

## DOSSIER

# Nuevos retos para las colecciones de arte contemporáneo New Challenges for Contemporary Art Collections

**Glòria Picazo**

Recibido: diciembre 2016

Aprobado: enero 2017

### Resumen

Los responsables de colecciones de arte contemporáneo, a partir de las prácticas y las actitudes artísticas surgidas en la década de los sesenta y que siguen persistiendo hasta hoy, se han visto obligados a tener en cuenta los procesos previos de producción y de exhibición de una obra, para asumir los retos posteriores que esta planteará al integrarse en una colección. Han debido aceptar que el concepto de efímero es condición obligada en muchas ocasiones, que la temporalidad y el proceso no pueden obviarse, y que los archivos generados por los artistas pueden ser incluso más relevantes que sus propias obras. Y en cuanto a las *performances* deberán empezar a integrar la idea de “coleccionar espacios de tiempo”. Prácticas artísticas llevadas a cabo por artistas como Felix Gonzalez Torres y Tino Sehgal, con estrictos requisitos impuestos por ellos mismos para tener acceso a sus obras, pueden ser un buen referente a seguir para incorporar nuevas maneras de coleccionar. En este sentido los museos de arte contemporáneo deben encabezar y promover este tipo de acciones, dejando a un lado obsoletos modelos de coleccionismo.

**Palabras clave:** Colección de arte contemporáneo, performance, arte inmaterial, archivos, museo, coleccionismo.

### Abstract

Professionals in charge of collections of contemporary art that focus on some practices and artistic attitudes that emerged in the sixties and that persist until today, have been forced to take into account previous processes of production and display of an artwork, and to assume the subsequent challenges this artwork will pose when being integrated into a collection. They had to accept that the concept of ephemeral is a forced condition on many instances, that temporality and process are elements that can't be ignored, and that files and archives generated by artists can be even more important than their own works. As for performance art, they must begin to integrate the idea of “collecting spaces of time”. Artistic practices carried out by artists such as Felix Gonzalez Torres and Tino Sehgal, where strict requirements to have access to the works are imposed by the artists themselves, can be a good reference to follow when thinking out new ways of collecting. In this sense museums of contemporary art must lead and promote this kind of actions, leaving behind obsolete models of collecting.

**Key Words:** Contemporary art collection, performance, immaterial art, archive, museum, collecting.



Recorriendo las salas de la colección de arte contemporáneo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid surgen numerosos interrogantes sobre qué significa coleccionar, conservar y almacenar —principales funciones de un museo—, cuando nos encontramos, por ejemplo, con una pieza como *Untitled (Box for Standing)*, realizada por Robert Morris en 1961 y que cuenta a sus espaldas con una larga historia, narrada por el propio autor en los términos siguientes:

La primera *Box for Standing* fue construida con tabloncillos de madera recogidos de la calle. Originalmente la hice para una performance de Simone Forti en 1961. La usó en posición horizontal moviéndose a gatas bajo ella y produciendo sonidos con la misma. Después guardé el objeto en casa puesto en pie y con la parte baja modificada, y así se convirtió en *Box for Standing*. Pero la pieza se perdió o se destruyó, y por ello la rehíce en 1994 en madera de roble, y después la volví a hacer una vez más en madera de nogal. Como muchos de los grandes objetos, no había unas dimensiones exactas o unos materiales definitivos; la obra era diferente cada vez y estas variaciones se manifestaban en una nueva versión. De muchas de estas grandes obras, se puede decir que no eran “originales”, sólo reproducciones inexactas (1) (Guyton, 2014).

