

TESIS DOCTORAL

2021

ESPACIO EXPOSITIVO, UN ESPACIO PRACTICADO – OTRO

Reinterpretando la narrativa museológica desde el impulso del giro espacial.

IOANNIS MOURATIDIS

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA, HISTORIA DEL ARTE Y TERRITORIO

DIRECTORA: Maria Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares

Catedrática Emérita de Historia del Arte

Departamento de Historia del Arte - UNED

ESPACIO EXPOSITIVO, UN ESPACIO PRACTICADO – OTRO

Reinterpretando la narrativa museológica desde el impulso del giro espacial.

TESIS DOCTORAL

Realizada por: **Ioannis Mouratidis**

Programa de doctorado en Historia, Historia del Arte y Territorio

Directora: Dra. Dña. Maria Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares

EIDUNED, 2021

Las siguientes páginas son un espacio creado como una huella liberada sobre papel de un camino personal por unos lugares mentales nunca antes imaginados. Como tal, está hecho pensando en todas aquellas personas que deciden abrir su propio camino, deambulando por un mundo sin fronteras con única brújula el deseo de ser dueños de su propia vida, a pesar de las voces en su alrededor que les advertían que eso no se hacía así y que “¿pa qué?”. Con gran respeto, les doy las gracias y se lo dedico.

El trabajo está dedicado a Grecia, que me enseñó a pensar críticamente y a dialogar, y a España, que me enseñó a poner en práctica mis pensamientos y a compararme sólo con los mejores a pesar del riesgo a perder ante ellos.

Σας ευχαριστώ!

*Todo empieza con la
construcción y performance
del ser, del sujeto humano
como entidad espacial,
implicada en una relación
completa con su entorno*

Edward Soja,
Postmetrópolis

ÍNDICE DE CONTENIDOS

| | |
|---|---|
| “Cuando emprendas el camino a Ítaca...” | 1 |
| Sinopsis..... | 3 |
| Abstract | 5 |
| Σύνοψη..... | 7 |
| Prólogo..... | 9 |

Primera parte: Espacio Social

| | |
|--|-----------|
| Introducción | 21 |
| 1. Construcción social del espacio | 23 |
| 1.1 Contextualización del término “espacio social” | 31 |
| 1.2 La cultura desde el enfoque espacial..... | 35 |
| 2. Desplazamientos y diferencia cultural. Consideraciones espaciales | 39 |
| 2.1 La historia como tiempo en relación con el poder | 44 |
| 2.2 La solución espacial..... | 49 |
| <i>2.2.1 Territorio, Lugar, Espacio.....</i> | <i>56</i> |
| <i>2.2.2 El espacio urbano: de la metrópolis a la postmetrópolis.....</i> | <i>65</i> |
| <i>2.2.3 El espacio digital.....</i> | <i>71</i> |
| 3. De la poscolonización a la des-colonización. Reflexiones desde el pensamiento espacial | 79 |
| 4. Consideraciones de la primera parte..... | 89 |

Segunda parte: Construcción espacial del arte

| | |
|---|------------|
| Introducción | 95 |
| 5. El espacio social como material expresivo..... | 98 |
| 5.1 La consideración espacial de las Vanguardias | 105 |
| <i>5.1.1 El Lissitzky - Marcel Duchamp: En el laboratorio de nuevas ideas.....</i> | <i>109</i> |
| <i>5.1.2 “...Se hace camino al andar”</i> | <i>116</i> |
| 5.2 La problemática del espacio como material expresivo fuera del circuito occidental | 127 |
| 6. Estéticas colaborativas | 135 |
| 6.1 Contextualización del término | 140 |

| | |
|---|------------|
| 6.2 El paradigma del arte participativo | 150 |
| 6.2.1 Artes Comunitarias y otros ejemplos participativos de reflexión espacial | 161 |
| 6.3 Tensiones entre estéticas colaborativas | 171 |
| 6.3.1 Del Arte Participativo al Arte de Interacción Social a través de la crítica a la Estética Relacional..... | 174 |
| 7. Gestión cultural participativa | 184 |
| 7.1 Contextualización del término | 188 |
| 7.2 Cultura colaborativa y autogestión..... | 191 |
| 7.2.1 El caso de la Ópera de Sidney..... | 195 |
| 7.3 Belleza vs. Valor social: La evolución hacia lo social como nuevo valor estético | 197 |
| 8. Consideraciones de la segunda parte..... | 207 |

———— Tercera parte: Museos y Participación. Compartiendo espacio —————

| | |
|--|------------|
| Introducción | 215 |
| 9. De portavoz del poder a altavoz de la sociedad: Un giro inevitable hacia lo social | 218 |
| 9.1 El museo como portavoz del poder que lo generó...Un poco de Historia | 221 |
| 9.1.1 Del museo ilustrado a la museología crítica..... | 226 |
| 9.2 El museo como altavoz de la sociedad. Empoderar al visitante..... | 235 |
| 9.2.1 El museo como topos de disolución de la identidad nacional..... | 242 |
| 9.2.2 El museo como topos de interacción ideológica..... | 244 |
| 9.2.3 El museo como topos de formación social polidimensional..... | 249 |
| 9.3 La inclusión como proyecto expositivo..... | 251 |
| 10. El espacio expositivo como espacio de representación social..... | 256 |
| 10.1 Contextualización del término | 258 |
| 10.1.1 Estar “en público” | 261 |
| 10.2 Variaciones espaciales de las narrativas museográficas..... | 263 |
| 10.2.1 El Cubo Blanco: paradigma museográfico..... | 269 |
| 10.2.2 Escapando del Cubo Blanco | 271 |
| 10.2.3 De la sala de exposición a la sala del debate | 274 |
| 10.3 El espacio expositivo como eje de comunicación. Reinterpretando el término | 278 |
| 10.3.1 El espacio como recurso estético al servicio del comisario..... | 282 |

| | |
|---|--------------|
| 10.3.2 De la instrucción de la vista a la participación de la mirada..... | 287 |
| 11. El paradigma de las Grandes Exposiciones..... | 290 |
| 11.1 Grandes Exposiciones y Museos: Relaciones espaciales | 293 |
| 11.1.1 <i>Aprendiendo de los mejores: This is Tomorrow, When Attitudes become Form, Los Encuentros de Pamplona.....</i> | <i>299</i> |
| 11.2 Grandes Exposiciones y espacio expositivo | 309 |
| 11.2.1 <i>La expansión espacial de Documenta.....</i> | <i>315</i> |
| 11.2.2 <i>El caso de documenta 14. Un caso de estudio.</i> | <i>320</i> |
| 11.2.3 <i>Documenta fifteen: Una visión de futuro.....</i> | <i>342</i> |
| 12. Consideraciones de la tercera parte..... | 345 |
| 13. “Habrás ya entendido, las Ítacas qué significan” | 350 |
| 14. Referencias Bibliográficas | 360 |
| | |
| Anexo | |
| REFERENCIAS DE LAS ILUSTRACIONES..... | 373 |
| <i>Listado de Diagramas:</i> | <i>373</i> |
| <i>Listado de Láminas:.....</i> | <i>374</i> |
| ENTREVISTAS | 378 |

Lista de Abreviaturas y Siglas

APG: Artist Placement Group

AR: Realidad Aumentada

AS: Espacio Aumentado

BIACS: Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla

CCCB: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

D 14: Documenta 14

Diag. : Diagrama

EMST: Museo Nacional de Arte Contemporáneo (de Grecia)

GeCA: Gestores Culturales de Andalucía

GRAV: Group de Recherche d'Art Visuel (Grupo de Investigación de las Artes Visuales)

I.S.: Internacional Situacionista

ICESCR: Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales

ICOM: Consejo Internacional de Museos (International Council of Museums)

Lám.: Lámina

MAC: Movimiento de las Artes Comunitarias

MACBA: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona

MINOM: Movimiento Internacional de la Nueva Museología

MNAC: Museu Nacional d'Art de Catalunya

MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

MoMA: Museum of Modern Art

NAGPRA: Native American Graves Protection and Repatriation Act (Ley de protección de las tumbas y repatriación de los nativos americanos)

NAM: Museo Arqueológico Nacional (de Grecia)

OAAEP: Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública

s.f: Sin fecha

s.p: Sin Paginación

TIC: Tecnologías de Información y Comunicación

Trad.: Traducción

VR: Realidad Virtual

“Cuando emprendas el camino a Ítaca...”

En un paso estrecho de un lugar remoto de la zona de Ática allá por tiempos inmemoriales, dice la mitología griega, que tenía su guarida un temido bandido. Todos los viajeros que pasaban por ahí tenían que someterse a una prueba si querían seguir su camino: Procusto, como era el nombre del bandido, les ofrecía posada invitándoles a tumbarse en una cama de hierro. Aquél “lecho de Procusto” tenía un tamaño muy concreto. Sólo aquellos cuyas medidas eran las adecuadas para caber perfectamente en la cama, podían seguir su camino. A los que eran más grandes les ataba e intentaba adecuar su tamaño al de la cama cortándoles las partes que sobresalían, fueran las piernas o la cabeza, mientras que a los que eran más pequeños les estiraba hasta desmembrarles con el mismo objetivo: caber en el lecho de forma perfecta. A pesar de que todos acababan muertos, el objetivo del pobre Procusto no era matarles. Él simplemente aprovechaba el poder que le daba el punto estratégico de su cueva para homogeneizar a los viajeros y hacer que todos fueran “perfectos” y “a medida” para poder continuar. En su cabeza no cabía la posibilidad de que “otros”, fuera de medidas, podrían formar parte del camino que él guardaba.

Siguiendo el mito, Procrustes (Προκρούστης), como es el nombre del personaje en griego, continuó con sus prácticas terroríficas de homogeneización, basadas en reglas arbitrarias, durante mucho tiempo, hasta que un héroe cruzó su camino. Siempre es necesario un héroe para cambiar el porvenir... Teseo, como era su nombre, cambió el rumbo de esa historia al someter a Procusto a su propia

prueba, acabando el bandido, igual que todas sus víctimas. Aparentemente su lecho no estaba hecho, ni siquiera a su propia medida...

El significado del mito es de fácil explicación: Habla de la adaptación violenta de una persona o un grupo de personas, a un marco predeterminado y la consiguiente exclusión de dicho marco, de todo aquél que no es adaptable a este. En general esos marcos están definidos arbitrariamente a pesar de que muchas veces cuentan con el apoyo de realidades sólidas como pueden ser el Estado, la Nación, la Historia, etc. Esas realidades establecen unas reglas de acuerdo con sus propios intereses pero que, en la mayoría de los casos, no coinciden con los de aquellos a quienes se aplican.

