa menys el procés tècnic i es valora més l'aprenentatge, és a dir, es valoren la participació, sensacions que reben, nivell d'experiència que assolixen i la comunicació de valors. La participació del públic fa que el missatge vagi canviant i deixi de ser exclusivament del museu per ser compartit amb el públic.

Durant els últims deu anys, la tecnologia ha fet possible un nou model de museu, els museus virtuals, que cada cop són més nombrosos i ofereixen més possibilitats. La definició de museu virtual:

“Una colección organizada de artefactos electrónicos [sic] y recursos informativos, prácticamente todo lo que pueda ser digitalizable. La colección puede incluir pinturas, dibujos, fotografías, diagramas, gráficos, grabaciones, secuencias de vídeo, artículos de periódico, transcripciones de entrevistas, bases de datos numéricas y cualquier conjunto de ítems que puedan ser guardados en cualquier servidor del museo virtual. También, puede ofrecer sugerencias sobre recursos relevantes en el mundo de los museos.”¹¹

¹⁰Ballart Hernández, Josep, *op. cit.*, pàg. 188.

¹¹Serrat, Núria. “Museos virtuales para el área de ciencias sociales”. *Revista Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia: Vivir en las ciudades históricas*. 74. 27 (2001): 105-112.

Podríem establir dues categories: la primera, els museus virtuals que existeixen com a museus reals. Es tracta, bàsicament, de la pàgina web d'un museu existent que dóna accés a dades, horaris, col·leccions, etc. La majoria de museus actuals tenen pàgines web però algunes les fan més interactives que altres. Com per exemple: The British Museum¹², del qual es pot veure tota la seva col·lecció *online*. També, The State Hermitage Museum de Sant Petersburg¹³, el visitant *online* pot recórrer una per una, seguint els plànols, les sales de cada edifici admirant cada peça. La segona, els museus purament virtuals, que no tenen un equivalent en la realitat. Aquests museus són una creació nova, l'existència dels quals no es justifica per la conservació i la difusió d'un patrimoni, sinó per la difusió d'un patrimoni que posseeixen uns altres museus, o per la difusió d'unes idees, unes obres d'art o espècies animals o vegetals que no es troben en cap lloc físic. Per exemple: The Web Gallery of Art¹⁴, és un museu virtual i una base de dades europees d'art Medieval, Renaixement, Barroc, Neoclàssic, Romanticisme, Realisme i Impressionisme, que actualment conté més de 32.500 reproduccions. Es proporcionen biografies d'artistes, comentaris, visites guiades, música de l'època, catàleg, targeta postal gratuïta i serveis mòbils. Aquests museus són atípics però cal tenir-los presents a l'hora de veure la possible evolució dels museus.

Finalment, tots aquests aspectes nous que han començat a sorgir en aquest segle han creat un gran debat a l'entorn del futur dels museus. Existeix molta bibliografia, articles i premsa especialitzada que estan tractant aquest tema. El debat més rellevant va ser el del 8 de juliol de 2009 a Londres¹⁵, on Neil MacGregor, director del British Museum i Nicolas Serota, director de la Tate, varen debatre sobre els museus del segle XXI a la London School of Economics Arts. Les idees claus són:

1- El futur dels museus és internet: la relació entre institucions i les seves audiències es veurà transformada per internet. Els museus estaran més a prop de ser organitzacions multimèdia.

¹²Explore/Online tours. 2012. The British Museum. 6 agost 2013 http://www.britishmuseum.org/explore/online_tours.aspx

¹³The Hermitage. 2011. The State Hermitage Museum. 6 agost 2013 http://www.hermitagemuseum.org/html/En/08/hm88_0.html

¹⁴Web Gallery. 2013. The web Gallery of Art. 6 agost 2013 <http://www.wga.hu/index1.html>

¹⁵Higgins, Charlotte. *Museums' future lies on the internet, say Serota and MacGregor*. 2009. The guardian. 6 agost 2013 <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/08/museums-future-lies-online>

2- Els museus s'adreçaran a públics de tot el món i seran un lloc on la gent d'arreu del món mantindrà una conversa. Aquelles institucions que assimilïn aquesta idea i la projectin més lluny seran aquelles que exerciran autoritat en el futur.

3- Els museus hauran de ser com un editor i un emissor (*broadcaster*): hi haurà un nombre reduït de persones treballant a les sales, i n'hi haurà més treballant eficaçment com editors i treballant amb material en línia.

4- El repte creixent serà ajustar la capacitat *online* i encoratjar els equips de conservadors a treballar a la xarxa tant com a les sales del museu.

5- En el passat, hi ha hagut una comunicació imperfecta entre visitants i conservadors. Ara, el repte és desenvolupar un nivell més gran de comunicació entre ells.

És evident que aquestes idees ja comencen a posar-se en pràctica en alguns museus d'avui dia i la resta de museus s'hauran d'anar emmotllant a aquests canvis per continuar sent un espai de referència per a la societat. És interessant esmentar la conferència *El futuro de los museos* de Borja-Villel¹⁶, del director del Museu Reina Sofía de Madrid, el 22 de febrer de 2013 en el Centre Cultural La Nau de la Universitat de València. Comenta que “antes el criterio lo marcaban la academia, los museos y los críticos, pero en estos momentos, lo marcan el mercado, las industrias culturales y los grandes coleccionistas. Esto quiere decir que la prioridad para esta gente no es la creación, ni crear espacios de relación, democracia y apertura, sino de beneficio”. “Esto va siempre en detrimento de la obra artística”, lamenta. Tanmateix, assenyala que en l'actualitat es dona prioritat a “los valores de tipo mediático y espectacular”, quan “el museo, la educación y la cultura es un servicio público y hay que buscar nuevos modelos para que sea eficaz”. Afirmar que “lo fundamental de los museos son los relatos y no las audiencias”. Tot i així, creu que “el futuro es complejo lleno de sombras, ya que esta época está marcada por la hegemonía, a nivel de mercado”.

¹⁶*Claustre obert: Manuel Borja-Villel, director del Museu Reina Sofía, parla del futur dels museus.* 2012. Universitat de València. 31 agost 2013 <http://mediauni.uv.es/2388va#.UjYPYzblaxU>

4.3. Les arts del cos en el museu

Com s'ha vist anteriorment, les arts del cos són un art en viu, multidisciplinari i antiinstitucional, és un art que en els seus inicis trencava amb tots els models tradicionals i pretenia una relació més estreta entre l'artista i el públic. Les actuacions eren dutes a terme en espais experimentals com cafès, carrers, mercats, etc., i més endavant algunes accions van començar a realitzar-se en museus, utilitzats com a simples espais, és a dir, el museu comença a ser la seu d'aquestes actuacions puntuals, com el MOMA, Whitney Museum o el Guggenheim Museum de Nova York.

Durant la dècada dels 90¹⁷ es produeix un esclat d'aquest tipus d'accions per l'aparició de nous artistes, programacions i festivals, motiu pel qual creix cada cop més l'interès per les *performances*, que són finalment acceptades en els circuits de l'art i, en conseqüència, els museus s'obren definitivament a aquest nou art per encabir-lo. Tot i així, l'entrada d'aquest tipus d'accions en els museus va ser complexa, ja que aquesta institució treballa amb uns cànons tradicionals i rígids contraris a tot el que propugnava l'art viu, que era fonamentalment transgressor, experimental i antiinstitucional. Per aquest motiu, els museus van marcant unes pautes de conducta fins que acaben institucionalitzant del tot les accions. Un exemple de com comencen a reordenar-les es pot veure en el festival de *performances*, *La Acción*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el 1994, al llarg de sis dies, on es presentà una programació de *performances* i les accions artístiques, que intentaven reflexionar sobre l'evolució d'aquest gènere. Inclouïa una conferència d'Ester Ferrer, pionera de la *performance* a Espanya i després de la conferència es van dur a terme dues accions. El dia següent es van realitzar els treballs d'altres artistes que es van continuar l'endemà amb una altra conferència i noves accions, el festival va acabar el cap de setmana següent amb més actuacions i conferències. Aquesta programació és un exemple de com es va estructurant i organitzant aquest tipus de gènere amb uns límits d'acord al sistema museístic del museu.

¹⁷De Gracia, Silvio. "Entre el margen y el museo: la performance disciplinada". Revista *Efímera*, op. cit., pàg. 12-15.

El museu està museïtzant aquest art fent que l'acció en viu i efímera es converteixi en producte de consum, en conseqüència en canvia els conceptes, és a dir, el que anteriorment eren accions trencadores, irracionals i experimentals, ara es transformen en accions racionals i institucionals. Perquè això sigui possible es passa dels espais alternatius propis d'aquestes actuacions a espais neutrals i disciplinaris socialment i simbòlicament. Al mateix temps, el museu crea una normativa per a aquest tipus d'accions, que freqüentment són regles de prohibició, com no provocar danys materials en les instal·lacions, no embrutar excessivament l'espai, no utilitzar elements perillosos per a l'artista o per al públic, etc. En conseqüència, "la *performance* de museo deviene disciplinada, peligrosamente desustancializada por la censura institucional y hasta por las violentas capitulaciones mutilantes de la autocensura."¹⁸

Un exemple important d'aquesta institucionalització és una retrospectiva, *The artist is present* (que es desenvoluparà més endavant) de Marina Abramović el 2010 al MOMA, ja que tant l'artista com el museu són pioners en aquest art. Com explica Arthur C. Danto en un article publicat a The New York Times, "la artista se vio obligada a negociar con la institución respecto a ciertos rasgos formales de sus obras, hasta llegar a la modificación de algunos de sus planes originales."¹⁹ Segons Danto, Abramović havia pensat en algunes idees per a la seva *performance* que eren acceptades en un espai de galeria però en el museu eren qüestionables, com unes seqüències on ella orinava o una altra on ella nua plorava i cridava. A partir de les observacions d'aquest crític nord-americà es comença a percebre que aquestes accions estan perdent la seva essència original, i s'estan transformant en un producte amb uns paràmetres normativitzats i rígids. Tot i així, alguns artistes continuen experimentant en galeries i altres espais, fins i tot, en alguns museus on actuen sense ajustar-se completament a les regles establertes. Per tant, es fa evident que les arts del cos depenen dels museus per adquirir la seva legitimitat en el món de l'art i, al mateix temps, la institució està lligada als nous corrents artístics.

¹⁸De Gracia, Silvio, *op. cit.*, pàg. 14.

¹⁹De Gracia, Silvio, *op. cit.*, pàg. 13.

Tal com critica Arthur C. Danto, durant el segle XXI, els museus tindran cada cop més la necessitat d'aquestes actuacions i això farà sorgir nous artistes que al convertir-se en funcionals dels objectes desvirtuaran les pràctiques generant accions sense conseqüència, sense contingut, amb imatges buides, que es nodriran del *collage* i del reciclat d'altres accions passades. D'aquesta manera es deixaran de banda les pràctiques més provocadores per passar a unes pràctiques més suaus i més intel·ligibles per tal de crear un espectacle estètic que sorprengui i sigui divertit, però que no arribi a inquietar i interrogar massa, adequat per al consum fàcil i immediat del mercat de l'art i del públic, d'aquesta manera acaben sent una acció més d'oci i d'entreteniment dels museus.