La primera cuestión que surge al analizar esta obra, que ingresó en las colecciones del Museo Reina Sofía en 2008, atañe a su valor artístico, puesto que, tras un análisis estético rápido, convendríamos en afirmar su escaso interés escultórico, si no es porque con la documentación que la acompaña (una pequeña fotografía en blanco y negro), observamos que lleva implícita una cierta referencia autobiográfica, al corresponder sus medidas con las del propio artista. De hecho, el objeto escultórico en sí mismo pocas pistas ofrece, por no decir ninguna, sobre el momento de la trayectoria del artista en el que fue realizado, una etapa en la que Robert Morris estuvo muy interesado por las artes en movimiento, por la danza y por el arte de acción, que más adelante vendríamos a llamar performance y por las piezas procesuales que obviaban el resultado final. Pensemos si no en el subtítulo que acompaña uno de sus textos “Notas sobre escultura”, “*beyond objects*”, más allá del objeto escultórico. Como resultado de estas consideraciones, aparece un primer tema significativo sobre el que reflexionar: la necesidad de una documentación complementaria, tanto visual como textual, que sistemáticamente deberá acompañar la obra para que el espectador pueda comprender el propósito del artista en toda su dimensión y complejidad.

Vayamos ahora a un nuevo ejemplo; se trata de la supuesta acción realizada por Yves Klein en 1960, su tan difundido y a la vez enigmático “vuelo mágico”: el propio autor captado en el momento de realizar un inquietante salto al vacío. Una acción pensada para poner de manifiesto su empeño por volar, sus reflexiones en torno al vuelo y sobre la desmaterialización, lo cual le llevaba irremediadamente a obsesionarse por la muerte. El resultado de todo ello, una imagen fotográfica que para muchos historiadores del arte es quizás la más relevante de toda su trayectoria artística y, sin lugar a dudas, la más difundida, compitiendo con el desme-

surado número de monocromos *blue klein* que produjo, que tanto le significaron y que tan buena aceptación tuvieron y siguen teniendo en el mercado artístico. Pero volviendo a esta fotografía, es curioso constatar cómo en el catálogo de la gran retrospectiva que el Centre Georges Pompidou de París dedicó a este artista en 1983, en el pie de foto que la acompaña figura: “¡Un hombre en el espacio! ¡El pintor del espacio se lanza al vacío! Obra conceptual fotográfica de Yves Klein realizada por Shunk y Kender en 1960” (VV.AA., 1983, p. 358). Significativo el modo en que aparece descrita la fotografía como “obra conceptual” fotográfica de Yves Klein, realizada por los fotógrafos Harry Shunk y János Kender. Pero todavía es más complejo cuando tratamos de localizar esta “obra conceptual” de Klein en una colección pública, porque aparece en la colección del Albright-Knox Art Gallery de Buffalo como fotografía de Harry Shunk, y el nombre del artista aparece como título de la fotografía *Yves Klein Saut dans le Vide* que al menos, eso sí, es referenciada junto a sus tres monocromos que se encuentran en esta colección. Pero la complejidad de estos trabajos de Klein no se acaba aquí, puesto que esta fotografía apareció publicada por primera vez en *Dimanche*, un falso diario de cuatro páginas que Klein realizó como contribución al *Festival d'art d'avantgarde* de París en 1960. Thomas McEvelley, en el catálogo antes citado del Centre Georges Pompidou, se atreve a aventurar que quizás sea esta “su obra más destacable”, una publicación que tomaba su formato de un periódico parisino cualquiera y que un domingo por la mañana, el 27 de noviembre de 1960, fue colocado y distribuido en algunos quioscos de París (VV.AA., 1983, p. 54). De nuevo aparecen dos situaciones complejas para las colecciones: un dudoso salto al vacío realizado por un artista, cuya fotografía parece tener una autoría más clara según las convenciones museísticas —la del fotógrafo que disparó la cámara—, una acción realizada por un artista difícilmente clasificable y un simple periódico de cuatro páginas que, a pesar de su indiscutible importancia, no se encuentra referenciado en la colección del MNCARS, sino custodiado en los fondos de su centro de documentación.