No obstante puede haber otra lectura del mito: esa de la exclusión social. Todo aquel "otro" que no cumple ciertos requisitos y no está hecho a medida de lo que el poder entiende como "nosotros", no puede pasar el estrecho de la inclusión social para seguir adelante y tener visibilidad y representación en la sociedad.

Esta Tesis doctoral investiga el papel del museo desde este punto de vista ¿Cuánto de posible es que el museo hoy sea el Procusto del siglo XXI? ¿Hasta qué punto el espacio expositivo funciona como "lecho de Procusto", estableciendo a través de sus propuestas, marcos y cánones arbitrarios y excluyentes para una parte importante de la sociedad actual?

Veamos...

Sinopsis

La presente tesis se desarrolla en el ámbito contextual de la museología teniendo como eje central de su discurso, los principios de la museología crítica. En esta investigación analizo las pautas de las praxis expositivas de algunas exposiciones emblemáticas de los últimos cien años con intención descifrar la conducta del museo de arte como espacio público de desarrollo de actividad no sólo artística sino social y política.

Partiendo del panorama artístico internacional y con una declarada intencionalidad de que la investigación no se vea únicamente limitada por la realidad eurocéntrica sino que sea lo más amplia posible, realizo un estudio de la creación artística, tanto occidental como desde la “periferia” del circuito institucional, durante la última centuria. Dicho estudio, cuya intención es contribuir al desarrollo del discurso, se centra en las realizaciones artísticas con transcendencia espacial.

La llegada de una profunda revisión e interpretación del funcionamiento del espacio como organismo vivo construido socialmente en la evolución del conocimiento histórico, es conocida como “giro espacial” y está englobada en una tendencia académica más generalizada de giros interpretativos. Dicha revisión sirve como base teórica en la construcción de mi disertación. Con la ayuda de eruditos entre los que se encuentran Michel Foucault, Henri Lefebvre, Edward Soja y otros se propone una lectura del trabajo desde el compromiso con la dimensión espacial de producción y difusión de conocimiento en el museo público de arte.

Con origen en la experimentación y surgidas a principios del siglo XX, una serie de prácticas artísticas usan el espacio como recurso estético esencial, dotándole de una relevancia nunca vista hasta aquel momento. De acuerdo con esto, la tesis se enfoca en la respuesta museográfica a aquellas realizaciones artísticas y a través de una mirada retrospectiva, abordo la historia y evolución de la práctica expositiva, dentro y fuera del museo, desde su dimensión espacial. Para conseguir este propósito se traslada el significado simbólico del denominado “tercer espacio”, teorizado por Soja sobre la base de la teoría espacial de Lefebvre, a la realidad del espacio expositivo museístico.

Como consecuencia de esta investigación y análisis desarrollo una teoría sobre una triada conceptual del espacio expositivo actual cuya tercera dimensión es lo que aquí propongo como “espacio expositivo practicado” siendo las otras dos, el “espacio expositivo real” y el “espacio expositivo sugerido”. El objetivo no es crear un nuevo “giro museológico”, sino reinterpretar la reflexión museológica y la práctica museográfica desde estas premisas. No se trata de anular sus condicionantes históricos sino equilibrarlos en un espacio más representativo de la sociedad y ofrecer a la museografía una nueva herramienta teórica para la realización de unas prácticas expositivas más inclusivas.

Finalmente, como respuesta a esa problemática, se propone un acercamiento por parte del museo institucional a las prácticas expositivas, de las aquí llamadas “Grandes Exposiciones” como es Documenta, cuya praxis sirve a esta tesis como caso de estudio de investigación empírica.

Abstract

This thesis is developed in the context of Museology, having as the central axis of its discourse the principles of Critical Museology. In this research I will analyze the exhibiting praxis' standards of emblematic exhibitions during the last one hundred years with the intention of deciphering the behavior of the art museum as a public space for the development of not only artistic but also social and political activity.

Starting from the international artistic panorama and with an avowed intention that the investigation is not merely limited by the Eurocentric reality but that it is as wide as possible, I conduct a study of artistic creation, both western and of the "periphery" of the institutional network, during the last century. This study, which intends to contribute to the basis for the development of the discourse, focuses on artistic achievements with spatial significance.

The arrival of a profound review and interpretation of the functioning of space as a socially-constructed living organism in the evolution of historical knowledge, is known as "spatial turn" and encompassed in a more generalized academic trend of interpretive turns. This important theoretical framework will serve as a theoretical basis in the construction of my dissertation.. With the help of well-known theorists such as Michel Foucault, Henri Lefebvre or Edward Soja among others, the present work is suggested to be read on the basis of the commitment to the spatial dimension of production and dissemination of knowledge in the public art museum.

Originating in experimentation and emerging at the beginning of the 20th century, a series of artistic practices use space as an essential aesthetic resource, providing it with a relevance never seen before. In accordance with this, I focus on the museographic response to those artistic achievements and through a retrospective look, I approach the history and evolution of the exhibition practice inside and outside the museum from its spatial dimension. To achieve this purpose, the symbolic meaning of the so-called "third space", theorized by Soja on the basis of Lefebvre's spatial theory, is transferred to the reality of the museum exhibition space.

As a consequence of this research and analysis, I have developed a theory about a conceptual triad of the current exhibition space whose third dimension is what I propose here as "practiced exhibition space". The objective is not to create a new "museological turn" but rather to reinterpret museological thought and museum practice; this is not to invalidate their historical conditions but to balance them in a more representative space of society thus offering museography a new theoretical tool for the realization of more inclusive exhibition practices.

Finally, as a response to these matters, the thesis proposes an approach on behalf of the institutional museum to the exhibition practices, here called "Big Exhibitions" such as Documenta, whose praxis serves this thesis as a case study of empirical research.

Σύνοψη

Η παρούσα διατριβή αναπτύσσεται στο πλαίσιο της Μουσειολογίας, με κεντρικό άξονα τις αρχές της Κριτικής Μουσειολογίας και αναλύει τις κατευθυντήριες γραμμές εκθεσιακών πρακτικών που εφαρμόστηκαν σε αντιπροσωπευτικές εκθέσεις, τα τελευταία χρόνια. Σκοπός της είναι η αποκρυπτογράφηση της λειτουργίας του Μουσείου Τέχνης ως δημόσιου χώρου όπου εκδηλώνεται όχι μόνον καλλιτεχνική αλλά, ταυτόχρονα, κοινωνική και πολιτική δραστηριότητα.

Με το βλέμμα στο διεθνές καλλιτεχνικό στερέωμα, η εργασία επιδιώκει να μελετήσει την καλλιτεχνική δημιουργία, κατά τον περασμένο αιώνα, στον Δυτικό κόσμο, στην «περιφέρεια», και πανω από όλα, πέρα από τα όρια της ευρωκεντρικής πραγματικότητας. Αυτή η μελέτη εστιάζει σε καλλιτεχνικά επιτεύγματα με χωρική σημασία και χρησιμεύει ως βάση για την ανάπτυξη του λόγου της εργασίας.

Η ενδελεχής ανασκόπηση και η ερμηνεία της λειτουργίας του χώρου ως κοινωνικά δομημένου ζωντανού οργανισμού στην εξέλιξη της ιστορικής γνώσης, γνωστή ως «χωρική στροφή», που περιλαμβάνεται σε μια πιο γενικευμένη ερμηνευτική ακαδημαϊκή τάση, συνιστούν τη θεωρητική βάση της παρούσας διατριβής. Με τη βοήθεια μελετητών, συμπεριλαμβανομένων των Michel Foucault, Henri Lefebvre, Edward Soja και άλλων, προτείνεται η ανάγνωσή της σύμφωνα με τη χωρική διάσταση της παραγωγής και της διάδοσης της γνώσης στο δημόσιο μουσείο τέχνης.

Μέσω του πειραματισμού μιας σειράς καλλιτεχνικών πρακτικών των αρχών του εικοστού αιώνα, προέκυψε ένα σύνολο τάσεων που χρησιμοποιεί τον χώρο ως ουσιαστικό αισθητικό πόρο, δίνοντάς του μια σημασία που δεν είχε προηγούμενο. Στην εργασία, λοιπόν, το ενδιαφέρον στρέφεται στην μουσειογραφική ανταπόκριση αυτών των καλλιτεχνικών επιτευγμάτων, και ανατρέχοντας στο παρελθόν, προσεγγίζει την ιστορία και την εξέλιξη της εκθεσιακής πρακτικής εντός και εκτός της χωρικής διάστασης του μουσείου. Για τον σκοπό αυτό, η έννοια του «τρίτου χώρου», που μελέτησε ο Ed. Soja, με βάση τη χωρική θεωρία του H. Lefebvre, μεταφέρεται στην πραγματικότητα της εκθεσιακής διάστασης του μουσείου.

Στην διατριβή, επιχειρείται η διατύπωση θεωρίας για την διάσταση του «πρακτικού εκθεσιακού χώρου», η οποία μαζί με εκείνες του «πραγματικού εκθεσιακού χώρου» και «υπονοούμενου εκθεσιακού χώρου» αποτελούν την εννοιολογική τριάδα για τον εκθεσιακό χώρο όπως υφίσταται στις μέρες μας.

Ο στόχος δεν είναι η δημιουργία μιας νέας «μουσειολογικής στροφής», αλλά, μάλλον, η επανερμηνεία του μουσειολογικού προβληματισμού και της μουσειακής πρακτικής. Δεν ακυρώνονται, δηλαδή, οι ιστορικές συνθήκες τους αλλά εξισορροπούνται σε έναν αντιπροσωπευτικότερο κοινωνικό χώρο και, επιπλέον, προσφέρεται, στην Μουσειογραφία, ένα νέο θεωρητικό εργαλείο για την υλοποίηση συμπεριληπτικότερων εκθεσιακών πρακτικών.

Τέλος, ως απάντηση σε αυτό το ζήτημα, προτείνεται, η προσέγγιση εκ μέρους του μουσείου ως θεσμικό μουσειακό ίδρυμα, στις εκθεσιακές πρακτικές «Μεγάλων Εκθέσεων» όπως η Documenta, η οποία εξυπηρετεί τη συγκεκριμένη εργασία ως μελέτη περίπτωσης εμπειρικής έρευνας.