Fins i tot, festivals que originàriament eren gestionats pels propis artistes cada cop més seran gestionats per institucions artístiques. Durant el segle XXI es produirà un augment d'aquests actes ja que aquest art s'haurà fet un lloc propi i legítim que farà que cada ciutat els produeixi tant amb artistes locals com internacionals.

Un cop institucionalitzades i museïtzades aquestes arts, que anteriorment eren incol·leccionables ja que a part de ser efímeres tenien la seva essència antiinstitucional de no ser cap producte, el següent pas del museu serà la seva conservació. Els museus són conscients de la seva desaparició ja que només queden en la memòria del públic, per això comencen a documentar aquestes accions. Per exemple: Michelle Potter escriu un article sobre *archiving dance*²⁰, el desig de documentar la *performance* en viu està present en el perquè, "without efforts to preserve the history and heritage of the art form it will forever languish as a trival and not worthy of serious research." Com a resultat, moltes organitzacions establertes directament per resoldre el problema de la desaparició de la dansa com The National Initiative to Preserve America's Dance (NIPAD) de 1993, juntament amb Dance Heritage Coalition, SAVE AS: Dance, and Preserve, Inc., treballen amb l'eslògan "assuring dance a life beyond performance". El seu objectiu no és facilitar la creació d'art nou, sinó assegurar la documentació de l'art existent mirant el passat i el futur, més que el present. La importància posada en la documentació està clarament definida en la declaració de la missió de NIPAD amb el

²⁰Reason, Matthew. "Archive or Memory? The detritus of live performance." Revista: *New Theatre Quarterly*. 19.1 (2003): 82-89. 16 juliol 2013
<http://www.nyu.edu/pages/classes/bkg/methods/reason.pdf>

seu objectiu “foster America’s dance legacy by supporting dance documentation and preservation as an integral and ongoing part of the creation, transmission, and performance dance”.

El fet de conservar aquest art en viu fa que les maneres tradicionals de conservar i d’entendre les col·leccions s’hagin de canviar ja que estan basades en objectes i ara són instal·lacions, accions, etc. Tot això ha obert un debat a l’entorn de la forma en què s’ha de conservar aquest art i avui dia encara no està resolt. En aquests moments la fórmula que se segueix és documentar i fer gravacions de les accions que es porten a terme. D’altra banda, els museus en les seves col·leccions comencen a adquirir obres d’art importants de *performance*, és a dir, gravacions, objectes, etc., des de la dècada del 60 fins el 70. En el segle XXI, tant les col·leccions públiques com privades tenen tot aquest material i continuen adquirint nous materials d’artistes contemporanis. Hem de tenir present que, en primer lloc, en tenir conservades aquestes arts en els museus, en institucions, etc., queden preservades per al futur com a part del nostre patrimoni i per poder fer investigacions i recerques d’aquest tema. En segon lloc, el museu pot utilitzar aquestes col·leccions per fer exposicions i seguir recreant indefinidament aquest art.

És important esmentar alguns dels museus i institucions de referència sobre els treballs que s’estan fent d’aquest art, trencant esquemes, fent noves aportacions, innovacions, nous projectes, etc. Als Estats Units i Anglaterra, MOMA, Metropolitan Museum i TATE Modern, a França, Centre Georges Pompidou, a Catalunya, la Fundació Tàpies i el MACBA, a Espanya, el Centro de Creación Contemporánea (Matadero) i el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Per últim, és evident que aquestes arts del cos es van introduir en els museus i en les institucions i es van creant un lloc propi que esdevindrà de ple dret durant el segle XXI.

5. Les arts del cos en els museus del segle XXI

5.1. Recerca d'aquestes arts en els museus d'avui

Un cop vist com aquestes arts del cos van entrar en els museus i van anar guanyant el seu espai, en aquest apartat s'analitza de quina manera aquestes arts són gestionades, institucionalitzades i conservades pels museus del segle XXI. Aquesta anàlisi es farà a través de les exposicions més rellevants ja que actualment encara és la manera més utilitzada per entrar en el museu i més endavant ens centrarem en la seva conservació.

Com hem vist anteriorment, les arts del cos engloben totes les arts d'acció, com les *performances*, *happening* i les arts escèniques. Tot i així, el terme més utilitzat avui dia per a exposicions i en general per definir una acció de les arts del cos, és la paraula *performance*, ja que aquest terme defineix una acció en viu en què el performador, a través del seu cos, intenta transmetre unes idees al públic fent que aquest interactui amb l'obra i ajudant-se, si cal, d'altres disciplines com la dansa, la música, el teatre, la tecnologia, etc. Aquesta manera d'exposar les arts del cos queda reflectida en una de les pioneres i principals artistes en aquest art performador, que és Marina Abramović, la qual n'és capdavantera des dels anys 70 fins a l'actualitat, portant aquest art als museus, galeries, teatres, etc. Una de les més famoses actuacions és *Seven Easy Pieces*²¹ al Museu Guggenheim de Nova York el novembre de 2005 on, durant set nits, va recrear el treball dels artistes pioners de les *performances* dels anys 60 i 70, i obres pròpies seves. Algunes d'aquestes recreacions es van incloure en la seva mostra important i de gran ressò, *The artist is present* del MOMA.

Cal destacar que també hi ha exposicions de les arts del cos que en no tenir un performador no són considerades *performances*. Per exemple, l'exposició de *Retrospectiva de Xavier Le Roy*²² a la Fundació Tàpies de Barcelona el 2012, és interessant perquè a través d'accions coreografiades de la dansa en viu amb ballarins,

²¹Marina Abramović: *Seven Easy Pieces*. 2013. Guggenheim. 20 juliol 2013 <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/2005/613-august-1-marina-abramovi-seven-easy-pieces>

²²*Retrospectiva de Xavier Le Roy*. 2012. Fundació Antoni Tàpies. 17 juliol 2013 <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1093#>

fa replantejar els cànons expositius tradicionals. La museística tradicional consisteix en un espectador passiu que va contemplant els quadres amb les cartelles corresponents, en canvi, aquí es tracta d'activar les relacions entre el visitant i les obres, és a dir, l'obra està viva, en moviment, en interacció directa amb el visitant que es converteix en espectador i interlocutor alhora. A més, Xavier Le Roy va tenir clar des del principi que les obres estrenades al teatre havien d'adaptar-se per exposar-se en el museu. Un altre exemple a destacar és *Danser sa vie*²³, al centre Georges Pompidou de París, 2013. L'exposició mostra la relació entre les arts plàstiques i la dansa a través de 450 obres de Picasso, Matisse, Duchamp, etc., des del 1900 fins a l'actualitat. Les obres pictòriques es presenten tant en imatges de vídeo que van canviant, com en quadres reals dins l'escena, mentre el ballarí realitza moviments que fusionen les dues arts. La dansa recorre tot un segle de moviments corporals, des de les bases que va marcar la icona Isadora Duncan fins als moviments desenfrenats de la música *dance* i pop dels anys 80. El títol de l'exposició agafa una frase d'Isadora pronunciada el 1928: "Je n'ai fait que danser ma vie."

En els darrers anys podem observar un gran augment d'artistes performadors en tots els continents, així com nous cursos acadèmics sobre el tema, tallers impartits per artistes, i molts museus, fundacions i centres d'art contemporani que s'obren a aquest art en viu. Fins i tot, les *performances* s'han convertit en un comodí que serveix per totes les presentacions en directe, des de les instal·lacions interactives en els museus a desfilades de moda o concerts de Lady Gaga. Un exemple de la diversitat d'aquest art és que artistes d'altres àmbits també hi participen, com l'actriu Tilda Swinton²⁴, que ha causat gran impacte, reproduint una obra minimalista creada per Cornelia Parker, *The Maybe*, dormint dins d'una vitrina de vidre durant vuit hores, al MOMA l'any 2013. Aquest mateix any, ha causat un gran impacte l'exposició itinerant per Alemanya, "La veritat total, tot el que volia saber sobre els jueus"²⁵, que s'inicia al Museu Jueu de Berlín. Aquesta exposició intenta destapar els estereotips, silencis i,

²³*Danser sa vie*. 2011. Le Centre Pompidou. 17 juliol 2013 http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-6dc45b097f2ca147939be4c4eddea5f¶m.idSource=FR_E-fb2b12d84d474cee225dd6c8898dc8f

²⁴García, Carolina. "Tilda Swinton duerme en el MOMA". El País. 25/03/2013. 20/07/2013 http://elpais.com/elpais/2013/03/24/gente/1364163437_757990.html

²⁵*Die Ganze Wahrheit*. 2013. Jüdischen Museums Berlin. 20 agost 2013 <http://www.jmberlin.de/main/DE/01-Ausstellungen/02-Sonderausstellungen/2013/ganze-wahrheit.php>

sobretot, el desconeixement que té la població alemanya sobre aquesta comunitat. L'impacte està en l'acció "Jueus a la vitrina", una persona que representa un jueu està exposada dins d'una vitrina i estableix una conversa amb els visitants sobre la seva comunitat.

Una altra manera de mostrar aquestes arts és a través d'exposicions històriques per mitjà de vídeos i objectes, és a dir, no són accions en viu, tot i que poden incloure algunes activitats, tallers i petites mostres d'accions en viu. El MACBA de Barcelona, mitjançant el seu fons, realitza aquest tipus d'exposicions, com per exemple: *Art i Acció. Entre la performance i l'objecte, 1949-1979*²⁶, del 1999, una exposició de caràcter històric a través de vídeos i objectes amb la intenció d'analitzar la relació que s'estableix entre acció, *performance* i procés creatiu. També fa exposicions amb fons d'altres institucions però el material o el que en sorgeix no s'insereix en el fons del museu. En el cas del MOMA PS1, el 2010, va iniciar l'exposició itinerant *100 years: A history of performance art*²⁷. És una introducció essencial a la història de l'art de les *performances* que ha format directament la història de l'art del segle XX i que continua formant la de la primera dècada del segle XXI.

A partir d'aquestes dues maneres d'exposar aquestes arts, els museus creen catàlegs, fotografies, textos, etc., que es poden adquirir pel públic i alhora passen a formar part del seu fons. D'altra banda, els materials de les exposicions, és a dir, els vídeos, els objectes, etc., sovint no s'incorporen en el fons dels museus perquè són itinerants o bé per la dificultat que comporta la seva adquisició tant per la seva titularitat com per la seva conservació, despeses, etc. A més, com hem esmentat abans, els artistes aficionats fan moltes reinterpretacions o *collages* d'altres artistes que després es graven i s'incorporen al fons del museu el qual les reutilitza per fer mostres històriques, d'aquesta manera es poden recrear indefinidament sense l'artista original. Aquest recurs és una mostra de la institucionalització d'aquestes arts que es converteixen en un producte de consum i perden l'essència original de l'obra, és a dir,

²⁶ *Arte y Acción. Entre la performance y el objeto, 1949-1979*. 2013. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 20 juliol 2013 <http://www.macba.cat/es/expo-arte-y-accion>

²⁷ *100 years: A history of performance art*. 2013. MOMA. 20 juliol 2013 http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/05/100-years-a-history-of-performance-art

deixa de ser efímera, deixa d'haver-hi relació directa entre artista i públic o entre l'artista creador amb la seva obra.