Por esos mismos años otro artista, en este el caso italiano Piero Manzoni, describía en estos términos los proyectos que estaba realizando:

En 1959 preparé una serie de 45 “cuerpos de aire” (esculturas neumáticas) de un diámetro máximo de 80 cm. (altura con la base, 120 cm.), el comprador, en el caso de desearlo, puede comprar además del globo y de la base (encerrados en un pequeño estuche realizado expresamente), mi aliento para conservarlo en el propio globo. [...] En 1960, durante dos actos (Copenhague y Milán) he consagrado al arte huevos duros, marcando sobre ellos mi huella dactilar: el público ha podido tomar contacto directo con estas obras comiendo una exposición entera en 70 minutos. Desde 1960 vendo las huellas dactilares de mis pulgares derecho e izquierdo. [...] En 1961 he empezado a firmar personas, para exponerlas. A estas obras extendiendo un certificado de autenticidad (Manzoni, 1991, pp. 207-209).

La diversidad de estos proyectos, a los que hay que añadir las noventa latas de “mierda de artista” de 1961, muestra por un lado las numerosas derivas artísticas que adquiriría la trayectoria de los artistas de esta generación, como el ya citado Yves Klein y, por otro lado, en el caso de Manzoni, podemos constatar cómo manifestaba abiertamente su interés por introducirse en un mercado artístico que pudiera aceptar tanto sus *Acromos*, pinturas blancas que todavía podían ser comprendidas en el marco de la pintura abstracta, como sus “cuerpos de aire”, que comprendían una caja de madera, un pequeño trípode, un globo, una descripción de la pieza y un certificado de autenticidad. Su precio de venta era de 30.000 liras si el comprador se hinchaba él mismo el globo, pero si prefería adquirir el aliento del artista atrapado en el interior del globo, entonces la pieza se convertía en *Fiato d’artista* (1960) y el globo con la “respiración/alma” del artista, era fijado a un soporte de madera y entonces el precio de su aliento ascendía a 200 liras el litro. El globo acababa conteniendo 300 litros cuando se hinchaba al máximo. Con estos datos vemos cómo Manzoni reflexionó profundamente sobre el valor de sus obras, sobre la dificultad de difundir este tipo de propuestas efímeras y cómo estas podían introducirse en las colecciones y en el mercado artístico. Por ello, como afirma Nancy Spector: “Manzoni decidió moverse en el seno mismo del sistema. A través de sus objetos y gestos no discursivos, aunque sí orientados hacia lo conceptual, atacó el marco institucional desde dentro. Este “marco” no sólo connota la localización física en la que se encuentra, y por tanto se define, el arte, sino que también se refiere a ese discurso mediante el cual el arte es inscrito y circunscrito, al sistema económico y social mediante el cual se comercializa el arte y a la ideología a partir de la cual emerge y, en consecuencia, se perpetúa”, y como la autora constata más adelante, la crítica subversiva de Manzoni, como la de otros artistas de la década de los setenta, fue testigo de cómo sus propuestas eran absorbidas irremediabilmente por el mismo sistema al que se habían enfrentado (Spector, 1991, p. 44).

Otros artistas, como es el caso de Gilbert & George, se dieron a conocer con sus *Living Sculptures* en 1969 y, dentro de esta serie, su performance *Singing Sculpture* del año siguiente fue la que les proporcionó el mérito de haber entrado con todos los honores en la historia del arte de la segunda mitad del s. XX. Los artistas con sus caras transformadas con maquillaje de color bronce metálico, a modo de esculturas clásicas, cantaban la canción “Underneath the Arches” siguiendo el casete que sonaba a sus pies. Bajándose de la mesa pedestal sobre la que actuaban cada vez que finalizaba la canción, los artistas podían repetir y repetir esta acción a lo largo de más de dos horas, hasta que empezaban a desfallecer. Muy pronto, sin embargo, este trabajo evolucionó hacia sus *Photo-Pieces* en las que siempre incorporaban fotos suyas, en actitudes diversas, pero sobre todo haciendo evolucionar de forma muy personal los formatos convencionales utilizados hasta ese momento por la fotografía. Con estas nuevas piezas, su trabajo podía incorpo-

rarse sin problemas a todo tipo de colecciones, a pesar de que transcurridas casi cinco décadas, uno de sus trabajos más significativos siga siendo su performance *Singing Sculpture*, que siguieron presentando muchos años después, como por ejemplo en el CAPC musée d'art contemporain de Burdeos en 1995.