Prólogo

Este trabajo es en primer lugar un intento de explorar lo que hay de nuevo y diferente en el museo, en las grandes exposiciones internacionales de arte contemporáneo y en el campo académico de los estudios museológicos, en cuanto al uso del espacio expositivo se refiere. Uno de mis objetivos es crear sinergias entre los estudios críticos sobre museología y museografía, y los discursos expositivos actuales para intentar acercar la cultura a la vida real y al revés con la ayuda de las experiencias vividas dentro de mi espacio público favorito por excelencia, que es el museo.

El desarrollo del trabajo y la lectura que propongo de este, no se centra en una perspectiva exclusivamente reivindicativa sobre el papel general del museo en la sociedad, aspecto investigado bastante los últimos años y en muchos casos, con excelentes resultados. Con el presente trabajo aspiro poner las bases para un compromiso con la dimensión espacial de la producción y difusión de conocimiento generado por el museo, que trate de reducir las desigualdades asociadas a clase, raza, género, orientación sexual y otras fuentes del poder social discriminatorio.

Dentro de mis objetivos principales es trasladar a la museología el pensamiento crítico espacial de otras disciplinas, abriendo nuevos vías de comprensión acerca del cómo la espacialidad expositiva es percibida empíricamente, concebida teóricamente y vivida experiencialmente. Se trata de tres prácticas

espaciales, las de percibir, concebir y vivir, en las que profundizaré durante el desarrollo del trabajo y las que nos acompañarán a lo largo de toda su lectura.

El camino empieza con una atrevida reflexión: El espacio expositivo se creó primero y es ahí donde se desarrolló el arte. A finales del siglo XX quedó evidente que lo que la historiografía artística entendía como “arte a gran escala”, se había creado en estrecha relación con el espacio, no obstante considero que el arte creado anteriormente también fue pensado siempre para un espacio concreto, fuera este de ámbito público o privado. Entonces si es el espacio que crea el arte, el museo como institución pública hoy tiene la obligación de reflexionar sobre su renovación en términos no solo estilísticos sino necesariamente espaciales.

Que sea el espacio que genera el arte y no al revés, reconozco que se puede tratar de una hipótesis que tiene todos los papeles de generar polémica. No obstante este trabajo no pretende proyectar una teoría museológica determinante sino plantear puntos de vista alternativos que han sido poco estudiados, debido básicamente a una tendencia muy arraigada en la literatura académica sobre exposiciones que minimiza la importancia de la investigación y del análisis espacial crítico a favor de una investigación basada en la evolución de los estilos. Postular la posibilidad de un origen espacial para el arte y como consecuencia, ubicar el inicio del progreso del museo actual en aquellas relaciones que emergen del necesario reconocimiento por parte del alto estamento del poder, de nuevos valores sociales que se desarrollan en un espacio expositivo extendido hacia nuevas dimensiones, no debería darnos miedo.

Lo que se expone a continuación no es una historia de la evolución y cambio de las exposiciones a lo largo del tiempo. Es una indagación “espacializada” en el vasto campo de investigaciones que se refieren a los estudios críticos de los museos y las exposiciones en tanto que componentes vitales de nuestro mundo y nuestras vidas. El giro espacial entendido en la museología como una teorización más amplia del proceso museográfico, quiere vincular la búsqueda por un espacio expositivo interpretativo con la lucha por un espacio representativo dentro y fuera del museo y en relación con, el llamado por Soja (2008) “derecho a la ciudad”, que en este caso me atrevería reinterpretarlo como “derecho al museo”. Dicha manera de entender la práctica museográfica quiere dejar de usar el tiempo como principal factor estructurante de la exposición y proponer una equivalencia ontológica entre la realidad temporal y la existencia espacial, es decir una equivalencia entre el poder

explicativo de los distintos fenómenos artísticos y el potencial participativo de los discursos museísticos. No existe una razón a priori para que una dimensión sea más relevante que la otra.

En el trabajo rastreo de una manera profunda una parte indiscutiblemente inseparable del quehacer humano. Me refiero a su interés estético sobre la vida social y a la expresión artística de este interés tal y como ella se presenta en el museo a través de la espacialidad, historicidad y sociabilidad de su espacio expositivo. Ante la complejidad de esta tarea se investiga todo lo que se puede, eligiendo algunos ejemplos expositivos específicos que mejor reflejan nuestros objetivos para obtener un conocimiento útil y práctico, un conocimiento que sirva, no solo para comprender el museo sino también para mejorarlo.

- *Tema*

Muchas prácticas artísticas del siglo XX, reflexionaron acerca de la construcción social del espacio artístico a través de varias de sus propuestas, especialmente durante la primera mitad del siglo. ¿Los museos han podido reflejar ese nuevo espacio social a través de sus prácticas expositivas?

En la presente tesis doctoral se tratan aspectos de las exposiciones que tienen que ver con la creación y uso del espacio expositivo como herramienta central en la representación de una sociedad cambiante e inclusiva, como muchos queremos que sea la del siglo XXI. Aclarando que los términos “cambiante” e “inclusiva” los entendemos desde el espacio artístico de hibridez y mestizaje que es la frontera y contextualizando las actuales prácticas expositivas del museo como portavoz del poder que lo generó, la presente investigación quiere indagar en las posibilidades de funcionamiento del museo como agente transformador de la sociedad, a través de la modificación del orden expositivo que puede proponer. Se trata de una posibilidad de cambio de su rol desde portavoz del poder, a altavoz de la sociedad que representa.

Entendiendo el museo de arte como espacio de desarrollo de actividad no sólo artística sino social y política, la tesis surge de la necesidad de entender por qué las exposiciones están siendo todavía tratadas como actividades para los turistas o los “profesionales del sector”, sirviendo incluso en ocasiones, como signo de distinción social.

- *Enfoque y línea narrativa*

La ausencia de un único método de investigación en museografía, tal y como se hizo evidente después del auge de la museología crítica, y la ausencia completa de un método de investigación de los usos del espacio en las exposiciones museísticas, abre un amplio abanico de acercamiento a la problemática de lo qué es el espacio expositivo y cómo puede funcionar desde el punto de vista de representación social.

Durante la investigación entiendo como “espacio expositivo”, y así lo explico desde la primera parte del trabajo, no sólo el espacio físico, arquitectónico y tridimensional (que sí se ha estudiado bastante), sino la conjunción de un espacio físico con uno temporal y uno social. Esa ampliación del término en la investigación del estudio de la construcción espacial de la exposición como reflejo de la sociedad, creo que puede ser una aportación personal interesante en los estudios del campo.

El enfoque de ese trabajo parte de la idea que la forma de entender y representar el mundo como sistema de relaciones entre individuos o colectividades, guarda estrecha relación con la forma de entender y presentar el arte en el museo. Si entendemos el arte como la representación estética de la sociedad en cada momento, entonces la forma de presentarlo en el museo no puede quedarse excluida de esa problemática representacional.

La línea narrativa, que empieza con las perspectivas teóricas sobre la construcción social del espacio para acabar con la investigación de la construcción espacial de la exposición, tiene siempre presente a lo largo de todo el discurso, la teoría poscolonial y su extensión más actual hacia la problemática des-colonial. La herencia museográfica colonial y las estructuras museísticas poscoloniales son puntos de referencia concurrentes, actualmente más que importantes en un panorama político internacional en el que distintos nacionalismos excluyentes recobran cada día más relevancia.

- *Acotación*

La Tesis tiene una acotación temporal que se refiere a ciertas prácticas expositivas a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, aunque puntualmente y por su relevancia con el tema estudiado, se investigan unos casos de exposiciones de las décadas de los '20 y '30 del siglo pasado. Geográficamente se

centra en algunas propuestas expositivas españolas y europeas que considero representativas en su planteamiento espacial, pero la investigación ha demostrado que dichos trabajos no pueden ser estudiados de forma aislada de los discursos expositivos americanos, por lo tanto las referencias a propuestas que vienen del otro lado del atlántico norte son recurrentes. Todas ellas siempre se estudian en relación con propuestas que vienen de fuera de las fronteras del circuito expositivo occidental y que presentan un gran interés espacial.

- *Motivación personal*

A pesar de que bienes y servicios, en su mayoría, hayan sido democratizados, tras su producción industrializada, el arte y su forma de exposición, es decir la manera de obtenerlo o consumirlo, parecen mantenerse como un ámbito vinculado a una minoría y cuyos valores se describen con términos como: “exclusividad”, “complejidad” o “autorreferencialidad”. ¿Por qué si la contemporaneidad nos ha facilitado el acceso a casi todo tipo de servicios u objetos, el arte está siendo todavía relegado a los “entendidos”?

Ante la dificultad de encontrar propuestas expositivas inclusivas por parte del círculo museístico institucional, que tengan en cuenta la realidad social actual y sus necesidades representacionales y desde una sensación personal de agotamiento ante la arbitrariedad que rige el éxito o fracaso de las propuestas expositivas actuales, se ha querido rastrear las formas de producción de exposiciones alternativas, o no tanto. Se investiga cómo entienden y qué uso hacen del espacio expositivo como instrumento básico de un discurso enfocado en la participación y la inclusividad, para ver si este sería un camino a seguir por parte de los museos, a fin de alcanzar los objetivos deseados.

- *Hipótesis*

Hasta ahora el museo occidental como institución, sostenido por disciplinas como la Geografía, la Historia y la Historia del Arte, ha creado un espacio y un modelo expositivo que en la mayoría de los casos es historicista y políticamente muy concreto, colonialista. A pesar de que en algunas ocasiones esto se intenta revisar, el tratamiento hacia el agente principal de su razón de existir, que es el espectador, permanece igual: El museo adopta arbitrariamente un papel de intérprete e intermediario entre el artista y el público, obviando las necesidades del segundo.

1. Si replanteásemos el significado de expresiones y palabras como “espacio expositivo” o “exposición”, intentando adecuarlas a las necesidades de la sociedad del siglo XXI, el papel del museo podría cambiar de intérprete del arte a agente que interviene y refleja la transformación del orden social que estamos experimentando.

2. Si intentásemos revertir los términos y por un lado en vez de asumir una obra como “valiosa” y enseñarla a la comunidad, asumiéramos lo que la comunidad entiende como valioso y le diéramos un espacio de representación, y por otro si las personas se involucrasen en la gestión cultural, transformándose de algún modo en copropietarios del bien cultural, entonces el consumidor de la exposición se transformaría en “usuario” de ella y el museo habría abierto un nuevo camino hacia la inclusividad.