Aquestes arts del cos es mostren també al públic fora de la institucionalitat dels museus, a través de festivals on encara es pot observar una part d'aquesta essència antiinstitucional, però, tot i així, estan gestionats per institucions artístiques, per tant, segueixen una normativa. Per exemple: Infr'Action²⁸, fundat el 2005, és el principal Festival Internacional d'Art de Performance a França i un dels esdeveniments més importants d'Europa en el camp de l'art contemporani. Es realitza el setembre, amb 36 artistes internacionals que mostren aquest art pels carrers, places, mercats, etc., durant sis dies. Alhora cada ciutat organitza festivals amb artistes tant locals com internacionals, ja que aquestes arts tenen un espai propi en el món de l'art i en la societat. Per exemple, el Festival Internacional de Performance i Art d'Acció, FEM²⁹, de Girona, creat el 2002 per Denys Blacker i Anet van de Elzen, és reconegut internacionalment com un esdeveniment que dóna una oportunitat única i especial a les dones artistes per mostrar el seu art.

A causa de la gran diversitat de les arts del cos, els experts estan creant un vocabulari nou que els ajudi a analitzar-les, comprendre-les, classificar-les; per exemple: "The term <<performative>> used to define the unmediated link between the viewer and the performer."³⁰ El gran atractiu que exerceixen aquestes arts en el públic té a veure amb el fet que es tracti d'una acció en viu amb un paper actiu de l'espectador, una acció provocadora que alhora intenta transmetre una idea. A més, el fet que el públic pugui tenir una relació directa amb l'artista, fins i tot parlar-hi, crea un vincle tan fort o més que la contemplació d'un quadre o d'una escultura.

Al mateix temps, les institucions estan buscant maneres de conservar aquestes arts del cos que tenen un paper important en la història de l'art i alhora ja formen part de la societat. Ja des dels anys 60 es van enregistrant aquestes accions com a manera de conservar-les, ja que els experts s'adonen que si no, no en queda cap rastre físic.

²⁸ *Le Festival*. 2006. Infr'Action. 20 juliol 2013 <http://www.infraction.info/le-festival.html>

²⁹ *FEM 2012*. 2012. FEM 12. 20 juliol 2013 <http://femgresolart.wordpress.com/>

³⁰ Goldberg, RoseLee (2011), *op. cit.*, pàg. 226.

Actualment, els museus han de replantejar-se en quin format han de conservar aquest art viu i com l'han de museïtzar per al públic. Un exemple pioner i capdavanter en aquestes arts és el museu MOMA³¹ de Nova York, que des dels anys 60 ha estat la seu de les accions en viu. Ja en aquell moment, el museu va detectar que era un art en auge, i l'ha tingut present fins que el 2008 passa a formar part del programa del museu al costat de la pintura, l'escultura, etc. Dedicava un espai a aquest art amb projectes en viu, conferències i un fons de vídeos, llibres, revistes que s'amplia contínuament. Per tant, el MOMA és el museu pioner i de referència d'aquest art, el qual conserva incorporant-lo en el seu fons, fa conferències i tallers perquè segueixi vigent i actiu, i a més, té la consciència que en ser un art en viu l'ha de mostrar amb tota la seva esplendor. Un altre exemple de rellevància és Performa³², fundada el 2004 per RoseLee Goldberg, una organització d'arts multidisciplinàries i sense ànim de lucre dedicada a explorar el paper crític de les *performances* en viu en la història de l'art del segle XX i per encoratjar noves direccions en la *performance* del segle XXI. A més, té un institut on fan programes, conferències anuals, publicacions i documents de *performances*.

Tot i així, molts museus només exposen aquestes arts sense inserir-les en el seu fons o les conserven sense crear programes o projectes. Per exemple: el Victoria and Albert Museum³³, té un arxiu amb col·leccions de teatre i *performances*, fundat el 1920 quan una col·leccionista privada, Gabrielle Enthoven, va donar la seva col·lecció de dissenys, llibres i fotografies de teatre al museu. Des de llavors la col·lecció a continuat creixent, amb totes les àrees d'arts *performing* en viu representades en aquestes col·leccions que documenten les pràctiques actuals i la història de les arts de *performing* a Anglaterra.

Com podem veure, aquestes arts del cos arriben de diferents maneres als museus. Alguns museus presenten aquestes arts a través de vídeos o d'objectes per la seva dificultat de mostrar-les en viu, altres no poden integrar-les en el seu fons perquè

³¹ *Performance program*. 2013. MOMA. 25 agost 2013 <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/974>

³² *Performa*. 2004. Performa. 25 agost 2013 <http://performa-arts.org/#>

³³ *Theatre and Performance*. 2013. Victoria and Albert Museum. 25 agost de 2013 <http://www.vam.ac.uk/page/t/theatre-and-performance/>

no forma part de la seva política i per la dificultat de conservar-les, i altres només poden mostrar-les a través d'exposicions itinerants.

A part dels museus hi ha altres institucions, centres o projectes que conserven aquestes arts. Per exemple: ELAA³⁴, European Live Art Archive, un projecte en el qual col·labora la Comunitat Europea i en formen part la Càtedra d'Art i Cultura Contemporanis de la Universitat de Girona, la Ruskin Scholl of Drawing & Fine Art de la Universitat d'Oxford i la Residència d'Artistes GlogaurAIR de Berlín. És un arxiu europeu d'art d'acció amb la seu a Girona que a través de la xarxa fa un recull de festivals, artistes, conferències, crítics, acadèmics, etc. Un altre exemple és L'Ovella Vermella, Centre d'Art d'Acció del Tarragonès³⁵, que organitza festivals, *performances*, accions en viu al carrer i també disposa d'un arxiu que conté totes les seves accions i d'altres.

Pel que fa a la conservació, podem observar l'exposició de *Re.act.feminism #2. A Performing Archive* de la Fundació Tàpies, 2013. Tal com explica la pàgina web de la Fundació³⁶, és un arxiu que va viatjant per diferents centres, museus o fundacions que presenta la *performance* feminista del 1960 fins a principis del 1980, a través de vídeos i de fotografies. A més, mentre l'arxiu va viatjant es fan accions en viu que es graven i que passen a ampliar-lo amb nou material. En l'acte de cloenda d'aquesta exposició, Laurence Rassel va comentar que les fotografies i els DVD són documents de l'arxiu, no substitueixen la *performance* sinó que en fan una altra reinterpretació. Pel que fa a com mostra aquest arxiu, és interessant veure com es deixa que el visitant esculli el material per veure, es construeixi el seu propi camí i en tregui les seves conclusions. En l'acte de cloenda es va assenyalar que l'acció en viu s'ha d'experimentar i gaudir en aquell moment, i el document és per visionar-lo diverses vegades i fer-ne una reflexió profunda.

A part de veure com els museus, centres, fundacions conserven i mostren aquest art en viu, és interessant conèixer com l'entén un artista performer. Pedro

³⁴ELAA. 2010. ELAA. 20 juliol 2013 <http://www.liveartarchive.eu/es/que-es-elaa>

³⁵L'Ovella Vermella. Centre d'Art d'Acció del Tarragonès. 2009. L'Ovella Vermella. Centre d'Art d'Acció del Tarragonès. 20 juliol 2013 <http://laovellavermella.blogspot.com.es/>

³⁶*Re.act.feminism#2. A performing Archive.* 2013. Fundació Tàpies. 16 juliol 2013 http://www.reactfeminism.org/prog_overview.php

Alba³⁷, professor de *performance* i art d'acció de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona (2010 a 2012), ha exposat en museus, festivals o en accions al carrer, ha publicat tres llibres i ha participat en diversos projectes d'accions d'art internacionals. A més, des del 2008 ha creat a Tarragona un centre on imparteix classes als nous performadors, ofereix tallers, utilitza les *performances* amb finalitats terapèutiques, etc. L'escola de Pedro Alba és un estudi col·lectiu, social, educatiu i creatiu, és a dir, utilitza com a eina l'art d'acció, la *performance*, l'art urbà i altres manifestacions de l'art contemporani. A més, investiga l'art d'acció o *performance*, l'experimentació artística en els canals de comunicació, la comunicació de l'art i la participació pública.

Com ell esmenta³⁸, l'art ha d'implicar la gent, ha de ser útil i ha d'estar present. Per tant, el carrer és l'espai primordial per ensenyar aquest art i per interactuar amb el públic, és a dir, és aquí on l'art està en forma. En canvi, el museu és la institució i a través de l'art cal fer que el públic entri i hi interactui. A més, des de fa uns anys el museu s'ha obert i pren la iniciativa de buscar artistes, "fa uns anys era impensable això". Però Pedro Alba assenyala "tot i així, en les *performances* que he fet en museus sempre em marquen unes pautes, com per exemple: quin espai tindrà, com serà ben bé el que vull mostrar, fins i tot, si m'haig de despullar, etc., és diferent del carrer que és més impredecible i més interactiu amb el públic." Pel que fa a la conservació, explica "totes les meves *performances* les gravo i les documento, penjo la informació a la meua pàgina i les conservo físicament en el meu fons que qualsevol artista o investigador pot consultar. Bàsicament ho faig jo perquè així expresso les meves idees i conservo l'acció de manera que cap altre pot interpretar el sentit que li vull donar."

Com podem observar, encara avui és complicat trobar una definició per a aquest art, un vocabulari adient, una manera de conservar-lo, museïtzar-lo, és a dir, tot i la seva incorporació al museu i la seva institucionalització segueix sent complicada la seva normativització. Tot i així, molts artistes i experts³⁹ estan en contra d'aquesta institucionalització, perquè consideren que és una forma de disciplinar i banalitzar aquest art. Per a ells el més urgent seria que la *performance* recobrés i reivindicés la

³⁷ *Estudio Artístico y creativo*. 2009. Pedro Alba. 20 juliol 2013 <http://www.pedroalba.com/Home.htm>

³⁸ Alba, Pedro. Entrevista realitzada el 29 juny de 2013 a Girona. Entrevistadora: Olga Capdevila.

³⁹ Filliou, Robert. *El arte está allí, donde tú estás*. 2010. Performance y nuevos medios. 6 agost 2013 http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/perfoAlMuseo/artic_SilvioDeGracia.htm

seva naturalesa marginal i insubmisa, creant el que Hal Foster anomena un territori de “autonomía estratégica”, és a dir, un territori al marge en l’interior de l’institucional, que permetés la desarticulació de totes les restriccions i retornés aquest art a la seva essència, perquè la *performance* no acabi sent un article més, petrificat en el catàleg del museu. A més, com queda demostrat, és un art que ha sabut guanyar el seu espai, que ara el té de ple dret i és imprescindible.