Al mismo tiempo, también es justo reconocer cómo ha ido cambiando la situación, y por parte de las instituciones museísticas vamos viendo indicios que insinúan el avance en cuanto a la aceptación y normalización de las prácticas artísticas contemporáneas. Las contradicciones y los retos a los que deben enfrentarse quienes gestionan colecciones contemporáneas son ya tema de debate para tratar de que producción, exhibición, colección y conservación planteen soluciones compartidas. Recientemente el Museo de Bellas Artes de Bilbao anunciaba dos propuestas “muy singulares” para otoño 2016 en el apartado de su programación habitual destinado a presentar “La obra invitada”. La primera es la presentación de un belén histórico del siglo XVIII compuesto por cerca de trescientas piezas y la segunda consiste “en una *performance* de la artista donostiarra Esther Ferrer (1937), reconocida como la más destacada performista del Estado” (Museo BBAA Bilbao, 2016). Una performance es aquí reconocida como obra de arte y no como una acción puntual y efímera que suele situarse en la programación de actividades de cualquier museo o centro de arte, y al ser tratada como obra —en este caso es presentada en el marco de una obra invitada—, susceptible de poder integrarse en una colección. Quizás pueda ser entendido este hecho como irrelevante, pero en realidad viene a sumarse a la progresiva normalización de las prácticas artísticas antes citada.

Y si la obra performativa realizada por el propio artista comporta este tipo de reflexiones y cuestiona los conceptos tradicionales mediante los cuales opera cómodamente la institución museística, imaginemos por un momento los interrogantes que lleva implícitos un trabajo como el de Felix Gonzalez-Torres. Tomemos como caso de reflexión una de sus obras: *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* de 1991, que pertenece a la colección del Art Institute de Chicago. En la ficha de la obra figura que el peso de caramelos a utilizar para su presentación es de 175 libras, peso del compañero del artista, Ross, en el año de realización de la pieza y que fue el mismo año de su fallecimiento. En dicha ficha se sigue especificando: “Los visitantes son emplazados a coger un caramelo, y la disminución de la cantidad de caramelos va en relación con su pérdida de peso y su sufrimiento previos a su muerte. Gonzalez-Torres dejó estipulado que el montón de caramelos debe ser rellenado constantemente como una metáfora para garantizar una vida perpetua” (2). Algo similar sucede con otra de sus piezas, también en la colección del Art Institute: se trata de *Untitled (Silver Beach)* de 1990 y dedicada a Miami, su principal lugar de residencia en los EE.UU. La técnica de la pieza está descrita como un cartel, impresión *offset* sobre papel, de tiraje infinito, que “incita al visitante a tocar, a dismantelar e incluso usar la obra. Hasta podríamos decir que el artista

muestra una especie de generosidad subversiva, teñida, como siempre en él, de tristeza. A medida que los carteles van siendo cogidos por el visitante, la forma desaparece, se vuelve a reemplazar el número de carteles y así la pieza persiste a pesar de su continua desmaterialización” (3). De estas descripciones por parte del propio museo, se desprende que aquello que ha entrado a formar parte de sus colecciones es un archivo digital, a partir del cual el museo adquiere el compromiso de ir reeditando constantemente el cartel de Felix Gonzalez-Torres a medida que estos vayan desapareciendo en sus sucesivas presentaciones en las salas del museo, y lo mismo ocurre con la pieza antes descrita; el museo ha adquirido un protocolo, unas instrucciones que deberá seguir rigurosamente, adquiriendo el peso exacto de caramelos para ir reemplazándolos día a día durante su exhibición. El artista impone sus normas, el museo acepta cumplirlas y el visitante entra en juego, contribuyendo con su acción a darle su sentido último a las piezas.