- *Objetivos*

Podríamos esquematizar los siguientes objetivos generales:

- ❖ Echar la vista atrás para intentar restablecer una lectura “espacial” de la historia del museo, a través de la relectura de algunas exposiciones desde la perspectiva del uso de su espacio expositivo.
- ❖ Poner en relación ciertos aspectos de comisariados artísticos inclusivos con las políticas culturales institucionales, desde el punto de vista de la participación.
- ❖ Demostrar que siendo la cultura del siglo XXI participativa y rigiéndose de un nuevo valor estético que es el valor social, necesita una gestión participativa del bien que generará un nuevo arte participativo que a su vez precisa de un nuevo espacio expositivo participativo e inclusivo.

Objetivos específicos:

- ❖ Describir el estado de la cuestión del sistema expositivo actual.
- ❖ Acercarse a la manera que piensan y actúan en su mayoría hoy los museos. Investigar el papel que desempeñan en el campo social.
- ❖ Estudiar si y cómo se relacionan las prácticas expositivas museísticas con las de grandes exposiciones fuera del circuito institucional, como Documenta o Bienal.

Para todo lo anterior, se propone la siguiente metodología

- *Metodología*

Cada método significa un camino desde un punto de partida hacia un destino al que queremos llegar. A veces el camino cambia de lo inicialmente planteado y otras, nos lleva a una magnífica serendipia que a pesar de no haberla buscado, no tiene menos valor.

Teniendo siempre presentes las palabras de poeta griego Constantino Cavafy (1963) que me pide que: "Cuando emprendas tu viaje a Ítaca, desee que el camino sea largo... Que muchas sean las mañanas veraniegas en que, ¡Con qué placer y alegría! Llegues a puertos nunca vistos antes..." y con la seguridad que me da Antonio Machado (2006) cuando me confirma que "...no hay camino, se hace camino al andar...", emprendo con este trabajo un camino personal siguiendo una metodología histórica, descriptiva y comparada que mediante el estudio de bibliografía internacional, la investigación in situ en exposiciones y archivos y junto con entrevistas personales a agentes relevantes, se intenta poner en relación distintas formas de conocimiento y entendimiento de lo que llamamos "espacio expositivo" para entender sus usos y funciones y a continuación indagar en las posibilidades de ampliación del término para la creación de una entidad inclusiva y participativa dentro de la que la ciudadanía puede sentirse reflejada y representada.

- *Fuentes*

Se han consultado libros, artículos de revistas, catálogos de exposiciones y ensayos, todos estos relacionados no solo con el arte sino con diversas disciplinas como Geografía, Sociología, Filosofía, Antropología o Política. Los temas en torno a los que versan estas fuentes son políticos, de gestión cultural, de teoría del arte, etc. La lectura crítica de todos estos textos y siempre en relación con la problemática museográfica vinculada con estos temas, me ayudarán a introducir una base teórica interdisciplinar de lo que entendemos como espacio social y a su extensión como espacio expositivo, con la intención de abordar el tema desde un punto de vista lo más global y abierto posible.

Se han manejando documentos en línea (webs, documentos sonoros, visuales, etc.), todos los anteriores en castellano, inglés, griego y francés.

La información se completó con asistencias en conferencias, habituales presencias en congresos y varias comunicaciones en algunos de ellos, siempre relacionados con museología, gestión cultural, participación social, etc., que en muchas ocasiones se demostraron muy fructíferas, aunque en otras no tanto.

- *Estructura del trabajo*

El trabajo se articula en tres partes de la siguiente manera:

- ❖ Primera parte: “Espacio Social”

En los cuatro primeros capítulos de la tesis reflexionamos acerca de las perspectivas teóricas sobre la construcción social del espacio. Se trata de la base teórica en la que nos apoyamos para desarrollar el trabajo. Sirven como referencias las investigaciones de filósofos y filósofas como Henri Lefebvre, Michel Foucault o Gayatri Spivak, geógrafos y geógrafas como David Harvey, Doreen Massey, Edward Soja, Stuart Elden, sociólogos, antropólogos, y los imprescindibles de la teoría poscolonial, Eduard Said, Homi Bhabha junto con los/las de-colonialistas Walter Mignolo, Gloria Anzaldúa y otros/otras.

Una vez contextualizado el término “espacio social”, partimos de la idea que el capital es una manifestación de relación social y también es una expresión de poder para llegar a la conclusión de que el poder es también una expresión de relación social. A continuación indagamos en las formas con las que el poder como relación social se ha manifestado a lo largo de la historia, entendida esta como una secuencia temporal para investigar la necesidad de ampliar el concepto de historia hacia dimensiones espaciales. Veremos si y cómo la consideración de la historia (y por consecuencia de la cultura) no solo como secuencia temporal sino también como expresión espacial, puede proponer nuevas relaciones sociales es decir puede sugerir el surgimiento de nuevos poderes.

Se reflexiona acerca de términos básicos pero que puedan generar confusión por su similitud semántica como son el territorio, el lugar y el espacio y se indaga en la construcción e importancia del espacio contemporáneo del desarrollo de relaciones sociales por excelencia que es la postmetrópolis. Acabaremos esta primera parte con una reflexión acerca del denominado “giro des-colonial”. Es un capítulo importante, igual que pertinente para fomentar la idea de que la supuesta primacía occidental es una construcción historiográfica de unos poderes muy concretos (capitalismo, imperialismo), cuya revisión es necesaria para avanzar a la

creación de un espacio social amplio que incluye subjetividades híbridas y fronterizas. Este espacio social revisado puede encontrar su materialización en un espacio expositivo nuevo. Dicho de otra forma, en este capítulo se establecen las premisas para entender que el espacio como entidad socialmente producida es la idea y que el espacio expositivo como intersección de lugares de encuentro de vidas en territorios fronterizos, es su materialización.

❖ Segunda parte: “Construcción espacial del arte”

Los siguientes cuatro capítulos, del 5 al 8, que forman la segunda parte de la tesis se centran en las articulaciones entre construcción del espacio y arte. Avanzando desde las teorías sobre el planteamiento social del espacio, recogidas en la primera sección, ahora investigamos algunas respuestas interesantes que el arte dio a ese nuevo espacio teorizado. Aquí nuestras referencias son: las primeras Vanguardias, El Lissitzky, Duchamp pero también el Dada parisino, la Internacional Situacionista, el Arte participativo, las Artes comunitarias, etc.

Una vez estudiado el uso del espacio social como material expresivo en las primeras Vanguardias, representadas aquí, dada su relevancia espacial, por propuestas de El Lissitzky y Duchamp, me detendré a estudiar la creación del atractivo espacio artístico que se genera a través del acto estético del andar y no pasaré al capítulo 6 antes de investigar ejemplos de prácticas artísticas con importancia espacial, provenientes de la frontera.

El siguiente capítulo se dedica a lo que denomino “Estéticas Colaborativas”. Tal y como lo recojo en esta tesis doctoral, es un término que engloba cuatro prácticas artísticas conocidas, algunas estudiadas más y otras no tanto, ampliado con una quinta. Se trata de la estética relacional, el arte participativo, el modelo dialógico de estética y la estética de emergencia que las estudio junto con la práctica de la autogestión cultural. Todas estas manifestaciones estéticas, a pesar de las tensiones teóricas que han fomentado, tienen como denominador común su desarrollo en un espacio que se extiende más allá del espacio físico, necesitando el espacio social y el tiempo para concluirse y por eso me parecen muy significativas para poder seguir con el discurso de la tesis.

Por la poca investigación sobre ella, se ha decidido dedicar un capítulo especial en la praxis de la autogestión cultural. Me interesan proyectos que ponen el foco de atención a la práctica participativa de la gestión cultural y a las formulas de

puesta en valor social de ciertos iconos arquitectónicos como es el caso de la Ópera de Sidney en Australia. Con la ayuda de estos casos concretos de estudio, reflexionaremos sobre el surgimiento de un nuevo valor estético que puede ser lo social. El valor social, que se construye por medio de la autogestión cultural, puede aportar valiosa información sobre la construcción espacial del arte actual.

❖ Tercera parte: "Museos y Participación. Compartiendo espacio"

Esta parte investiga las articulaciones entre el arte espacial estudiado en el anterior apartado y sus formas de exposición. Aquí reflexionamos acerca de la construcción espacial de la exposición. Si en la primera parte hemos establecido las bases teóricas del estudio y en la segunda hemos realizado una lectura espacial de momentos artísticos relevantes que nos ayudan a ilustrar lo que entendemos como "espacio artístico", ahora es el momento de pasar a la investigación propia y explorar las posibilidades de aplicación del ampliado término del espacio, desde el arte a la exposición.

Se analiza la dimensión espacial de algunas exposiciones clave de los siglos XX y XXI para rastrear las intersecciones entre espacio y poder institucional. Se investiga la voluntad de la institución museística de ser un espacio inclusivo que, desde la frontera, incite a la participación e implicación directa de sus visitantes a sus proyectos. Desde mi punto de vista, es la única manera para confirmar nuestra concepción postmoderna como usuarios del espacio expositivo.

El capítulo 9 se dedica a una breve revisión histórica del funcionamiento de la institución museística, que desde una herramienta de construcción de identidad nacional evoluciona hacia un instrumento de interacción ideológica. En el siguiente capítulo continuo con unas reflexiones acerca de los usos del espacio expositivo en el museo, como espacio de representación social. Partiendo del paradigma del espacio expositivo por excelencia que es el Cubo Blanco, se profundiza en la investigación de los usos del espacio para averiguar la intención del museo de ser un importante agente para el cambio social.

Los resultados de la investigación sobre el interés de los museos institucionales en cambiar su rol social, tal y como se entrevé por las lecturas espaciales de algunas de sus exposiciones, no son alentadores. Como respuesta a esa realidad, desde la tesis se propone el estudio de los usos del espacio expositivo por parte de lo que aquí llamo "Grandes Exposiciones". En el capítulo 11 hago una

lectura espacial de exposiciones emblemáticas fuera del circuito museístico y centrándome en el caso de Documenta, se intenta presentar unas soluciones en el uso del espacio expositivo propuestas por ellas que pueden servir de ejemplos a los museos institucionales, en su intento de mantener el contacto con su comunidad más inmediata a la que están destinados a representar. Esta parte es una aportación personal a los estudios de campo y aunque tiene la forma de un ensayo de opinión, tiene una base sólida de investigación en campo.

Introducción

El espacio no es un simple escenario donde se depositan cosas y hechos. Es una entidad autónoma construida socialmente con gran capacidad representacional. Es así, por lo menos, como lo entienden, lo estudian y lo presentan filósofos, geógrafos y sociólogos del siglo XX, en ciertas líneas de investigación que actualmente, están cobrando más y más importancia.