5.2. Dos exemples d'exposicions d'aquestes arts

Per entendre bé com s'adapta aquest art efímer dins del museu com a institució, n'analitzarem dos casos reals. El primer, l'exposició *The artist is present* de Marina Abramović al MOMA de Nova York, una exposició que reuneix els dos punts clau d'aquest art: Abramović, considerada l'àvia de les *performances* i el MOMA que és el museu pioner i de referència d'aquestes arts. El segon, l'exposició *Arts del moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012)* a l'Arts Santa Mònica de Barcelona, tot i que no és un museu sinó un centre, a través d'aquesta exposició ha patrimonialitzat un art efímer, la dansa a Catalunya. A més, aquests dos exemples ens reflecteixen els dos tipus d'exposicions que podem trobar de les arts del cos, és a dir, un artista contemporani en actiu que realitza una acció, com el cas de Marina, i una exposició històrica sobre aquest art, com el cas de *Dansa a Catalunya*.

5.2.1. *The artist is present*, Marina Abramović, al MOMA

The artist is present, Marina Abramović, al MOMA de Nova York va tenir lloc del 14 de març fins el 31 de maig de 2010. Tal com explica la pàgina web⁴⁰, el MOMA, fundat el 1929, ha estat un exemple a seguir perquè ha ampliat les fronteres de l'art a disciplines no admeses abans en els museus. Pel seu director fundador, Alfred H. Barr, la intenció del museu és dedicar-se a ajudar les persones a entendre i gaudir de les arts visuals del nostre temps. Els darrers vint anys, el MOMA ha estat seu de moltes activitats performatives i des del 2008 el museu ha introduït la *performance* com a component central en la seva programació.

5.2.1.1. Marina Abramović

Marina Abramović⁴¹ va néixer el 1946 a Iugoslàvia. Es va iniciar al món artístic a través de la pràctica de les *performances* a principis dels 70 fins a l'actualitat. Tant les institucions, com públic i artistes d'aquest art la consideren l'àvia de la *performance* pel fet d'haver-ne estat la pionera i no haver deixat d'innovar. En les seves primeres

⁴⁰Museum history. 2013. The Museum of Modern Art. 16 juliol 2013 <http://www.moma.org/about/history>

⁴¹Marina Abramović. 2001. Sean Kelly Gallery. 16 juliol 2013 <http://www.skny.com/artists/marina-abramovi/>

performances, Marina es rebel·la contra l'estricta educació i cultura repressiva del govern de la postguerra, amb un treball que pretén la purificació del seu passat. Per exemple, la seva primera performance, *Rythm 10*, 1973, tenia la intenció d'explorar els elements rituals i gestos de la seva cultura. Amb vint ganivets i dues gravadores, posava en escena un joc ritual de tradició russa que consisteix a colpejar rítmicament amb un ganivet l'espai que queda entre els dits de la mà oberta sobre una superfície. Quan es tallava, agafava un ganivet nou i gravava la seqüència fins a arribar, novament, al tall. Després de vint talls, reproduïa la casset i escoltava els sorolls que havia produït; aleshores intentava repetir els mateixos moviments i errors, desenvolupant així una metàfora visual en que s'uneix el passat i el present. En els darrers anys del segle XXI, no ha deixat d'experimentar amb els codis artístics i s'ha adaptat a l'ús de les noves tecnologies utilitzant vídeo, cine, etc., mostrant així que encara que se l'anomeni l'àvia, ella ha fet una evolució coherent i madura. En definitiva, Marina Abramović, a més de ser-ne pionera, ha redefinit l'art de la *performance* en els últims quaranta anys a través del seu cos, l'artista sèrbia crea un treball provocatiu que emociona a tothom que el veu.

5.2.1.2. *The artist is present*

The artist is present de Marina Abramović és una exposició històrica de les seves *performances* i a més, en ser una artista contemporània en actiu, fa una nova acció *in situ* al MOMA de Nova York; l'exposició temporal va durar del 14 de març fins el 31 de maig de 2010.

Tal com explica el catàleg⁴², l'exposició consta de dues parts: la història de les *performances* de Marina i la nova creació. La primera part està repartida en els sis pisos del museu que mostren a través de vídeos, objectes, fotografies i instal·lacions cinquanta de les seves *performances* més destacades, on l'artista està present, ordenades cronològicament en quatre seccions. La primera secció són els seus inicis, se centra en la seva primera obra transgressora, *Rythm 0*, realitzada a Belgrad: va estar asseguda durant sis hores davant del públic que podia interactuar amb ella amb un

⁴²Abramović, Marina. *Marina Abramović: The artist is present*. 1st ed. New York: Museum of Modern Art, 2010.

ganivet, unes tisores, un fuet o una pistola amb una única bala. La segona secció se centra en el període de 1975-1988, marcat per la col·laboració amb Ulay, abans la seva parella. La tercera secció se centra en els anys 1995-2005 en els quals Marina expressa la soledat i la vergonya per la guerra del seu país. Aquí podem veure la projecció en tres canals de *Balkan Baroque, performance* que va aconseguir el Lleó d'Or a la Biennial de Venècia en 1997. L'última part mostra el treball realitzat a partir de la seva arribada a Nova York el 2001. Per últim, al sisè pis, hi actuaren els 39 alumnes de l'artista per torns, els quals reinterpreten cinc exposicions de Marina que ella mateixa va elegir, ja que tal com explicar en el documental realitzat arran de l'exposició "this art is an ephemeral action, it cannot be repeated, only re-interpreted."⁴³ Una de les *performances* és *Imponderabilia* realitzada el 1977 amb la seva parella Ulay, on el visitant té l'oportunitat de tornar a entrar a una sala havent de passar per una porta entre una parella nua. També d'aquesta època es podrà veure *Relation in Time, 1977*, on dos artistes seuen en silenci lligats l'un a l'altre pels seus llargs cabells, o *Contact, 1980*, amb dos actors asseguts cara a cara amb els dits índex amb prou feines tocant-se. També hi haurà *Luminosity, 1977* o *Nude With Skeleton* de 2002, on un artista nu jeu sota un esquelet revifant-lo amb la seva respiració.

L'altra part de l'exposició és a l'atri del museu, on Marina fa la seva *performance in situ* amb dues cadires i una taula, la *performance* més llarga de la seva carrera que ha pogut portar a terme a través d'una concentració física i mental forjada a partir de tot el seu bagatge en aquest art. L'objectiu d'aquesta *performance* és analitzar les relacions entre l'artista i el públic, i explorar els límits del seu cos i les possibilitats de la ment. Inicialment, Marina havia proposat al MOMA compondre una *performance* fent servir una bastida de set pisos connectada amb escales i enganxada a la paret est d'aquest atri. Això crearia una distància entre ella i el seu públic, que estaria assegut de manera passiva mentre ella fes la *performance* d'un nivell a l'altre de la paret. Però la idea va evolucionant fins que acaba canviant:

⁴³ *Marina Abramović: The artist is present*. Dir. Matthew Akers. 2010. DVD. Madrid: Karma, 2012.

“I just want to create a situation in which I am there with the public. And then in that moment something is going to happen. No object: no knife, no candle, no ice, no pistol. Only the artist is present.”⁴⁴

Tal com defineix en el catàleg es tracta de crear un “charismatic space” on hi ha una transformació del públic, “performance audience”, per tornar a veure una espècie de lligam entre aquests i ella. Per aconseguir això s’asseuria en una cadira davant d’una taula durant set hores i mitja cada dia, no beuria, ni menjaria, ni parlaria, només estaria en silenci esperant cada vegada una persona del públic que s’assegués davant d’ella a l’altra cadira, aixecaria el cap, la miraria als ulls i quan el visitant ho cregués convenient, podria marxar.

Aquest espai de la *performance* queda delimitat per un rectangle amb focus al voltant del públic que espera. Cada cop que la persona s’asseu a la cadira travessa la distància del públic i entra a l’espai de l’artista, és a dir, esborra l’espai entre els dos deixant només un espai. A més, l’atri és visible des dels sis pisos del museu a través de balcons on el públic pot mirar des de diferents perspectives el que passa a l’atri, per tant, es crea un tot on l’artista i el públic s’uneixen a tots els espais com una espiral cíclica. El resultat final d’aquesta *performance* és l’intercanvi silenciós entre l’artista, la seqüència de gent que ocupa la cadira davant de Marina, i el públic. A més, ho deixa tot a les mans del públic, perquè, un cop el visitant s’asseu, el que passa és imprevisible ja que no se sap com pot actuar, reaccionar, etc. Tot i això, cal dir que en estar en un museu tot estava controlat a través del personal de seguretat. Marina, amb aquesta *performance*, col·loca el públic en un rol actiu on ella, més que sacsejar-lo de la seva passivitat social, el porta cap a un altre món a través de la seva energia seguint el terme de “theatre of cruelty” d’Antonin Artaud, que aquest defineix com:

“This kind of theatre where the feelings and the meanings are transmitted not through words, but through action, by the transferring of energy from actor to audience. By the words, “cruelty” he wasn’t referring to violence, but to bare truth, an inner truth in theatrical act that is directly transmitted from actor to audience without the intervention words.”⁴⁵

Així mateix, les actuacions de Marina tenen a veure amb la transferència d’energia de l’artista al públic, de forces que es transmeten cos a cos. En paraules

⁴⁴ Abramović, Marina, *op. cit.*, pàg. 35.

⁴⁵ Grammatikopoulou, Christina. *Inhaling theory, exhaling art: From Antonin Artaud’s word to Marina Abramović’s action*. 2008. Interartive. 16 juliol 2013 <http://interartive.org/2008/10/artaud/>

seves “a good work art [...] must have that energy which cannot be rationally understood, which the viewer should be able to sense just by being in the same room, even without looking at it.”⁴⁶

5.2.1.3. Documental i joc *online*

Durant la preparació d'aquesta retrospectiva, va sorgir la idea de gravar un documental que segueix l'artista Marina Abramović mentre prepara la peça que presenta al MOMA i parla de la seva trajectòria. En aquest documental⁴⁷, *The artist is present*, dirigit per Matthew Akers, entrem al seu món i veiem com crea les *performances*, què entén per aquest art, com prepara els seus alumnes, etc. El documental és una producció de HBO Films i ha rebut el Premi del Públic al millor documental del Festival de Berlín del 2012. A l'Estat espanyol es va projectar als cinemes Verdi de Madrid i Barcelona a partir del 8 de febrer de 2013.

Tal com explica la mateixa Marina en el documental és un honor que el MOMA faci una retrospectiva sobre el treball d'un artista, però a més és una manera de contestar la pregunta que li han fet durant dècades: “But why is this art?” Aquest documental ens dóna l'oportunitat de sentir la resposta a aquesta i altres preguntes de la boca de Marina Abramović. Protagonista de les seves pròpies obres, ha esdevingut un mite en el món de l'art que ha generat una gran controvèrsia. Però després de quaranta anys suportant que es posi en dubte el valor del seu treball, reconeix que està cansada de l'etiqueta d'alternativa. “I am 63 years old. I don't want to be an alternative any more. It is important to put things in their right place, because performance is not considered normal art. Before I die I want it to be considered a real and respected form of art.” Amb aquesta exposició, ella veu la possibilitat de convertir la *performance* en un art principal. “It is important not only for me but for the performances in general.” Per reafirmar això, ens mostra com pensa i crea aquest art. Marina prepara els seus alumnes per ser artistes aïllant-los a una casa de camp on veiem el treball previ que han de fer.