Algo parecido sucede con la serie de obras realizadas por Ignasi Aballí con un material como el polvo. Desde casi el inicio de su trayectoria artística este artista empezó a observar el polvo que se acumulaba inexorablemente en su estudio y decidió no luchar contra él, sino todo lo contrario: reutilizarlo, ante la fascinación que le suponía entender el polvo como un material de síntesis; en definitiva, como el resultado de todo aquello que se va erosionando a nuestro alrededor, y que él entiende como una amalgama de toda suerte de materiales. A todo ello añadía una profunda reflexión sobre el paso del tiempo y el lento proceder en la realización de una obra, al tiempo que empezaba a requerir la participación del espectador, como un agente activo que le ayudaría a completar el sentido de la misma. Y de este cúmulo de reflexiones surgió *Personas* (2000-2012), una instalación que arranca de una pared en blanco, impoluta, y en la que son los mismos visitantes quienes con sus pies apoyados en ella, en un gesto bastante habitual, van dejando el rastro del paso del tiempo sobre los muros inmaculados de la institución museística. Otras piezas suyas realizadas con polvo son *Miradas* (1994), una línea de polvo dibujada a la altura de la mirada del artista, como si se tratara del rastro dejado por su propia mirada, y *Polvo*, dos intervenciones diferentes en las que el artista oculta completamente con polvo una pared o una ventana acristalada del espacio expositivo. Las dificultades para que estas piezas se incorporen a una colección son evidentes, puesto que se trata de un material residual, frágil e incluso molesto, que precisan o bien la participación continuada del propio artista o de los visitantes de la exposición, y quizás lo más complejo, que requieren ir recolectando constantemente polvo para cada nueva presentación, puesto que el polvo empleado una vez no podrá ser reutilizado. En principio, lo que requiere la adquisición de cualquiera de las piezas citadas es un detallado y estricto protocolo de realización de la misma, cosa ya habitual en muchas de las instalaciones a partir de la década de los sesenta, y conseguir de forma continuada un material tan poco artístico como el polvo, lo cual ya no es tan habitual. Pero la cuestión que se plantea también con este tipo

de adquisiciones es que en definitiva se va a tratar de una pieza que a cada nueva presentación tendrá también nueva formalización y el resultado quizás también sea diferente, con lo cual la documentación que se vaya añadiendo al dossier de la obra, acabará adquiriendo una gran relevancia, y respetar así el carácter efímero y siempre cambiante de la misma. De este modo lo entendió el FRAC Lorraine, que en 2007 no tuvo inconveniente en adquirir para su colección pública *Pols*, una pieza de 1995, en la que el polvo ensuciaba y oscurecía una ventana. Con las “medidas variables” que figuran en su ficha descriptiva, nos hace presuponer que evidentemente se tendrán en cuenta los comentarios antes citados en sus futuras presentaciones.

Otros artistas, por el contrario, consiguieron dar salida a su proyecto artístico sorteando las dificultades de visibilidad propias del inicio de cualquier trayectoria artística y optando por nuevos formatos, como fue el caso de Ed Ruscha con sus libros de artista. Entre 1962 y 1972 concibió 17 libros de artista, autoediciones baratas, sin firmar, casi todas ellas sin numerar y todas, eso sí, han sido motivo de reediciones posteriores; todo lo contrario de lo que era habitual en los libros de bibliófilo y ediciones limitadas de la primera mitad del s. XX. Un artista que en ese momento no contaba más de 25 años, un artista emergente como hoy señalaríamos, en su deseo de buscar formas y espacios alternativos para la producción y distribución del arte, consiguió con el paso de los años darse a conocer con esta serie de libros de artista, quizás más que con sus pinturas. A pesar de que en 1963 ya había realizado su primera exposición individual de pintura en una galería de arte de Los Angeles, defendió el carácter ordinario de sus libros, que fueran hechos en serie pero de calidad profesional, nada artesanal, llegando incluso a crear su propio sello editorial *Heavy Industry Publications* ante el rechazo de las editoriales tradicionales, como hizo también el artista alemán Dieter Roth. En 2016 se cumplen 50 años de la publicación de su primer libro *Twentysix Gasoline Stations* y su galería lo celebra con la exposición *Ed Ruscha Books & co.*, la misma que ha editado *Books by Ed Ruscha 1963-2000*, una caja negra lujosa con 14 libros de los cuales se especifica de qué edición o reedición se trata. Esta recopilación pone de manifiesto la relevancia que han alcanzado los libros de artista de Ruscha, al tiempo que dejan entrever una cierta contradicción, puesto que este objeto remite directamente a aquellas ediciones de lujo, numeradas y firmadas que, en su momento, allá por los años sesenta, el mismo artista rechazaba.