El objetivo de la primera parte de la tesis es introducir algunas de estas perspectivas teóricas sobre la construcción social del espacio que, desde una lectura crítica e interdisciplinar, pueden constituir la base teórica de la totalidad de la tesis, un paso previo imprescindible para el soporte de un trabajo de estas características cuyo desarrollo es principalmente teórico. Con la ayuda de esta base queremos ver cómo ciertas prácticas artísticas son interpretadas desde las fronteras de otras disciplinas como la Filosofía política, la Geografía, la Antropología o la Sociología de la cultura, para poder investigar a continuación la manera con la que las prácticas expositivas se pueden interpretar desde las mismas fronteras.

Como David Harvey dice en el prefacio de su libro “Espacios del capital. Hacia una geografía crítica”, si aspiramos a cambiar la forma con la que hasta ahora hemos interpretado el mundo, hemos de aprovechar la materia prima intelectual de la que disponemos: el pensamiento. Debemos intentar combatir los prejuicios que coartan nuestro pensamiento ya que: “...en el mejor de los casos se pueden considerar tolerancia represiva y en el peor, meramente represivos.” (Harvey, 2007, 5).

En mi intento pues de combatir prejuicios, empezaré aquí por la recién revalorizada teoría de Lefebvre acerca del espacio como producto social. En el primer capítulo investigo las ideas del filósofo francés y de otros teóricos que han reflexionado acerca de la entidad espacial y sus distintas dimensiones, para ver si y cómo podemos ampliar dichas investigaciones en cuanto al espacio expositivo se refiere. Los abundantes y, en ocasiones, confusos usos del término “espacio” en el ámbito del conocimiento ofrecen a Lefebvre la oportunidad de concebir una teoría unitaria del espacio como producto físico, mental y sobre todo, social que no hace referencia a un simple objeto estático, pasivo y vacío sino a un conjunto de relaciones dinámicas, activas y llenas de matices que se desarrollan en la sociedad. Se trata de una idea que me parece muy atractiva y de directa aplicación en lo que más adelante en el trabajo, estableceré como “espacio expositivo”.

Con la ayuda de la Geografía crítica y de la mano de geógrafos como David Harvey, Edward Soja o Stuart Elden, reflexionaremos acerca de la aplicación de la teoría espacial lefebvriana en el espacio social por excelencia del siglo XXI que es la ciudad. En el capítulo 2 se investigan las posibles articulaciones entre el espacio como conjunto de relaciones sociales y el espacio urbano, como imagen de la cultura del siglo XXI, en un intento de entender la dimensión espacial de esta cultura. Harvey (2007) comenta que la creación de instituciones dentro de la ciudad, que puedan interponerse en “la dialéctica entre particularidad y universalidad” es de importancia fundamental, convirtiéndose muchas de esas instituciones en centros de formación de un discurso dominante. Desde una lectura interpretativa de obras-referencia de los autores mencionados queremos rastrear las huellas de la representación de clase en el espacio urbanístico con objetivo entender más adelante, el papel del museo en el tejido urbano, como continente cultural y su relevancia en la construcción de aquél discurso del poder, como una de las instituciones culturales de la ciudad con más directo acceso a la sensibilidad ciudadana.

Intentaremos entender cómo desde lo urbano pasamos a lo global a través de la difusión espacial de la cultura a escala internacional e indagaremos en el cómo se puede estudiar y llevar a la práctica el espacio relacional para que esta globalización tenga como resultado una cultura lo más incluyente posible. Se trata de la creación de un “Tercer Espacio”, un espacio transcendente que se expande continuamente para incluir el “Otro”, según Edward Soja (1996). El objetivo es intentar explicar, más adelante en el trabajo, el papel que puede jugar el museo como

agente social y sus políticas expositivas como prácticas de representación social, en el camino para que dicha globalización sea lo más incluyente y participativa posible.

Nos servirá como hilo conductor a lo largo de toda la tesis, la teoría poscolonial y el trabajo de teóricos como Edward Said (2008), Homi Bhabha (1994) o, como no, Jim Blaut (2000), a la vez que su evolución des-colonial tal y como se expresa en el pensamiento de Walter D. Mignolo (2008), Gloria Anzaldúa (2016) y otros. Con la mirada siempre dirigida hacia la aplicación de las teorías sobre espacialidad en la práctica expositiva como práctica representacional de lo social, en el capítulo 3 reflexionaremos acerca de la espacialidad de la producción cultural, desde el punto de vista de la teoría des-colonial, para esclarecer luego si existe cierto contenido eurocéntrico en las prácticas museísticas occidentales y en caso afirmativo, buscar fórmulas para deconstruirlo.

Las formas de comprender el mundo, recién entrado el siglo XXI, muestran que estrategias de construcción de conocimiento que se creían abandonadas, son recuperadas con fuerza en la actualidad. Considero que en un momento histórico como el actual, en el que el surgimiento de ideas neo-colonialistas, excluyentes y supremacistas, van cobrando de nuevo mucha fuerza, es vital reactualizar el interés sobre la teoría poscolonial, y desde nuestro punto de vista, en sus ideas acerca de la producción y usos del espacio social para así poder refutar el innegable surgimiento del neocolonialismo. La teoría poscolonial que había podido desenmascarar el papel de la Historia y del Arte en la producción de aquel "Otro" distinto al sujeto masculino, blanco, sano y heterosexual, poniendo de relieve la creación y uso de importantes estereotipos para esto, había producido una reconsideración de esas disciplinas entre otras. Ahora sería un grave error retroceder en el pensamiento volviendo a décadas atrás. La renovación de la teoría y su giro des-colonial, es nuestra principal herramienta en el intento de evitarlo.

1. Construcción social del espacio

En el comienzo de su conferencia titulada "*Des espaces autres*" (De los espacios otros), dictada en el *Cercle des Études Architecturales* el marzo de 1967, Michel Foucault anunciaba:

La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición...en un momento en el que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entreteje. (Foucault, 1984)¹.

Foucault hacía una lectura acerca de las polémicas de su época en cuanto que conflictos ideológicos entre los que denominaba “piadosos descendientes del tiempo” y los “habitantes encarnizados del espacio”. Según el filósofo francés, el espacio de su época, tal y como lo presenta en dicha conferencia, no es una innovación sino el resultado de una evolución desde la época de Galileo quien abrió el espacio medieval de localización, entendido como el espacio donde todo y todos encontraban su lugar de ubicación natural y reposo (lugar sagrado- lugar profano, lugar rural-lugar urbano, etc.), hacia el espacio de extensión. Galileo había constituido un espacio infinitamente abierto, en el que el espacio medieval no representaba más que un punto que además estaba en movimiento. Foucault entiende que aquél espacio de extensión ya se estaba desplazando por el espacio del s. XX caracterizado por lo que llama “emplazamiento” (Diag.1).



Diagrama 1: *La evolución del espacio desde de Galileo, propuesto por Foucault (1894) y ampliado hasta la actualidad. (Elaboración del autor).*

El emplazamiento se define por las relaciones de proximidad entre puntos y presenta un problema importante que se plantea en términos demográficos. La problemática es si habrá suficiente espacio en el mundo para el hombre, pero también qué relaciones de identificación de elementos humanos deberán ser tenidas en cuenta para llegar en qué fin. El nuevo espacio del siglo XXI se nos presenta bajo la forma de relaciones de emplazamiento. Foucault avanza en su pensamiento sobre el espacio en el que vivimos actualmente dejando claro que no vivimos en una especie de vacío en el que se podrían situarse individuos y cosas sino que vivimos “...en un

¹ Texto traducido por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Recuperado de: http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf (consulta: 20/11/2020). Sin paginación (s.p).

conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreducibles los unos a los otros y que no deben superponerse” (Foucault, 1984).

Es emocionante ver cómo por primera vez de manera tan clara y tan difícilmente discutida se presenta el espacio no como un lugar inerte sino como un conjunto de relaciones sociales. De entre todas las posibles relaciones sociales, en el presente trabajo investigaremos las relaciones estéticas y el espacio que ellas pueden (re)generar. Cómo es este espacio y a qué viene a reemplazar, forma parte del eje principal del trabajo. Siguiendo la idea de Foucault sobre la problemática de qué relaciones de identificación de elementos humanos deberán ser tenidas en cuenta para llegar en qué fin, nos preguntamos si el problema del ensanchamiento del espacio expositivo se plantea en términos de qué relaciones estéticas deben ser fomentadas y tenidas en cuenta para tener como fin una participación lo más amplia posible. Sin lugar a dudas hemos entrado en una época en la que el espacio, por lo menos el expositivo, se nos presenta bajo la forma de extensión de relaciones estéticas.

Es necesario, no obstante, seguir profundizando en el pensamiento de Foucault, igual que en el de otros pensadores que evolucionan esa teoría antes de centrarnos en lo particular que será el contenido de la tercera parte de este trabajo.

El espacio es algo difícil de definir dado que tiene tantos y tan variados usos pero lo que no se puede discutir es que se trata de un concepto de índole histórico, determinado por los avances en la ciencia y en el debate filosófico. Y es importante aclarar aquí que uno de estos avances es precisamente la revisión del concepto mismo de la Historia como secuencia temporal. A pesar de que los filósofos, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, han escrito bastante acerca del espacio, en la mayoría de los casos lo han estudiado en relación con el tiempo o como contrario del lugar. Hay unas preguntas clave que surgen irremediablemente cuando uno empieza a reflexionar sobre el espacio y a las que aquí dedicaremos las siguientes páginas: ¿Qué entendemos como “espacio” y qué como “lugar”? ¿Cuál es la diferencia entre ellos y dónde se cruzan estas entidades? ¿Se vive en el espacio o se experimenta el espacio? ¿Cuál es la relación entre espacio y tiempo y entre espacio y poder?

Mientras que todo evento ocurre en el tiempo solo parte de lo vivido ocurre en el espacio dado que por ejemplo, hay pensamientos que no necesitan un espacio físico para existir. Esto ha hecho que la filosofía tradicional ha dado primacía

al estudio del tiempo sobre el del espacio a pesar de que hay pensamientos que son igualmente vividos, a veces incluso de manera más intensa que acontecimientos que necesitan un espacio para realizarse. Como resultado siempre, hasta avanzado el siglo XX se ha entendido el tiempo como progreso, evolución, cambio y dinamismo a la vez que al espacio se le han otorgado características como: fijo, estático, o simple contenedor.