⁴⁶Grammatikopoulou, Christina, *op. cit.*

⁴⁷Marina Abramović: *The artist is present*, *op. cit.*

“The general idea is to slow down your body, your mind and the zero gravity, empty yourself, be able to be in the present, and place your mind here and now. Then something emotional opens and this is what we want to achieve. In the performance you must have an emotional focus as the most important thing is the mental state, that’s what performances are about. The dialogue between the public and the artist is direct.”

En aquest documental veiem tot el que comporta muntar una exposició d’aquestes característiques: com trien les lletres, com col·loquen les instal·lacions, les mesures de seguretat que es prenen, l’organització de l’espai, etc. Com diu Marina “one time in my life, I want to show everything that takes to make art and to be an artist. How much correspondence, how many emails, how many letters, how many faxes, how many plane tickets... Its enormous, what is actually the physical work and what is not creative, just administration.”

Si ens centrem en la *performance in situ*, Marina explica que “by acting for three months the performances turn into life itself. It is a picture lost in space with a table and two chairs in the middle. Having only one table and two chairs you only have your presence, you have to concentrate in your energy and nothing else.” Per Marina “the performance is a mental matter. The public is like a dog. It can sense your insecurity, your fear, it can know if you’re there or not really. So the idea is how you can have the performer and the public in the same state of consciousness, here and now?” Marina explica els diferents perfils de públic: s’asseuen amb ella per diverses raons, alguns estan enfadats, d’altres tenen curiositat o volen saber què passa. D’altres estan oberts i senten un dolor increïble. “When they sit in front of me, it is no longer about me. I soon turn into a mirror of their own images.” Després de dos mesos, Marina ja no necessita la taula per a la seva *performance* i la treu, per tant, la relació amb el públic es fa més directa. Veiem com el personal de seguretat extrema les precaucions perquè ara ja no hi ha cap obstacle entre ells. En el documental es comenta que aquesta exposició va ser visitada per 750.000 persones i com diu Klaus Biesenbach, *curator* del MOMA, “Marina treats everybody who sit with her in the same way and with the same attention and respect. I think that this work is a self-portrait of Marina where Ulay is no longer there, there is no partner, the public is now the lover.” Afirmar que realment va aconseguir crear aquest espai carismàtic i la gent el va sentir com a real.

La *performance* de Marina va tenir tant de ressò en el món de l'art i en altres sectors que fins i tot es va crear un videojoc perquè tothom pogués tenir aquesta experiència performativa. El creador neozelandès resident a Dinamarca, Pippin Barr, un any després de la retrospectiva, va dissenyar un videojoc *online* i gratuït⁴⁸ que reproduïx la *performance* i permet reviure de forma virtual aquella experiència. El joc és bàsicament un simulador que fa una recreació de la *performance* a *The artist is present*, on l'artista es troba al museu mentre els visitants fan cua per seure amb ella i tenir l'experiència. El joc és tan versemblant que segueix l'horari local real, el museu pot ser obert o tancat en funció de l'hora, cal fer cua per comprar l'entrada a \$ 25.00, esperar el torn més o menys estona depenent de la cua que hi hagi i, com en la realitat, si es canvia la pantalla es perd el torn. Fins i tot, hi ha el personal de seguretat que pot fer fora del museu a qui faci alguna infracció.

Com podem observar, és complicat mostrar aquest art ja que és viu i diferent cada cop que té lloc. L'artista segueix sempre la mateixa forma establerta però en funció de la interacció del públic amb l'obra, canvia al moment, la *performance* de Marina n'és un clar exemple. Alhora, el fet que tingui lloc dins d'un museu encara fa més difícil mostrar-lo. El museu té una forma institucionalitzada amb unes regles preestablertes que s'han de pactar amb l'artista, és a dir, tots dos han d'arribar a un acord per veure l'acció amb l'objectiu i finalitat del creador però seguint les regles de museïtzació del museu on té lloc. En aquest cas, d'una banda veiem com Marina deixa tota l'acció en mans del públic, però de l'altra el museu limita la llibertat de l'espectador marcant-li unes pautes: només s'ha d'asseure, no la pot tocar, ni posar-se una màscara, i un cop acaba l'acció ha de sortir pel costat indicat. Veiem que d'alguna manera l'acció està cenyida a uns paràmetres establerts pels cànons de la institució, però tot i així, en tractar-se d'un art viu no pot controlar-se del tot, sempre hi ha espai per l'imprevisible com la reacció del públic, si participaran amb l'obra, si hi connectaran emocionalment, etc.

Pel que fa al perfil del públic de l'exposició, era divers: homes, dones, nens de diferents edats i procedències. També algunes personalitats com Lou Reed o Ulay, un

⁴⁸*The artist is present.* 2012. Pippin Barr. 16 juliol 2013
<http://www.pippinbarr.com/games/theartistispresent/TheArtistIsPresent.html>

company de Marina fins el 1988. És interessant veure com el públic sentia l'energia de Marina, com repetien l'experiència, com feien cua tota la nit esperant que obrissin al museu, com alguns després de veure-la s'interessaven per aquest art o fins i tot, feien la seva pròpia *performance*. Tant a dintre del rectangle com a fora els visitants formen part d'aquest espai i connecten amb ella i entre ells. A més, en les fotografies del MOMA⁴⁹ sobre l'exposició i al documental veiem les reaccions del públic: alguns ploraven, alguns reien, d'altres es posaven la mà al cor, etc.

Què passa quan intentem conservar aquest art? Com hem vist en l'exposició, la manera de conservar-lo és a través dels objectes, dels vídeos, del catàleg; aquestes restes obren per si soles nous camins, i a través del museu, que les col·loca segons els seus paràmetres, creen una nova història que fa que el públic la visqui com una nova experiència tan verídica com l'art en si. Per exemple, malgrat que sigui a través del documental, l'energia de Marina sobrepasa la pantalla i fa que connectem amb ella, ens transporta al seu espai on l'acció i la vida tenen un únic lloc al qual ella ens fa arribar per tenir la nostra experiència. D'altra banda, cal tenir en compte que al final de cada exposició d'aquest art cada museu crea unes noves restes, que en el cas de Marina serien el catàleg, els vídeos, les fotografies, etc. Aquestes restes, alhora, es poden tornar a museïtzar i poden crear una nova història. Per últim, esmentar que encara avui dia veiem el ressò que va tenir aquesta exposició, en el cas de Lady Gaga⁵⁰ després de veure-la en el MOMA va sentir una gran admiració per Marina i la seva obra. Raó per la qual, Gaga va fer uns dies de descans al 2013 per preparar-se per properes actuacions a través del *Mètode Abramović* amb la finalitat d'augmentar la consciència de la seva experiència mental i física. Durant aquesta experiència es va gravar un vídeo on podem veure la cantant al terra fent sons, caminant nua pel camp, interactuant amb Marina, etc., per tal d'ajudar a Marina Abramović Institute a aconseguir uns 6000.000 dòlars a través del micromecenatge a partir de la difusió d'aquest vídeo.

⁴⁹Anelli, Marco. *The artist is present. Marina Abramović*. 2010. 4 agost 2013 <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/>

⁵⁰Arroyo, Teresa. "Lady Gaga se desnuda para Marina Abramović". El Correo. 09/08/2013. 28/08/ 2013 <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20130809/gente/lady-gaga-desnuda-para-201308081735.html>

5.2.2. Arts del moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012), a l'Arts Santa Mònica

L'Arts del moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012) és una exposició que recupera la memòria de la dansa, que va tenir lloc a l'Arts Santa Mònica de Barcelona del 30 d'octubre del 2012 fins el 26 de gener del 2013. Tal com explica la pàgina web, l'Arts Santa Mònica⁵¹ és un centre obert a totes les arts i vol ser un espai de trobada entre l'art contemporani i altres disciplines com el cinema, la dansa, la música, etc. A més, genera idees, projectes, recerca i materials per tal d'afavorir un diàleg entre les aportacions locals i la dimensió global de la societat. Actualment, s'està reorientant per convertir-se en un centre d'activitats per als creadors de continguts culturals, és a dir, un espai obert amb activitats permanents i amb professionals de tots els sectors.

5.2.2.1. Arts del moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012)

Arts del moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012) és una exposició temporal, duta a terme del 30 d'octubre del 2012 al 26 de gener del 2013 pel centre Arts Santa Mònica, el qual va patrimonialitzar per primer cop la dansa a Catalunya fent una història a partir de vídeos, llibres, objectes, etc., i que a més, oferia dansa en viu a través de visites performades o d'una tarima oberta al públic i als ballarins.

L'Arts Santa Mònica va editar un catàleg⁵² sobre l'exposició que en detalla tots els aspectes. Aquesta exposició està comissariada pel professor Joaquim Noguero i la periodista Bàrbara Raubert, experts en dansa, que durant més de quatre anys, amb aportacions de persones i companyies, han elaborat un projecte que dibuixa les fonts estètiques de la dansa moderna i contemporània; la relació amb els corrents europeus i les figures històriques; els mestres, les escoles i els mètodes; la interrelació amb les altres arts (de la poesia a la música, de l'art a la videodansa); tot plegat per concloure en un arbre genealògic i un diccionari d'equivalències amb les arts.

⁵¹Arts Santa Mònica. 2009. Centre d'Arts Santa Mònica. 16 juliol 2013 <http://www.artssantamonica.cat/ARTSSANTAM%C3%92NICA/ARTS/tabid/109/language/ca-ES/Default.aspx>

⁵²Arts Santa Mònica. *Arts del moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012)*. 1a ed. Barcelona: liquidDocs i Arts Santa Mònica, 2012.

L'exposició de *Dansa a Catalunya (1966-2012)*, escull el 1966⁵³ com a punt inicial i iniciàtic perquè és la data de l'acció-espectacle *Suite bufa*, de Joan Brossa i Mestres Quadreny, amb Carles Santos, Anna Ricci i la ballarina Terri Mestres com a intèrprets, espectacle que encara avui és un referent en aquest art. També el 1966, el Club 49 organitza l'actuació de Merce Cunningham i John Cage al teatre del Prado de Sitges, amb un cartell de Joan Miró. Seguint amb el recorregut històric, el 1967 Richard Salvat porta a escena *Ronda de Morts a Sinera* de Salvador Espriu, amb l'escola d'Art Dramàtic Adrià Gual; el 1968 i el 1969, la ballarina i mestra Anna Maleras importa a Barcelona els estils contemporanis del mètode Graham i la dansa jazz. A través d'aquesta societat civil catalana entren a Barcelona els principals corrents contemporanis de la dansa del segle XX; a partir d'aquí s'inicia la dansa a Catalunya fins a l'actualitat. De seguida es formen les primeres companyies: Ramon Solé funda el Ballet Contemporani de Barcelona, la primera companyia catalana d'autor; es crea el Grup Estudi Anna Maleras, etc., i a partir dels anys 80, la línia de subvencions va fer que sorgís la primera fornada oficial de companyies.