Certificados de autenticidad, como los de Manzoni o los que emitía Dan Flavin, como si se tratara de un dibujo que asegurara la futura fabricación de una de sus piezas a base de fluorescentes y que registraba en su inventario de obras, confirmando que para él la obra era el certificado, *dossiers* de instrucciones para futuras presentaciones, como hemos visto en tantos y tantos artistas, han obligado a las instituciones museísticas, a cuyo cargo figura la conservación del arte contemporáneo, a ampliar su misión tradicional de conservar objetos artísticos por la

de tratar de conservar aquellas prácticas artísticas que han caracterizado el arte de las últimas décadas. Y todo ello también puede ser aplicable a las colecciones privadas, pensemos si no en los coleccionistas alemanes que adquirieron la pieza de Lawrence Weiner que había sido presentada en *When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information* (Kunsthalle Bern, 1969), *Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* (1968): el propio artista viajó a Colonia y recortó una sección cuadrada en uno de los muros de su residencia, creando un vacío más que un objeto artístico. Es uno de los artistas paradigmáticos en cuanto a la redefinición de los sistemas estándar de distribución artística, su obra puede estar en el muro de un museo, bajo la escalera de un apartamento o en un libro, como lo demuestran sus múltiples ediciones, que se han convertido en emblemáticas dentro de su trayectoria artística.

Los responsables de colecciones de arte contemporáneo a partir de las prácticas y las actitudes artísticas surgidas en la década de los sesenta y que siguen persistiendo hasta hoy, se han visto obligados, como ya hemos señalado anteriormente, a tener en cuenta los procesos previos de producción y de exhibición de una obra, para asumir los retos posteriores que esta planteará al integrarse en una colección. Han debido aceptar que el concepto de efímero es condición obligada en muchas ocasiones, que la temporalidad y el proceso no pueden obviarse, que el concepto de *in situ* establece normas que no deberán ignorarse, que la presencia/ausencia del artista marcará sensiblemente el sentido final de la obra, que el documento podrá adquirir carácter de obra de arte, que las formas de recepción de una obra podrán requerir la participación activa de un hipotético visitante, que deberán valorar el debate entre original, reproducción o versión de una determinada obra en sus continuadas exhibiciones, que deberán proteger determinada actitud artística para no convertirla en una especie de “fósil”, como sucede con la pieza de Rirkrit Tiravanija *Untitled. Sleep on Earth, Eat on Sand* (2005) de la colección de la Tate Modern, en la que una serie de objetos, como “remains” (restos), según figura en su ficha, nos remiten a una performance participativa en la que el artista cocinó un plato Thai para todos los asistentes. En esa misma ficha, el propio museo expresa sus dudas: “Transferida al contexto del museo o de la galería, la obra suscita cuestiones sobre el valor y el uso de una obra de arte y las estructuras dentro de las cuales es mostrada” (4).

Si la “fotografía plástica”, aquella utilizada por los artistas a partir de la década de los sesenta, como la denominó Dominique Baqué (2003), no tuvo excesivas dificultades para entrar en el museo, tampoco lo tuvo el videoarte, ni en monocal con ediciones limitadas o con ediciones abiertas, como las que propone Andrea Fraser con sus *video-performances*, por citar tan sólo un ejemplo, ni en videoinstalaciones, gracias seguramente a las aportaciones de Nam June Paik en su momento. Sin embargo, a pesar de esta normalización, algunos artistas, como es el caso de Christian Boltanski, están buscando otras maneras de relacionarse con aquellas

personas que puedan interesarse por su trabajo. Con el proyecto *Storage Memory*, el artista, utilizando las posibilidades que le ofrece una web, propone a quienes deseen colaborar con él un abono de 120 euros al año con el que recibirán mensualmente diez películas originales de un minuto de duración. Con el tiempo, estas películas compondrán una especie de autorretrato de duración indeterminada y que continuará durante toda la vida del artista. En la propuesta que figura en la web del proyecto se comunica a los abonados que recibirán por mail un certificado de propiedad electrónica por la totalidad de las películas recibidas.