Michel Foucault defiende que el espacio contemporáneo no está todavía desacralizado de todo. Si bien ha habido cierta desacralización teórica del espacio no ha sido así desde el punto de vista práctico. Seguimos organizando nuestra vida según ciertas oposiciones espaciales: público/privado, ocio/trabajo, familiar/social, espacio cultural/espacio útil. Se trata de oposiciones todavía vigentes que, según el filósofo francés, admitimos como dadas y que las instituciones y la práctica aún no se han atrevido a rozar (Foucault, 1984). No se puede dejar de observar que dichas oposiciones espaciales son un lastre que lo único que crean son enfrentamientos. Si considerásemos el espacio como una herramienta de encuentros, intercambios y enriquecimientos, sólo entonces entraríamos de pleno en el siglo XXI. El museo como institución y un espacio expositivo ampliado creado por él y ofrecido al usuario puede ser la primera institución-llave que abre la puerta hacia una nueva era.

Con aquella conferencia, en la que volveremos un poco más adelante en este trabajo, Foucault había inaugurado una nueva línea de pensamiento sobre los estudios sociales relacionados con el espacio que pronto se dará por conocer bajo el término "giro espacial". En el pensamiento de Foucault queda claro que: "hay una historia que permanece sin escribir, la de los espacios, que es al mismo tiempo la de los poderes/saberes, desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat" (Foucault, 1980, 149)². No obstante, todavía hoy en día si intentásemos describir el término "espacio", a la mayoría de nosotros nos sería muy difícil eludir en esa descripción, el uso de términos como lugar geométrico, tridimensional, euclidiano, objetivo, neutral...

Generalmente solemos entender el espacio como algo fácilmente legible, indiscutible, inmutable, un lugar sencillo que existe para que pongamos cosas dentro...Michel Foucault decía al respecto: "El espacio fue tratado como lo muerto, lo fijo, lo no dialéctico, lo inmóvil. El tiempo, por el contrario, fue rico, fecundo, vivo, dialéctico" (Foucault, 1980,149). Sin embargo, esta concepción del espacio que

² Reproducido de Tirado y Mora (2002, 14).

Foucault señala, no es más que una falacia que, según Henri Lefebvre (2013) esconde la imposición de una determinada visión de la realidad social del mundo occidental con objetivo la imposición de unas determinadas relaciones de poder.

Lefebvre mismo reclama la continuidad de su obra que con la ayuda del marxismo como hilo conductor consigue su carácter unitario. En su obra cumbre de 1974 “La producción del espacio” culmina su reflexión sobre el espacio como sujeto autónomo en relación con lo urbano, que empezó con “El derecho a la ciudad”, el libro que inaugura sus reflexiones sobre esa entidad³. Tal y como lo plantea ya ahí, el espacio urbano supone simultaneidad, encuentros, convergencia de comunicaciones y confrontación de diferencias (Lefebvre, 2017). Es un lugar de encuentros y desencuentros, de equilibrios y desequilibrios permanentes, reflejo de lo imprevisible. Lefebvre quiere combatir las simplificaciones del término para introducirlo en el estudio de la realidad social. Como observa Ion Martínez Lorea (2013) en el prólogo de la edición de “La producción del espacio” en castellano, Lefebvre utiliza el espacio como eje a través del cual analiza la complejidad del mundo moderno.

Para el filósofo francés el espacio es un producto, resultado de la acción social, las prácticas, relaciones y experiencias sociales, siendo a la vez parte de ellas. No existen relaciones sociales sin espacio, pero tampoco espacio sin relaciones sociales. El espacio no es un continente inerte dado que a través de él se reproducen las relaciones de producción. Es un producto pero no es un objeto. Como producto se utiliza y se consume pero al intervenir él mismo en la producción, organizando el trabajo, la propiedad, la redes de intercambios de relaciones, etc., pierde su posible simple objetualidad.

Según Lefebvre (2013), cada sociedad produce su espacio y él a la vez genera las condiciones para que ella se reproduzca. La sociedad capitalista produce la ciudad como espacio modélico de su representación que en ningún momento en la teoría lefebvriana se entiende como simple escenario de las actividades básicas humanas. A contrario de lo que Le Corbusier entiende como ciudad a la que otorga cuatro funciones básicas: hábitat, trabajo, movimiento y ocio en un intento de especialización espacial de obvia concepción funcionalista, Lefebvre contrapone una realidad urbana mucho más compleja y rica, criticando de hecho dicho urbanismo

³ El libro de H. Lefebvre titulado *Le Droit à la Ville* se publicó por primera vez en 1968 en Francia. Su primera edición en castellano fue en 1969 por la editorial Península. Aquí se utiliza la edición del 2017 publicado por las ediciones Capitán Swing. En 1974 aparece publicado por la editorial francesa *Anthropos* su obra *La production de l'Espace* que no se traduce en castellano hasta 2013. Esa primera edición de “La producción del Espacio” por las ediciones Capitán Swing, es la que se utiliza aquí.

funcionalista que para él, hace que el espacio se convierta en una realidad esencialmente visual en la que sus usuarios corren el peligro de confundir lo visible con la realidad, quedándose el resto de los sentidos anulados y, lo que sería todavía más peligroso, obviándose el papel del espacio urbano como generador y soporte de relaciones sociales.

Parece obvio que su relación con la Internacional Situacionista, muchos de cuyos miembros se encontraban entre sus alumnos de la Universidad de Estrasburgo, marcó sus reflexiones hacia los problemas urbanos y su crítica hacia ese urbanismo de Le Corbusier. Esta crítica a la racionalidad tecnocrática, expresada en la Carta de Atenas, es uno de los ejes expositivos del discurso de Lefebvre igual que lo es su consideración de la ciudad como topos de la cotidianidad, miseria a la vez que potencia creativa, o como escenario y objeto de lucha de clases, objetivo del capital y del Estado. En Lefebvre la cotidianidad es una batería de ideologías que, según él, sirven para la manipulación de las necesidades y los deseos, siendo la planificación económica, la publicidad o el urbanismo algunas de sus herramientas más eficaces, en este proceso.

En los trabajos de Lefebvre se plantea una crítica a aquél urbanismo funcionalista desde dos puntos clave: la problemática mercantil y tecnocrática del espacio, por un lado y la argumentación sobre la apropiación de ese espacio, por el otro. Una apropiación que Lefebvre denomina “habitar” entendida como actuación antagónica al “hábitat” como práctica común en la teoría espacial funcionalista. Si la producción del espacio, entendido como hábitat, hace referencia a la razón industrial y se confirma en la dominación, la apropiación del espacio, es decir el acto de habitar, se expresa con la recuperación del sentido pleno de la actividad de un grupo que se apodera y se hace cargo de su destino social a través de la autogestión.

La crítica social lefebvriana al urbanismo funcionalista no se queda sin embargo, en las tensiones entre hábitat y habitar. Se generaliza adoptando la forma de un dilema entre la lógica de dominación y la lógica de apropiación pudiéndose expresar con otras antítesis de la cotidianidad tales como por ejemplo producto-obra o producción-ocupación. En definitiva el dilema lefebvriano adopta de alguna manera, la apariencia del eterno antagonismo entre *Nomos* y *Telos*, entre aquella fuerza que reprime el individuo y la potencia de él para liberarse.

A lo largo del siglo XX la ciudad tradicional tal y como la conocimos hasta el siglo XIX, desaparece como objeto y como concepto pero su esencia permanece y

se expande a través de lo urbano que, como Lefebvre aclara, no es lo mismo con “el tejido urbano”. Si este segundo es el escenario de proyección y planificación de la ciudad, el primero es algo más completo, es una actitud que viene a recuperar aquél antagonismo entre *Nomos* y *Telos* y como tal, puede ser expandida fuera de los límites del tejido urbano. Un urbanita no es alguien que necesariamente vive en la ciudad sino alguien que se relaciona socialmente según un modelo muy concreto y que puede existir fuera de los límites tradicionales de la ciudad, esparciendo su espacio y ampliando su significado e importancia. Lefebvre nos habla de la urbanización de la sociedad como un proceso inacabado que todavía está en marcha.

Este espacio urbanístico, arquitectónico, visual y funcional, no tiene nada de inocente. Siguiendo el autor francés, el capitalismo usa ese espacio urbano para extenderse por y a través de él, afirmarse en cierto modo en él. Se trata de un proceso lleno de contradicciones sociales: la degradación o hasta la desaparición completa de la naturaleza bajo una concepción mercantilista que rige la planificación espacial, las tensiones establecidas entre lo local y lo global, tensiones políticas sobre espacio a la vez que espaciales sobre política. Se trata de un espacio urbanístico que reduce y sintetiza la realidad de manera muy elemental:

Se habla de arte cuando se trata en realidad de dinero, de mercancías, de intercambio, de poder. Se habla de comunicación y no hay otra cosa que soledades. Se habla de belleza cuando no se trata sino de imagen de marca. Se habla, en fin, de urbanismo cuando en realidad no hay nada que tratar. [Lefebvre, 2013, 448].

El espacio urbano en la concepción lefebvriana, nunca se limita en su dimensión visual y funcional. Es un espacio público de dimensiones político-filosóficas y comunicacionales. Tiene claras características mentales y sociales. No se entiende como soporte y menos como suelo, sino como agente de visibilización y participación.

A lo largo del presente trabajo, voy a investigar la posibilidad de aplicación de estas ideas a lo que entendemos como “espacio expositivo”. Considero que existe una relación clara entre el modo en el que el capitalismo usa el espacio urbano según Lefebvre y el modo en el que el museo usa el espacio expositivo para afirmarse en y a través de él. ¿Hasta qué punto el uso del espacio expositivo tal y como lo conocemos hasta hoy, genera contradicciones sociales? ¿Tienen los visitantes del museo la posibilidad de utilizar el espacio expositivo más allá de su dimensión visual? El posible vínculo del ciudadano con el espacio expositivo local remitiría a una conciencia

práctica y reflexiva. Es decir, la experiencia habitante dentro de un espacio expositivo vivido del modo lefebvriano, desbordaría el dictamen institucional a favor de la creación de experiencias compartidas.

Según el argumento quizás más sólido de Lefebvre, todas las relaciones sociales, independientemente de si son relativas a clase, familia, comunidad o estado no llegan a tomar forma ni a ser justificadas antes de ser expresamente espacializadas, es decir hasta convertirse en relaciones espaciales materiales o simbólicas. Por lo tanto, parafraseando a Lefebvre, todas las relaciones estéticas relativas a cualquier tipo de juicio estético que sea, son abstractas e infundadas si no llegan a ser expresamente espacializadas, es decir convertidas en relaciones estéticas espaciales, materiales o simbólicas. La crítica a la práctica museística que aquí plantearemos, discurre en torno a los mismos dos puntos de la crítica lefebvriana al urbanismo funcionalista: la problemática de la construcción tecnocrática y comercial del espacio expositivo y la argumentación sobre la apropiación del espacio expositivo por parte del ciudadano. La diferencia se encuentra en nuestra convicción de que es imprescindible la colaboración de la institución, siendo ella la que pone en marcha las condiciones necesarias para dicha apropiación.