La dansa s'expressa amb el cos en moviment per desaparèixer després, però queda en la coreografia i en el llegat de la dansa. Del ballet clàssic al flamenc i dels balls populars a la dansa contemporània, trobem tot un seguit de passos, gestos i influències que convergeixen en un únic cos del qual se'n fragmenten i potencien peus, tronc, rostre i mans. Aquesta exposició està organitzada a partir d'aquestes quatre parts que van desenvolupant el discurs expositiu, és a dir: els peus són la història de la dansa; el tronc és la matriu i explica les fonts estètiques de la dansa moderna i contemporània, la relació amb els corrents europeus, les figures històriques, i els mestres, escoles i mètodes; el rostre està representat per l'arbre genealògic, i les mans pel diccionari. L'exposició posa l'accent en el cos ja que la dansa és viva, però el cos no hi és com el coneixem, quan veiem ballar no és la figura el més important sinó allò que els seus membres són capaços de transmetre més enllà de la carn, allò que no es pot capturar amb objectes ni es pot representar. Per tant, aquesta exposició no intenta dibuixar el contorn del cos sinó el moviment vaporós infinit.

⁵³Noguero, Joaquim. "Petit corpus de les edats que el cos pressent". Arts Santa Mònica, *op. cit.*, 39-50.

El visitant entra a l'exposició per la primera planta on es troba primer amb els peus⁵⁴ de la dansa que són la base, la tècnica i la tradició, és a dir, són el fonament del moviment, per això aquesta part explica la història de la dansa fins els anys setanta a través de llibres, cartells, materials, etc. És difícil parlar dels antecedents de la dansa a Catalunya ja que en tenim pocs referents, a part d'excepcions com Josefina Cira, Roseta Mauri, etc. Tot i així, per parlar dels antecedents hem de contemplar la necessitat d'expressar emocions a través del ball, com per exemple amb els balls tradicionals de cada poble on la tradició anava passant de boca en boca. La dansa com a espectacle escènic a Catalunya no comença fins entrat el segle XIX, a través de companyies de dansa. La primera meitat del segle XX, la dansa del Liceu s'ocupa dels ballets de les òperes i d'espectacles de ballet clàssic. La dansa sobreviurà fins a la dècada dels cinquanta, en què el govern de Franco s'obre a la cultura internacional, el 1951. Aquest canvi afectarà la dansa i el Liceu viurà una època d'esplendor en la qual estrenarà òperes i danses d'autors contemporanis catalans i estrangers. Durant els anys seixanta i setanta, hi ha una gran demanda de dansa que fa que el Liceu torni a programar els Festivals de Primavera.

Passada aquesta part de l'exposició, arribem al tronc⁵⁵, dels setanta fins a l'actualitat, on s'explica la història de la dansa, les relacions amb les altres arts i les escoles i tallers. El tronc de la dansa és l'impuls del cor, les contraccions i la sensualitat dels malucs. La matriu del que és avui la dansa a Catalunya es va constituir a partir de la recuperació democràtica dels setanta, quan neix un nou cos lliure i autònom.

L'altra part del tronc explica la relació de la dansa amb les altres arts. Primer amb la poesia⁵⁶, durant els anys noranta a Barcelona, seguint línies similars que en moments puntuals es trobaven i col·laboraven. Però no és fins als Jocs Olímpics que surt a la llum el cultiu que existia, és a dir, la dansa i la poesia estan cada cop més presents i ajuden a crear el nou entorn cultural. Pel que fa a la relació amb el teatre⁵⁷, el concepte "teatre-dansa" té com a un dels màxims exponents l'obra de Pina Bausch,

⁵⁴Porter, Marta. "El ballet clàssic a Catalunya". Arts Santa Mònica, *op. cit.*, 86-93.

⁵⁵Raubert, Bàrbara. "La matriu contemporània de la dansa catalana". Arts Santa Mònica, *op. cit.*, 110-133.

⁵⁶Escoffet, Eduard. "Respiracions i breus encontres entre la dansa i la poesia". Arts Santa Mònica, *op. cit.*, 134-156.

⁵⁷Massip, Francesc. "Teatre dansa, fronteres i identificacions". Arts Santa Mònica. *op. cit.*, 158-165.

els anys vuitanta. La col·laboració d'aquests dos gèneres va tenir com a resultat una renovació de formes d'expressió. El teatre va agafar de la dansa el fet de centrar-se en el cos i els seus moviments, i d'alliberar-se del guió, mentre que a la dansa la fa més narrativa i porta el ballarí a representar un personatge. L'última part del tronc, es refereix a l'ensenyament de la dansa a les escoles i tallers⁵⁸. L'Institut del Teatre va incorporar la secció de dansa en l'època franquista, el 1944. Llavors van sorgir els primers grups independents que començaven a exhibir el seu treball encapçalats pel Grup Estudi Anna Maleras, Cesc i Toni Gelabert, i el Ballet Contemporani de Barcelona. El 1977 es va organitzar la Mostra de Dansa Independent, que es va repetir en les edicions del 1980 i el 1982. Els anys vuitanta i noranta van sorgir noves companyies impulsades pels tallers de dansa i una programació teatral avantguardista. Durant un temps els ballarins es transformaven en coreògrafs però ara es preparen per formar part de bones companyies; en el futur cal preparar els coreògrafs i pedagogs perquè facin de la dansa una eina de creixement educatiu i de transformació o inclusió social.

Al final de la primera planta, al claustre, trobem la part central de l'exposició, la instal·lació "De cos present"⁵⁹, del cineasta Isaki Lacuesta. Al seu voltant es desenvolupen les tres parts de l'exposició que expliquen la història recent de la dansa a Catalunya. Els comissaris proposen a Isaki Lacuesta que enregistri set ballarins-creadors improvisant o interpretant una peça sense cap més acompanyament sonor que el del seu propi cos: Cesc Gelabert, Àngels Margarit, María Muñoz, Sol Picó, Andrés Corchero, Thomas Noone i Marta Carrasco. Els comissaris trien aquests artistes perquè representen set formes diferents d'expressar i de transmetre unes idees estètiques que componen un paisatge visual de gran potència. En la instal·lació veiem els set coreògrafs i ballarins, cara a cara amb l'espectador, interpretant solos de diferents durades que es projecten alhora sobre unes pantalles verticals i reversibles, de tal forma que esdevenen un cos de ball, amb moviments que sorgeixen i s'esvaeixen a l'atzar. Aquesta instal·lació té un pròleg que és la filmació de Constanza Brncic interpretant la seva coreografia *Dona embarassada amb full en blanc* pocs dies abans de donar a llum, una coreografia diferent cada vegada ja que Constanza havia de

⁵⁸Vendrell, Ester. "L'ensenyament de la dansa: de l'institut a les escoles i tallers". Arts Santa Mònica, *op. cit.*, 167-172.

⁵⁹Lacuesta, Isaki. "Invertebrats". Arts Santa Mònica, *op. cit.*, 52-60.

canviar els punts de recolzament a mesura que avançava la gestació. En darrer lloc, els vídeos realitzats per a l'espectacle *Tranç* (codirigit amb Cesc Gelabert), una sèrie de personificacions de les figures clau de la dansa i de l'espectacle del segle XX a Catalunya (Carmen Amaya, Vicente Escudero, Joan Magriñà, Tórtola Valencia, la Maña, Roseta Mauri) interpretades per ballarins contemporanis (Roser Lòpez, Lorena Nogal i Gelabert). Aquestes recreacions no pretenen ser fidels a l'original ja que es fan paleses les diferències tècniques dels ballarins contemporanis. És un recordatori que tota una coreografia sorgeix d'una transmissió de gestos que el cos recorda de manera intuïtiva.

A la segona planta trobem els rostres⁶⁰ formant un arbre genealògic, són els individus que han fet avançar la història de la dansa. L'arbre genealògic és un recull dels diversos coreògrafs, companyies i ballarins que han participat en aquesta història de la dansa a Catalunya, que vol ser un reflex de la realitat coreogràfica catalana, organitzat per entendre'n els orígens, les relacions i els companys. Aquest arbre s'ha creat a través de liquidMaps.org, un servei web 2.0⁶¹ amb un mapa/arxiu interactiu obert a la comunitat a partir dels continguts de la mostra *Arts del moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012)*. Més enllà dels continguts del projecte, un dels objectius paral·lels és que el mapa vagi creixent segons ho vagin fent les noves propostes, creadors i iniciatives que tinguin lloc al territori.

Per últim, les mans⁶² són el membre de relació amb els altres. La dansa a Catalunya sempre ha donat la mà a altres creadors i formes artístiques perquè l'acompanyessin. Per veure aquesta vinculació de les arts s'ha fet un diccionari en el qual es relaciona cada lletra a un artista, concepte, etc. Per exemple: a la lletra D hi trobem Salvador Dalí; a la lletra H, hedonisme, etc. Aquest espai consta d'una tarima perquè el visitant es pugui trobar dansa en viu, és a dir, que la dansa no només sigui parlada ni visionada, sinó viscuda al moment amb ballarins puntuals que fan visible aquest art. A més, es van fer visites performades amb Toni Jodar, ballarí que feia la visita guiada interactuant amb l'exposició i acabava a la tarima fent alguns passos, fins i tot convidant els visitants a ballar.

⁶⁰Raubert, Bàrbara. "Rostres". Arts Santa Mònica, *op. cit.*, 174-175.

⁶¹Rovira, Xavier. "LiquidMaps.org/artsdelmovimentbyliquidDocs". Arts Santa Mònica, *op. cit.*, 176-187.

⁶²Raubert, Bàrbara. "Mans". Arts Santa Mònica, *op. cit.*, 202-238.

Tal com explica Marta García⁶³, coordinadora d'activitats, es van fer tallers i altres activitats com presentacions de llibres, cursos per a famílies, nens, etc. 80.000 persones van visitar l'exposició, una mitjana de 480 persones diàries. Hem de tenir present que el centre no fa pagar entrada per veure les exposicions però tot i així, és un gran nombre de visites. En total l'exposició va costar 240.000 €.

5.2.2.2. Entrevista a Fina Duran i Bàrbara Raubert

Amb les entrevistes a Fina Duran⁶⁴, coordinadora general del centre, i Bàrbara Raubert⁶⁵, comissària de l'exposició, es va obtenir informació de primera mà de com un centre s'enfronta a un art viu com és la dansa a Catalunya i com el patrimonialitza.

A partir dels seus comentaris es fa palès que Fina Duran i Bàrbara Raubert eren conscients de la dificultat de mostrar aquest art. Per Fina, la dificultat consistia en buscar el material corresponent, per això es van buscar uns comissaris vinculats al tema que poguessin encarregar-se de la recerca. En canvi per Bàrbara, el més difícil era mostrar aquest art efímer, és a dir, l'acció que està fent el cos en aquell instant. Per això creu que l'únic que es pot fer és museïtzar les restes d'aquest art a través de vídeos, llibres, etc., on almenys el públic se'n pot fer una idea encara que no sigui l'art en si. "Per aquest motiu vam pensar en Isaki Lacuesta perquè gravés diversos ballarins i entrevistes, d'aquesta manera teníem imatges en moviment i podíem apreciar la diversitat d'aquest art en els cossos i apropar-lo a l'espectador." Per poder mostrar aquest art del cos en el museu, Fina explica que van contractar l'equip de LiquidLimits els quals havien fet diverses exposicions sobre la dansa i, a més, coneixien el centre.