A pesar de estos proyectos innovadores y arriesgados, lo cierto es que ahora el reto se centra en cómo coleccionar aquellas propuestas menos objetuales, que inciden en el proceso, en el espacio y en el tiempo, como premisas fundamentales. Y en este sentido la performance sigue teniendo sus dificultades, a pesar de los retos superados que hemos visto en algunos de los ejemplos hasta aquí citados y con ejemplos de cierta normalización, como supone *The Tanks* en la nueva Tate Modern, que acaba de inaugurar este espacio destinado exclusivamente a lo que el museo denomina como “Art in Action”, *live art*, performance, instalaciones y películas, o que integra en sus colecciones la performance *A Life (Black and White)* (1998) de Nedko Solakov, a realizar por dos personas y que fue donación de un coleccionista privado en 2009.

Pero también para este tipo de propuestas, quizás una de las posibles salidas sería el hecho de potenciar los archivos y los centros de documentación adscritos a las instituciones museísticas, y en lugar de entender su función como soportes documentales que acompañan la actividad de las colecciones, otorgarles el trato de “obra”, por lo que son: material documental, cartas, postales, reflexiones escritas, esbozos, dibujos, fotografías, etc., a veces mucho más esclarecedores que algunas de sus obras para comprender a fondo sus propuestas artísticas. Quizás con ello se evitarían en cierto modo algunas iniciativas que, con el paso del tiempo, tratan de convertir en “obra de arte” aquello que tan solo fue material de trabajo para facilitar la divulgación de la obra del artista desaparecido o bien sencillamente porque ceden a las presiones del mercado del arte.

Por todo ello, los responsables de colecciones de arte contemporáneo deberán seguir indagando en la estética de los comportamientos artísticos, comprender que ciertas prácticas artísticas se plantean como un modo de vida y que, en consecuencia, será el museo el que deberá adaptarse a ellas y no estas al museo, ignorar viejas nomenclaturas que en este momento ya se pueden reconocer como obsoletas y compartir con los artistas su evolución siempre imparable. Y, en consecuencia, aceptar que determinados proyectos artísticos, por decisión del propio artista, no persiguen el estatuto de obra de arte tradicional y su persistencia en el tiempo, sino que pueden ser solo una experiencia, una “situación”, como denomina Tino Sehgal a sus performances. Este artista prohíbe todo tipo de documentación, escrita, fotográfica o en vídeo sobre sus performances, incluso los videos que aparecen en

Youtube lo están contra su voluntad. Afirma que la documentación es innecesaria porque se puede repetir la acción y porque “el núcleo de la obra es la experiencia que vive el visitante”. Prefiere ofrecer la calidad y la precisión de una experiencia, antes que preocuparse por su futura distribución, y por ello acepta tan solo un contrato verbal que es igual de válido jurídicamente y, cuando vende una obra, dicho contrato verbal sigue siendo vinculante. En su caso, el galerista adquiere un papel muy relevante, puesto que es el encargado de repetir la experiencia ante el futuro comprador del trabajo. Ante el convencimiento por su parte de que si diera unas instrucciones escritas muy precisas, sus performances con el tiempo se irían desvirtuando, ha impuesto estas drásticas condiciones que ya han empezado a ser aceptadas por determinados museos. La Tate Modern tiene en su colección *This is propaganda* (2002) que adquirió en 2005 y que figura en su ficha como performance y sin ninguna fotografía ni vídeo. Pip Laurenson, conservadora de este museo, afirmaba que los museos de arte contemporáneo tienen tendencia a seguir funcionando como si todavía estuviera vigente el paradigma de la “obra-objeto”, pero Tino Sehgal hace estallar dicho paradigma; no ofrece nada para conservar, quien quiera coleccionar alguna pieza suya deberá aceptar el reto de coleccionar únicamente “un espacio de tiempo”, lo cual nos lleva a reflexionar sobre la memoria y el futuro en cuanto a preservación de las ideas (Tromp, 2011).