Desde la producción de un espacio expositivo que hace referencia a la razón y la lógica occidental podemos pasar a la creación de un espacio expositivo nuevo e inclusivo creado mediante el acondicionamiento institucional para su apropiación por parte del visitante que lo recupera a través de una consciente actividad de autogestión cultural.

Con la ayuda de ejemplos concretos intentaremos demostrar que se trata de una realidad llena de contradicciones sociales. Un proceso que genera tensiones entre lo global y lo local, entre percibir, concebir y vivir el espacio expositivo, a la vez que contradicciones en el momento de reconocer el rol del visitante en el museo y las posibilidades de que él se convierta de simple cliente a usuario de la institución.

1.1 Contextualización del término “espacio social”

Para Henri Lefebvre, el espacio, como hemos podido comentar, más allá de un lugar tridimensional, es un conjunto de relaciones sociales de múltiples dimensiones. Para apoyar esa idea, elabora en “La producción del espacio” la atrayente teoría de la que llama “tríada conceptual”. Según Lefebvre (2013) existen tres dimensiones espaciales que determinan los usos del espacio social y como consecuencia el significado y alcance de este según cada uno de esos usos: las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación. A cada una de estas dimensiones le corresponde un espacio determinado (Diag. 2).



Diagrama. 2: *Tríada conceptual del espacio según Lefebvre (2013).* (Elaboración del autor).

A las prácticas espaciales le corresponde el espacio de la experiencia material, el espacio visto. Se trata de un espacio que hace referencia a la realidad cotidiana, entendida como uso del tiempo, en relación con la realidad urbana, entendida como flujo de personas, mercancías y dinero que transitan el espacio. Estamos hablando de un espacio de la producción y reproducción social. Es el *espacio percibido*.

A las representaciones del espacio, Lefebvre adjudica el espacio de los científicos y planificadores. En definitiva de todos aquellos expertos que se ocupan en definir un espacio de signos y códigos de fragmentación y limitación, Lo llama *espacio concebido*. El espacio concebido pretende reducir lo vivido a lo visible. Se trata de la falacia de la transparencia espacial.

Finalmente, a los espacios de representación, el autor francés asigna todo aquel espacio de la imaginación y lo simbólico. Es aquí donde se encuentran la

acción y la pasión. Es el espacio de usuarios y habitantes donde se investigan nuevas posibilidades de la realidad espacial. Es el *espacio vivido*.

Dicho de otra manera y haciendo una lectura desde el punto de vista de las artes podemos decir siguiendo a Fernando Quesada (2016), que el espacio concebido es el espacio tradicionalmente asignado a la arquitectura y el urbanismo, el percibido a las artes visuales y de representación, objeto de atención de la pintura, la fotografía o el cine mientras que el espacio vivido, sería el propio de la vida cotidiana y de las artes vivas, no tanto el teatro sino las formas escénicas derivadas de la performance y las artes de acción.

Las tensiones entre esos tres espacios existen y son continuas y parece que dentro de la sociedad capitalista se resuelven a favor del espacio concebido. No obstante, según observa Lefebvre (2013), el espacio vivido tiene una presencia clara y muy difícilmente se doblega a las reglas de la adaptación que intentan imponer las representaciones del espacio. Lefebvre reivindica la capacidad de los espacios de representación (Diag. 2-3) para intervenir en las prácticas (Diag. 2-1) y las representaciones espaciales (Diag. 2-2). Cree que el espacio vivido tiene una gran potencialidad, suficiente para superar las imposiciones del espacio percibido y del espacio concebido.

Lefebvre se muestra preocupado respecto a la actuación del ciudadano. Su silencio y pasividad ante los problemas que se le presentan, asumiendo su función como figurante y consumidor de un espacio no pensado para él como usuario, le inquietan. Crea con esta tríada, un mecanismo sólido para superar la creación de un espacio que se sitúa fuera del alcance del usuario y que le reduce a alguien que sólo puede aspirar a asumir de forma pasiva los códigos y las señales o incluso, prohibiciones que le impone el espacio concebido.

No cabe duda que el espacio expositivo es, ante todo, un espacio social, tal y como lo entiende Lefebvre, dado que se trata de una entidad en la que se realizan prácticas espaciales que intervienen en la realidad cotidiana, es un sitio que se rige básicamente por las reglas de unos expertos pero que sobre todo, puede llegar a ser un espacio donde la imaginación, la acción y la pasión tengan una presencia decisiva. Tal y como lo conocemos hasta ahora, el espacio expositivo, en la mayoría de los casos se nos ha presentado como un lugar que hace referencia a la primera dimensión conceptual lefebvriana, aquella del espacio percibido, un espacio visual reflejo de cierta realidad cotidiana. Debería ya pasar a aquella tercera

dimensión, la del espacio vivido, convirtiéndose en un espacio de representación. Para que esto se logre debería superar el estrecho de Escila y Caribdis que sería el espacio expositivo concebido, creado por los expertos de las representaciones espaciales y como un nuevo Ulises, abrir el camino hacia un espacio expositivo vivido.

El espacio expositivo hoy en día funciona, en el mejor de los casos, como un espacio concebido por los expertos de los museos que lo presentan de una manera muy concreta manteniendo estrecha relación con un espacio percibido a través de unas prácticas expositivas que se dirigen a la experiencia material, por no decir sólo visual.

Percibo, con la misma inquietud lefebvriana, la actitud pasiva del visitante del museo, en relación con el uso que hace, o que se le permite hacer, del espacio expositivo. Puede ser que haya llegado el momento para que el espacio expositivo dé el paso hacia su transformación en un espacio de representación, un espacio vivido, de la imaginación y lo simbólico, del deseo y la convergencia de comunicación. Un lugar de la pasión y la acción a la manera del espacio urbano propuesto por parte del autor francés, como lugar de simultaneidad, conocimiento, reconocimiento, desequilibrios y encuentros.

Lefebvre, a reivindicar como hemos visto, la potencialidad de los espacios de representación, cree que esto es posible. Un espacio de lo posible no es una utopía, es aquello que se puede lograr pero que parte de lo real, de lo actual, de lo presente. Como muy ciertamente comenta Martínez Lorea, sin exploración de lo posible no hay pensamiento y ese pensamiento “debe conectar con las prácticas de los usuarios, con la intervención de los ciudadanos en el espacio” (Martínez Lorea, I., 2013, 26)

El espacio social no puede entenderse como escenario armónico y acabado sino como espacio de conflicto, enfrentamientos, desequilibrio a la vez que lugar de encuentro y de belleza.

Las ideas que se plantean en “La producción del espacio” siguen útiles, tal y como se nota en la influencia que ejercen sobre autores contemporáneos como David Harvey, Doreen Massey o Edward Soja. A pesar de que Harvey (2007) piensa que la apuesta de Lefebvre por una determinada organización del espacio adolece de cierta vaguedad en su definición, esto no le resta relevancia a la reivindicación de un proceso que pone el foco sobre lo posible, tal y como demuestra Edward Soja (1996)

al hacerse suya la teoría de Lefebvre y ponerla en práctica ampliándola en los estudios urbanos.

En su libro *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, (El Tercer espacio: Viajes a Los Ángeles y Otros Lugares reales-e-imaginados), al que volveremos más adelante, el geógrafo estadounidense estudia la producción del espacio urbano como forma y proceso, con la mirada fija a Lefebvre, de tres modos distintos aunque interrelacionados: Desde el “primer espacio” (el espacio percibido lefebvriano), presenta el espacio urbano como complejo de prácticas espaciales materializadas para que reproduzcan las formas concretas de los patrones urbanísticos como forma de vida. Desde la perspectiva del “segundo espacio” (el espacio concebido de Lefebvre), el espacio urbano se vuelve un terreno mental, conceptualizado en imágenes, pensamientos y representaciones simbólicas, concebido por el “imaginario urbano”. Según Soja (1996) el campo de los estudios geográficos urbanos se ha ocupado de estos dos modos de interpretación del espacio urbano, de manera directa o a través de algunas variaciones, enfocándose siempre a las apariencias mensurables de la espacialidad urbana. Se trata de una manera de estudio que plantea limitaciones a la necesidad de reconocer el espacio urbano como ámbito activo de desarrollo y cambio, como una fuerza impulsora que afecta a todas las dimensiones de nuestra vida. El argumento del “tercer espacio” (el espacio vivido lefebvriano), tal y como lo presenta en el libro, es la existencia de una forma de entender la producción social de la espacialidad humana que incorpore las perspectivas del primer y segundo espacio al mismo tiempo que amplíe el alcance y la complejidad de la imaginación espacial.

Seguiremos investigando las capacidades interpretativas y las posibilidades investigadoras del espacio como entidad “trialectica” a partir de ahora, en distintos campos de estudios y especialmente en la museología, pero podemos adelantar ya que después del camino que Lefebvre nos ha enseñado, el espacio empieza a tener un papel fundamental en los estudios de las ciencias de pensamiento al formar parte constitutiva de la triada tiempo – sociedad – espacio, o dicho de otro modo: de “estar” en la vida. Es obvia la creciente importancia estratégica de lo que Lefebvre denomina “espacio vivido” en tanto que lugar en el que se producen los acontecimientos. Cuando llega a ser practicado bajo los términos de libertad, inclusividad y autogestión, este espacio ofrece la oportunidad de resistencia y emancipación. Todavía queda manifiesta la necesidad de reconocer y reequilibrar la capacidad crítica de la trialectica historia – sociedad – espacio, siendo este tercer

espacio una nueva perspectiva inclusiva para mirar, interpretar y actuar si queremos cambiar la espacialidad humana.

1.2 La cultura desde el enfoque espacial

El indiscutible vínculo del hombre con el espacio desde la antigüedad, tal y como se refleja en su continua interacción con el entorno natural y urbano, pone de manifiesto la conciencia de una cultura humana esencialmente espacial. No obstante, en los debates culturales durante la modernidad, ha predominado la dimensión temporal, quedándose el espacio relegado a la mera condición de escenario. Esto ha sido consecuencia de la innegable influencia de la narrativa historiográfica moderna que, por su parte, ha mantenido el claro predominio del tiempo sobre el espacio en su discurso.