Per Bàrbara, mostrar aquest art era un dels aspectes més complicats de l'exposició per diversos conflictes. Primer, perquè pel fet que l'Arts Santa Mònica sigui un centre de la Generalitat alguns creadors no s'hi volien relacionar ja que actualment les institucions estan ofegant les companyies. Segon, el fet que Bàrbara Raubert sigui una crítica de dansa feia que molts creadors fossin reticents a col·laborar-hi. Tercer,

⁶³García, Marta. Entrevista realitzada el 18 de juny de 2013 a l'Arts Santa Mònica de Barcelona. Entrevistadora: Olga Capdevila.

⁶⁴Duran, Fina. Entrevista realitzada el 18 de juny de 2013 a l'Arts Santa Mònica de Barcelona. Entrevistadora: Olga Capdevila.

⁶⁵Raubert, Bàrbara. Entrevista realitzada el 14 de juny de 2013 a Barcelona. Entrevistadora: Olga Capdevila.

pels problemes propis de treballar amb un centre públic, que no va definir el termini, ni l'espai, ni el pressupost, etc. Quart, perquè el material de l'exposició pertanyia a 60 titulars diferents, per tant, va ser complicat adquirir-lo. Cinquè, en no haver-hi un llibre de la història de la dansa a Catalunya, es va fer difícil decidir què mostrar, com es mostra, què s'explica, etc. "Per aquest motiu vam fer un llibre obert amb molta lletra i, a més, com que no s'havia fet abans cap anàlisi, vam haver de començar des del principi, cosa que ens va fer canviar la nostra planificació." Bàrbara recalca que aquesta exposició no és sobre un artista sinó de l'art:

"Volíem explicar i mostrar la història de la dansa a Catalunya molt vinculada a la societat del moment i al país. Volíem fer visible el material que abans no s'havia mostrat i fer un lligam entre tots els creadors. A més, aquesta és la història de la dansa que hem mostrat però de cada part se'n podria explicar una altra història igualment vàlida."

Respecte al fet que les arts del cos tinguin tant d'espai en els museus en els darrers cinc anys, Bàrbara creu que "la causa és que el museu com a institució s'ha obert al carrer i la dansa també s'obre a aquesta quotidianitat com totes les altres arts. A més, l'espectador i la societat van canviant, per tant, les arts i les institucions segueixen aquests canvis per donar alguna resposta." També creu que els museus veuen que els límits de les arts ja no són tan definits i que s'han d'obrir a nous camins. "A més, molts ballarins pensen i creen de manera conceptual, semblant a artistes com per exemple Xavier Le Roy." Segons Bàrbara, el tipus de públic que va a veure exposicions d'art efímer és divers, és a dir, els que hi van condicionats per les seves idees i esperen trobar uns canons més regulats i altres que van a veure com és aquest art sense cap idea preconcebuda. "Pel que fa a l'exposició, teníem present el perfil de públic que acolliríem, el públic que no sap res de dansa i ve obert a descobrir aquest art evanescent, i el públic del sector, molt més exigent i difícil, ja que eren crítics sobre la patrimonialització escollida."

Quan preguntem a Bàrbara si és possible conservar aquest art per al futur o només és un art vàlid al moment, respon que la dansa és efímera, això és la seva força i el que la fa especial. Però en canvi deixa unes restes: textos, vídeos, vestits, etc., que mai capturen la totalitat però serveixen a nivell documental. Tot i així, segons Bàrbara, on es conserva aquest art en viu és en el cos dels ballarins:

“La dansa dels 80 és diferent a la d’ara, per tant, en el cos veiem aquest tractament diferent, com es va modificant d’un ballarí a l’altre. Per mi, conservem aquest art en el cos de cada individu i el que no es trasllada de cos a cos ho perdem. En definitiva, aquest és el problema de ser un art en viu i l’únic que podem fer és museïtzar les restes.”

Per Fina, la manera de conservar aquest art és a través de vídeos, cartells, etc., però comenta que el centre no pot dur a terme aquesta conservació. Pel que fa a la gestió d’una exposició d’aquestes dimensions, Bàrbara destaca la dificultat de treballar amb tants col·laboradors, el centre, comissaris, dissenyadors, etc; de seleccionar tota la informació que havien anat recollint; de distribuir l’espai en funció de les possibilitats del centre, és a dir, en tenir dos espais per l’exposició, a la primera planta van optar per començar explicant la història i acabar amb els set ballarins dins d’un calidoscopi, de manera que dialoguessin entre ells i amb l’espectador. I la segona planta, la van dedicar a l’arbre genealògic i al diccionari ja que sintetitzava la part de baix i, a més, oferia una panoràmica de tot el conjunt.

Pel que fa al fet que els ballarins fossin gravats i no *in situ*, Bàrbara és conscient que l’experiència estètica del visitant no és la mateixa:

“La força d’aquest art és la presència en viu. Però era complicat tenir els sets ballarins *in situ*, a més, l’exposició és sobre la història de la dansa a Catalunya no de la dansa. Tot i així, vam disposar d’activitats i visites fetes per ballarins per mostrar aquest art en viu. Com Toni Jodar que fa molt de temps que fa visites i ell és una part de l’exposició, és a dir, ell té la memòria en el seu cos. En definitiva, amb aquestes visites performades i altres activitats, volíem que el visitant, a part de veure la dansa parlada, la pogués contemplar en el seu màxim esplendor.”

En aquest cas, hem vist com un centre patrimonialitza un art efímer a través d’una exposició temporal. L’ha museïtzat a partir d’unes restes escollides per dos crítics i a través d’aquestes han format una història que servirà de referent pel sector. Respecte al material, s’ha tornat als seus propietaris un cop finalitzada l’exposició, tot i així, el centre ha creat un material que és el que conserva: el catàleg, el qual dóna una idea del conjunt de l’exposició, i una pàgina web amb el material de l’exposició oberta a tothom qui vulgui ampliar-la amb nova informació sobre el tema. És interessant l’aportació de la pàgina web, ja que crea un espai virtual que conserva aquest art efímer i alhora ofereix un moviment constant d’informació i d’interès que a la llarga pot generar nous projectes.

Cal destacar que és un centre i no un museu qui ha patrimonialitzat la dansa a Catalunya. “Un centre és un espai de producció, exhibició i dinamització de producció cultural i artística que sorgeix per iniciativa pública amb la intenció de prestar un servei a la societat que acull”⁶⁶. A diferència dels museus, no té col·leccions permanents, no té la funció de conservar ni de patrimonialitzar, només ha d’oferir un espai per l’exhibició i un punt de trobada per als artistes. Per últim, esmentar que és interessant de veure com el MNAC⁶⁷, que és el Museu Nacional d’Art de Catalunya, no és pronuncia sobre la conservació i patrimonialització d’aquestes arts, tot i que actualment, s’hi estan produint nous canvis per encabir el segle XX i XXI per encaixar amb el MACBA i fer una relació conjunta, amb la finalitat de convertir-se en un museu que incorpori totes les arts del segle XXI, i alhora que sigui un gran centre d’estudis i de projectes sobre l’art català.

⁶⁶Centro de arte contemporáneo. 2010. Wikanda. 4 agost 2013 http://www.wikanda.es/wiki/Centro_de_arte_contempor%C3%A1neo

⁶⁷Palau, Maria. “El MNAC vol ser gran”. El Punt Avui. 16/07/2013. 28/08/2013 <http://www.elpuntavui.cat/noticia/article/5-cultura/19-cultura/663270-el-mnac-vol-ser-gran.html>

6. Conclusions

La hipòtesi d'aquest projecte és que les arts del cos són un element imprescindible en els museus del segle XXI, per verificar-ho hem creat una història sobre aquestes arts per entendre la seva evolució i com han arribat a ser tan importants en els museus.

Com hem pogut observar, és difícil fer una definició d'aquests arts ja que són multidisciplinàries i una lliure expressió per cada artista. Entenem que les arts del cos engloben totes les arts d'acció, com les *performances*, *happening*, arts escèniques, que tenen el cos com a mitjà central d'expressió. En els seus orígens eren antiinstitucionals, multidisciplinàries, en viu, alliberades de les convencions tradicionals on els artistes s'expressaven contra les institucions, es realitzaven en espais alternatius com carrers, places, mercats, etc. Tot i així, cap als 60 algunes accions comencen a entrar en els museus els quals funcionen com a simples espais o seus.

Els museus van evolucionant en la seva definició, en la seva museologia i museografia, per acabar encabint els béns immaterials. Durant el segle XX la cultura esdevé un dret per a tothom i en conseqüència els museus han de donar resposta a la ciutadania. Per aquest fet, veurem com els museus cap el 1990 s'obren a aquestes arts ja que és l'art actual. La integració en els museus és complexa perquè és un art en viu i antiinstitucional per tant, l'institucionalitzen per poder museïtzar-lo i conservar-lo. Així, a poc a poc, a través d'una sèrie de normes, van ordenant-les i classificant-les creant un producte de consum per poder ser utilitzat pel museu d'acord amb els seus objectius. Per això, realitzaran una sèrie d'exposicions i sorgiran noves col·leccions d'aquestes arts ja que seran vistes com l'art del nostre segle el qual acabarà tenint un espai propi en el museu.

A partir del segle XXI, s'entén que la paraula *performance* engloba totes les arts en viu, els museus les exposen de dues maneres, amb exposicions en viu i amb exposicions històriques. Aquestes últimes es fan a partir de vídeos i objectes però poden incloure algunes activitats, tallers i petites mostres d'accions en viu. Independentment de la institucionalització per part dels museus, s'organitzen festivals d'aquestes arts que són portats per institucions artístiques que exerceixen un control

menys sever que permet veure una part de la seva essència antiinstitucional. A part dels festivals internacionals hi ha una necessitat creixent per part de cada ciutat de tenir el seu propi festival, perquè ja les consideren com a patrimoni propi, com una part del que són. Al mateix temps, els experts estan creant nous termes per poder documentar-les correctament. A més, els museus estan buscant noves maneres de conservar-les ja que en tractar-se d'accions en viu és difícil d'adaptar-les al fons, perquè la manera tradicional es basa en objectes. Per aquesta raó, el que faran serà gravar les accions en viu dels artistes contemporanis i crear unes restes com catàlegs, fotografies de les seves exposicions. D'altra banda, el fet d'existir una necessitat profunda d'aquestes arts en els museus, fa que sorgeixin tallers, on neixen nous artistes alguns dels quals es convertiran en productes del museu i aniran reinterpretant les obres, creant un espectacle d'oci i d'entreteniment que podrà recrear-se indefinidament. D'aquesta manera, perdem aquesta essència irrepetible, efímera, la relació directa de l'artista amb el públic i l'artista creador, però és evident que cal conservar aquestes obres per al futur per tal que no desapareguin, ja que formen part del patrimoni cultural. Fora de l'àmbit dels museus existeixen altres organismes com fundacions o centres que a través de projectes i activitats conserven aquestes arts.