Es entonces cuando de nuevo aparece la importancia de tener en cuenta el papel futuro del archivo y del centro de documentación de los museos de arte contemporáneo como parte de la estructura museística que custodiará y pondrá en valor este tipo de iniciativas artísticas y sobre todo el papel que conservadores y restauradores deben adquirir en tales circunstancias, pensar que es más importante “conservar” conceptos, que los restos materiales de aquello que fue una “situación”, como diría Tino Sehgal.

## Notas

- (1) “The first *Box for Standing* was made from lumber collected from the street. I originally made the box as a prop for Simone Forti’s performance in ‘61. She used it in the horizontal position, crawling under it and making sounds. Afterwards, I had the object in the loft and set it upright, altered the bottom, and it became *Box for Standing*. But the work got lost or discarded, so I remade it in oak in 1994, then made it once more in walnut. Like many of the larger objects, there were no exact dimensions or definitive materials; the work was different each time these variables were manifested in a version. Of many of these larger works, it can be said that there were no “originals,” just inexact reproductions.”
- (2) Colección del Art Institute de Chicago. Recuperado de <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/152961>
- (3) Colección del Art Institute de Chicago. Recuperado de <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/184373>
- (4) Colección de la Tate Modern. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/art/art-works/tiravanija-untitled-2005-sleep-on-earth-eat-on-sand-t12899>

### **Referencias bibliográficas**

- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Guyton, W. (2014). Interview with Robert Morris. Recuperado de <http://www.interviewmagazine.com/art/robert-morris/print/>
- Manzoni, P. (1991). Algunas realizaciones, algunos experimentos, algunos proyectos. *En Piero Manzoni*. Madrid: Fundación La Caixa.
- Spector, N. (1991). Ceguera temporal: Piero Manzoni y América. *En Piero Manzoni*. Madrid: Fundación La Caixa.
- Tromp, M. (2011). *Installation art: Who Cares?* [DVD].
- VV.AA. (1983). *Yves Klein*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- 2016 Programa II. (2016). Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao [Folleto].

### **Cita Recomendada**

- Picazo, G. (2017). Nuevos retos para las colecciones de arte contemporáneo. *Sin Objeto*, 00, 12-23.  
Doi: [http://dx.doi.org/10.18239/sinobj\\_2017.00.01](http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.01)

## Biografía

---

### Glòria Picazo

[picaocalvogloria@gmail.com](mailto:picaocalvogloria@gmail.com)

Glòria Picazo es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Crítica de arte y comisaria de exposiciones independiente, ha colaborado con museos como el CAPC musée d'art contemporain de Burdeos y el MACBA de Barcelona y desde el 2003 hasta el 2015 dirigió el Centre d'Art la Panera de Lleida. Ha impartido clases de arte contemporáneo y comisariado de exposiciones en másteres de las siguientes universidades: Universidad de Barcelona, Universidad Internacional de Catalunya de Barcelona y en la Universidad Politécnica de Valencia, así como en La Casa Encendida de Madrid. En 2014 dirigió el curso *Coleccionismo y comisariado de exposiciones* en la UIMP de Santander. En 2016 es nombrada asesora de la Comunidad de Madrid para su Colección de arte contemporáneo.

Ha comisariado muestras como *Gina Pane* (Palau de la Virreina de Barcelona y Salas de la Diputación de Huesca), *Orientalismos y Nómadas y Bibliófilos* en el Koldo Mitxelena de San Sebastián y *El instante eterno* en el EACC de Castellón, así como *Paisajes después de la batalla, Mediterráneo(s)*, o muestras individuales de los artistas Cabello/Carceller, Marina Núñez, Abigail Lazkoz, Juan López, Francisco Ruiz de Infante y Francesc Torres en el Centre d'Art la Panera, entre otras. Ha colaborado en las siguientes publicaciones: *Transversal*, *L'Avenç*, *ExitExpress* y *ExitBook*.

Recientemente ha presentado la exposición *La Biblioteca* en La Casa Encendida de Madrid.