Per entendre l'adaptació d'aquest art en els museus i com l'institucionalitzen, s'expliquen els dos casos pràctics en els quals queden reflectides els dos tipus d'exposicions en els museus del segle XXI. En el cas de *The artist is present*, de Marina Abramović al MOMA de Nova York, veiem les dificultats que comporta per a una artista contemporània de mostrar aquest art en viu i a l'hora de portar-lo en els museus, ja que s'han de pactar unes normes entre les dues parts. Tot i estar regulada, el fet d'interactuar amb el públic fa que l'acció no pugui ser totalment controlada i per tant, hi hagi una certa llibertat d'actuació. A més, a través del documental d'aquesta exposició es pot veure la dificultat de mostrar aquest art en el museu, el pensament i la manera de treballar de l'artista. A part, amb el joc *online* es crea una simulació d'aquesta actuació, amb la qual els visitants poden viure-la o tornar-la a viure. Com observem, és a través del catàleg, del documental i del joc *online*, és a dir, de les restes que seguim reinterpretant, valorant i conservant per al futur.

En el cas de *l'Arts del Moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012)*, realitzada al Centre d'Arts Santa Mònica de Barcelona, es tracta d'una exposició històrica on hi ha algunes actuacions en viu. A més, després de l'exposició, el centre no va incorporar-la en el seu fons sinó que van fer un catàleg en el qual queda el record de l'exposició i una pàgina web on els artistes poden anar incorporant nou material i interactuar amb aquest art. Tot i que no és un museu, realitza la funció de museïtzar la dansa a Catalunya, és interessant veure com a Catalunya, la museïtzació i la conservació d'aquestes arts del cos es porta a terme per altres institucions. Els museus, exceptuant el MACBA, no s'impliquen ni opinen sobre aquest art que és una qüestió de tots i un patrimoni nacional. Tot i que com hem vist, el MNAC comença a obrir-se a aquestes arts.

S'ha demostrat que avui dia aquest art és imprescindible i els museus han d'integrar-lo i conservar-lo perquè ja és un patrimoni cultural, el fet de no incloure'l significaria restar al marge de la societat i dels corrents artístics. Per tant, s'espera que amb aquest treball s'hagi fet evident la necessitat de reinventar els museus per donar cabuda a aquest art que ha sabut guanyar-se el seu espai propi i de dret, i que ja forma part del nostre patrimoni cultural. En el cas català, que és el nostre entorn proper, caldria que el Museu Nacional d'Art de Catalunya integrés aquestes arts, com podria ser el cas de la dansa a Catalunya que va ser exposada i museïtzada per un centre. El MNAC ha d'encabir aquestes arts en viu, com la dansa, les quals ha de mostrar a través d'exposicions tant en viu com històriques, però també ha de ser una institució de referència on es creïn projectes, tallers, activitats, etc., un focus a partir del qual es desenvolupi un entorn favorable per aquestes arts. En definitiva, un espai que permeti que les arts del cos vagin creixent i estiguin en constant moviment com l'art viu que són.

7. Bibliografía

7.1. Llibres de text i catàlegs

- Abramović, Marina. *Marina Abramović: The artist is present*. 1st ed. New York: Museum of Modern Art, 2010.
- Argan, Giulio Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus*. 1a ed. Barcelona: Nueva Visión, 1957.
- Alonso Fernández, Luis. *Museología y museografía*. 1a ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.
- Alonso Fernández, Luis. *Museología: Introducción a la teoría y práctica del museo*. 1a ed. Madrid: Istmo, 1993.
- Ardenne, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. 1a ed. Murcia: Cendeac, 2006.
- Arts Santa Mònica. *Arts del moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012)*. 1a ed. Barcelona: liquidDocs i Arts Santa Mònica, 2012.
- Ballart Hernández, Josep. *Manual de museos*. 1a ed. Madrid: Síntesis, 2007.
- Bial, Henry. *The performance studies reader*. 1st ed. London: Routledge, 2004.
- Carlson, Marvin. *Performance: a critical introduction*. 1st ed. London, Routledge, 1996.
- Diego Otero, Estrella. *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. 1a ed. Madrid: Siruela, 2011.
- Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*. 1a ed. Valencia: Mahali, 2009.
- Goldberg, RoseLee. *Performance art: From futurism to the present*. 3rd ed. New York: Thames and Hudson, 2011.
- Goldberg, RoseLee. *Performance: live art since the 60s*. 1st ed. London: Thames and Hudson, 1998.
- Rico, Juan Carlos. *La difícil supervivencia de los museos*. 1a ed. Gijón: Ediciones Trea, 2003.

7.2. Articles

- Arroyo, Teresa. "Lady Gaga se desnuda para Marina Abramović". El Correo. 09/08/2013. 28/08/2013
<http://www.elcorreo.com/vizcaya/20130809/gente/lady-gaga-desnuda-para-201308081735.html>
- De Gracia, Silvio. "Entre el margen y el museo: la performance disciplinada". Revista *Efímera: Las derivas del arte de acción. Marginal vs Institucional*. 1.1 (2010): 12-15.
- García, Carolina. "Tilda Swinton duerme en el MOMA". El País. 25/03/2013. 20/07/2013
http://elpais.com/elpais/2013/03/24/gente/1364163437_757990.html
- Palau, Maria. "El MNAC vol ser gran". El Punt Avui. 16/07/2013. 28/08/2013
<http://www.elpuntavui.cat/noticia/article/5-cultura/19-cultura/663270-el-mnac-vol-ser-gran.html>
- Reason, Matthew. "Archive or Memory? The detritus of live performance". Revista: *New Theatre Quarterly*. 19.1 (2003): 82-89. 16 juliol 2013
<http://www.nyu.edu/pages/classes/bkg/methods/reason.pdf>
- Rodríguez, Zara. "Editorial". Revista *Efímera: Las derivas del arte de acción. Marginal vs Institucional*. 1.1 (2010): 3.
- Serrat, Núria. "Museos virtuales para el área de ciencias sociales". Revista *Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia: Vivir en las ciudades históricas*. 74. 27 (2001): 105-112.

7.3. Entrevistes

- Alba, Pedro. Entrevista realitzada el 29 juny de 2013 a Girona. Entrevistadora: Olga Capdevila.
- Duran, Fina. Entrevista realitzada el 18 de juny de 2013 a l'Arts Santa Mònica de Barcelona. Entrevistadora: Olga Capdevila.
- García, Marta. Entrevista realitzada el 18 de juny de 2013 a l'Arts Santa Mònica de Barcelona. Entrevistadora: Olga Capdevila.

- Raubert, Bàrbara. Entrevista realitzada el 14 de juny de 2013 a Barcelona. Entrevistadora: Olga Capdevila.

7.4. Audiovisuals

- *Marina Abramović: The artist is present*. Dir. Matthew Akers. 2010. DVD. Madrid: Karma, 2012.

7.5. Webgrafia

- Anelli, Marco. *The artist is present. Marina Abramović*. 2010. 4 agost 2013 <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/>
- *Arte y Acción. Entre la performance y el objeto, 1949-1979*. 2013. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 20 juliol 2013 <http://www.macba.cat/es/expo-arte-y-accion>
- *Arts Santa Mònica*. 2009. Centre d'Arts Santa Mònica. 16 juliol 2013 <http://www.artssantamonica.cat/ARTSSANTAM%C3%92NICA/ARTS/tabid/109/lanaguage/ca-ES/Default.aspx>
- *Centro de arte contemporáneo*. 2010. Wikanda. 4 agost 2013 http://www.wikanda.es/wiki/Centro_de_arte_contempor%C3%A1neo
- *Claustre obert: Manuel Borja-Vilell, director del Museu Reina Sofia, parla del futur dels museus*. 2012. Universitat de València. 31 agost 2013 <http://mediauni.uv.es/2388va#.UiYPYzblaxU>
- *Danser sa vie*. 2011. Le Centre Pompidou. 17 juliol 2013 http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-6dc45b097f2ca147939be4c4eddea5f¶m.idSource=FR_E-fb2b12d84d474cee225dd6c8898dc8f
- *Die Ganze wahrheit*. 2013. Jüdischen Museums Berlin. 20 agost 2013 <http://www.jmberlin.de/main/DE/01-Ausstellungen/02-Sonderausstellungen/2013/ganze-wahrheit.php>
- *ELAA*. 2010. ELAA. 20 juliol 2013 <http://www.liveartarchive.eu/es/que-es-elaa>

- *Estudio Artístico y creativo*. 2009. Pedro Alba. 20 juliol 2013 <http://www.pedroalba.com/Home.htm>
- *Explore/Online tours*. 2012. The British Museum. 6 agost 2013 http://www.britishmuseum.org/explore/online_tours.aspx
- *FEM 2012*. 2012. FEM 12. 20 juliol 2013 <http://femgresolart.wordpress.com/>
- Filliou, Robert. *El arte está allí, donde tú estás*. 2010. Performance y nuevos medios. 6 agost 2013 http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/perfoAlMuseo/artic_SilvioDeGracia.htm
- Grammatikopoulou, Christina. *Inhaling theory, exhaling art: From Antonin Artaud's word to Marina Abramović's action*. 2008. Interartive. 16 juliol 2013 <http://interartive.org/2008/10/artaud/>
- Higgins, Charlotte. *Museums' future lies on the internet, say Serota and MacGregor*. 2009. The guardian. 6 agost 2013 <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/08/museums-future-lies-online>
- *Le Festival*. 2006. Infr'Action. 20 juliol 2013 <http://www.infraction.info/le-festival.html>
- *L'Ovella Vermella*. Centre d'Art d'Acció del Tarragonès. 2009. L'Ovella Vermella. Centre d'Art d'Acció del Tarragonès. 20 juliol 2013 <http://laovellavermella.blogspot.com.es/>
- *Marina Abramović*. 2001. Sean Kelly Gallery. 16 juliol 2013 <http://www.skny.com/artists/marina-abramovi/>
- *Marina Abramović: Seven Easy Pieces*. 2013. Guggenheim. 20 juliol 2013 <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/2005/613-august-1-marina-abramovi-seven-easy-pieces>
- *Museum definition*. 2012. ICOM. 6 agost 2013 <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>
- *Museum history*. 2013. The Museum of Modern Art. 16 juliol 2013 <http://www.moma.org/about/history>
- *Performa*. 2004. Performa. 25 agost 2013 <http://performa-arts.org/#>

- *Performance program.* 2013. MOMA. 25 agost 2013
<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/974>
- *Re.act.feminism#2. A performing Archive.* 2013. Fundació Tàpies. 16 juliol 2013
http://www.reactfeminism.org/prog_overview.php
- *Retrospectiva de Xavier Le Roy.* 2012. Fundació Antoni Tàpies. 17 juliol 2013
<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1093#>
- *The artist is present.* 2012. Pippin Barr. 16 juliol 2013
<http://www.pippinbarr.com/games/theartistispresent/TheArtistIsPresent.html>
- *Theatre and Performance.* 2013. Victoria and Albert Museum. 25 agost de 2013
<http://www.vam.ac.uk/page/t/theatre-and-performance/>
- *The Hermitage.* 2011. The State Hermitage Museum. 6 agost 2013
http://www.hermitagemuseum.org/html/En/08/hm88_0.html
- *Web Gallery.* 2013. The web Gallery of Art. 6 agost 2013
<http://www.wga.hu/index1.html>
- *100 years: A history of performance art.* 2013. MOMA. 20 juliol 2013
http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/05/100-years-a-history-of-performance-art