En el apartado anterior nos hemos introducido en el pensamiento de Foucault (1984) sobre el funcionamiento del espacio, quien nos invitaba a pensar y pensarnos en términos espaciales y en la teoría espacial de Lefebvre (2013) que presenta el nuevo concepto del espacio como producto social creado principalmente por las fuerzas productivas del capitalismo y que tiene posibilidades de evolución hacia lo que denomina “espacio vivido”. Aquí vamos a acotar el campo de estudio para centrar la atención en la aplicación del concepto espacial en el ámbito cultural. Es interesante ver cómo se entiende la cultura en términos generales desde un enfoque espacial para poder a continuación proyectar dicha teoría en el ámbito museístico.

Es el momento de retomar ahora la famosa conferencia que Foucault pronunció en marzo del '67 cuyas bases perfilamos en el apartado 1. En aquella disertación el filósofo francés instauraba el término de heterotopía, que me servirá como herramienta en mi discurso. Una vez presentado el espacio del siglo XX como una evolución desde la noción de localización a la de emplazamiento, pasando por la de extensión (Diag. 1), sigue reflexionando acerca de distintos emplazamientos según las relaciones que pueden crear o por las que se pueden definir. Destaca tres categorías importantes: los emplazamientos de pasaje (calles, trenes...), los de detención provisional (cafés, cines, playas...) y los de descanso (casa, habitación, cama...).

Entre ellos quiere centrarse en los que tienen la capacidad de estar en relación con todos los otros emplazamientos pero que de alguna manera contradicen a todos. Los divide en dos grupos: las utopías y las heterotopías. Las utopías son espacios esencialmente irreales, es la sociedad misma perfeccionada, siendo las heterotopías unos lugares reales y efectivos que existen en toda cultura y en los que todos los emplazamientos están representados, cuestionados e invertidos. Todas las culturas constituyen espacios de heterotopías, pero como no existe ni una heterotopía que sea absolutamente universal, Foucault (1984) las clasifica en dos grupos generales: Las de las sociedades “primitivas” que establecen unas heterotopías que Foucault llama “de crisis” y las de las sociedades como “la nuestra” que generan unas heterotopías de “desviación” (Diag. 3).



Diagrama 3: Las “Heterotopías” como espacios de emplazamiento, dentro de la organización espacial de la cultura, según Foucault (1984). [Elaboración del autor].

Siguiendo la argumentación foucaultiana, unas sociedades “primitivas” serían las que distinguen entre espacios privilegiados y otros prohibidos. Espacios para individuos que se encuentran en relación social y otros para individuos “en crisis”, entendidos como tales en ciertas sociedades, los adolescentes, las mujeres en menstruación, los viejos, etc. Al lado opuesto se encuentran las sociedades como la nuestra que aunque han dejado de generar heterotopías de “crisis”⁴, reemplazan las antiguas por otras que Foucault llama de “desviación” con objetivo de ubicar en

⁴ Según Foucault nuestra sociedad no ha dejado de generar de todo este tipo de heterotopías. Utiliza como interesantes ejemplos el servicio militar como espacio en el que los chicos jóvenes manifestaran su sexualidad viril, dado que dicho comportamiento debería tener lugar en “otro lugar” fuera de la casa familiar, o el viaje de bodas, espacio por excelencia para la pérdida de virginidad de la novia, acto que tampoco podía realizarse en el espacio familiar.

estos espacios a individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la norma exigida⁵.

Que todas las culturas constituyen heterotopías y que estas están clasificables en esos 2 grupos generales, de “crisis” y de “desviación”, según la cultura que las produce, es el primer principio de esta disertación de Foucault que sigue desarrollándose en torno a otros cuatro principios:

Según el momento cultural que una sociedad atraviesa, una heterotopía creada por ella puede funcionar de distintas maneras. Este es el segundo principio de las heterotopías y Foucault usa el ejemplo del cementerio como heterotopía que lo ilustra bien. Aunque todas las culturas desde la prehistoria han creado cementerios, estos han variado su funcionamiento y emplazamiento según el momento cultural del que se encuentre una sociedad. Así que mientras en la cultura occidental se creía de manera unívoca a la resurrección de los cuerpos, los cementerios se encontraban en el centro de la ciudad, al lado o dentro de las iglesias y tenían una organización espacial jerarquizada, pero a medida que dicha creencia dejó de ser preeminente, la misma cultura reemplazó a los cementerios a las afueras de la ciudad.

Una heterotopía tiene la capacidad de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, emplazamientos distintos que serían en sí mismos incompatibles. Según este tercer principio, el jardín desde la antigüedad puede funcionar como heterotopía con esta capacidad. Como explica Foucault (1984), el jardín de la cultura persa tenía ese tipo de simbolismo y funcionamiento dado que era un espacio sagrado de forma rectangular en cuyo interior se encontraban cuatro partes, representando las cuatro dimensiones del mundo, con un espacio central, todavía más sagrado que todos los demás, que era la representación del obliquo y donde se encontraban la fuente y la vertiente.

A continuación Foucault relaciona las heterotopías con el tiempo para establecer su cuarto principio. Según este, están asociadas a cortes de tiempo, empiezan a funcionar plenamente cuando las personas se encuentran en una especie de ruptura absoluta con el tiempo tradicional. Operan sobre lo que llama “heterocronías” y si la relación con el tiempo es de acumulación, las denomina heterotopías “eternizantes” mientras que si las características del tiempo con las que

⁵ Como ejemplo aquí menciona los geriátricos, espacios en el límite de heterotopía de “crisis” y de desviación. Desde mi punto de vista aquí se encuentra el germen de su magnífico trabajo posterior “*Surveiller et punir: Naissance de la prison*” (Vigilar y Castigar: el nacimiento de la prisión) al que más adelante en el trabajo, recurriremos.

tienen relación son la fugacidad, precariedad, etc. entonces las llama heterotopías “crónicas”. Como ejemplo de estas segundas pueden funcionar las ferias mientras que como heterotopías “eternizantes” Foucault dice del museo:

... mientras que en el siglo XVII, hasta fines del XVIII incluso, los museos y las bibliotecas eran la expresión de una elección... la idea de acumular todo, la idea de constituir una especie de archivo general, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté fuera del tiempo, e inaccesible a su mordida, el proyecto de organizar así una suerte de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inamovible... todo esto pertenece a nuestra modernidad. El museo y la biblioteca son heterotopías propias de la cultura occidental del siglo XIX. (Foucault, 1984, s.p)⁶.

Finalmente como quinto principio, el filósofo francés nos habla de la característica de las heterotopías de estar dotadas de cierto sistema de apertura y cierre que las puede aislar o volver penetrables. Según la manera de estar en ellas, uno o está confinado sin poder salir o entrar (caso de la prisión) o hay que someterse a ritos y purificaciones para tener acceso a ellas (caso de los hammam musulmanes)⁷.

Si retomásemos a todos los principios establecidos por Foucault y reflexionásemos sobre ellos desde el punto de vista del funcionamiento del museo institucional, parece obvio que nos encontramos delante de una de estas heterotopías siendo un lugar real y efectivo que aparece en todas las culturas y que además se trata de un espacio en el que distintos emplazamientos están representados, cuestionados e invertidos. Ya el mismo Foucault lo usa como ejemplo para ilustrar, como hemos visto, su cuarto principio, no obstante creo que cumple muchos de los otros principios también. Así por ejemplo, haciendo alusión al segundo de ellos, no habría duda sobre el variado funcionamiento del museo según el distinto momento cultural en el que se desarrolla y también es cierto que puede yuxtaponer según el tercer principio de Foucault, espacios inicialmente incompatibles entre sí. En

⁶ Recuperado de: http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf (consulta: 20/11/2020). Texto sin paginación.

⁷ ¡Qué oportunidad más interesante para entender nuestras propias casas, barrios o ciudades como heterotopías creadas por nuestra propia cultura pandémica del 2020! O bien se está confinado en ellas o tienes que someterte al rito de una PCR para poder tener acceso...

un espacio expositivo se pueden representar otros espacios reales o irreales que aparentemente no guardan relación alguna entre ellos. Además, siguiendo su quinto principio, el museo es una heterotopía dotada de cierto sistema de apertura y cierre, dado que aparentemente, se necesita algún tipo de "ritual" para tener acceso a él. Finalmente ¿cómo funciona el museo como heterotopía creada por la sociedad y la cultura occidentales? Sería un gran fracaso que se tratase de una de las heterotopías de "crisis" de las sociedades "primitivas", funcionando como lugar para privilegiados excluyendo todos los comportamientos que se alejan de la regla, pero nos atreveríamos a decir que sí funciona como heterotopía de desviación, pudiendo entender en este caso como "desviación", una forma elitista de relacionarse en la sociedad.

Foucault empezaba aquella conferencia del '67 afirmando que aquella época era sobre todo la época del espacio, quizás sea el momento de indagar más sobre las cualidades de aquél espacio que hoy serían las más necesarias para representar a nuestra época. Aquella época de la que hablaba el filósofo francés ha cambiado, de hecho empezó a cambiar justo el año siguiente de la pronunciación de esa conferencia. Hoy podríamos enfocar mejor aquél discurso si añadiésemos que nuestra época actual debe y puede ser la de un espacio inclusivo y más participativo que se define por el establecimiento de las condiciones adecuadas para el desarrollo de relaciones estéticas, como parte de las relaciones sociales manifestadas entre nosotros. De todas formas, como el filósofo francés nos ayudó a ver, hablando de la historia como disciplina social, la insistencia en la cultura como temporalidad silenciando su dimensión espacial, es una de las maneras de constitución de poder y de vigilancia en el terreno de las ciencias sociales.

2. Desplazamientos y diferencia cultural. Consideraciones espaciales

El recién reinstaurado interés por la teorización del espacio, tal y como se presenta en las teorías filosóficas de Lefebvre y Foucault, a las que aquí hemos podido realizar un primer acercamiento, y que se amplía en los estudios antropológicos, sociales y feministas de teóricos posmodernos como Frederic Jameson (1984), Gloria Anzaldúa (1987), Jean Baudrillard (1988), Caren Kaplan

[1988] y muchos otros⁸, manifestándose en nociones como vigilancia, desterritorialización, fronteras, hibridación o marginalidad, nos indica que es el momento de revisar conceptos fundamentales del arte y por consecuencia (¿o no?) de la museología, tales como el de la cultura espacial y por derivación, el de la diferencia cultural.

Hemos sido educados, con la ayuda de unos maravillosos mapamundis llenos de colores que marcan fronteras, a entender el mundo como un conjunto de culturas diferentes, relacionada cada una de ellas, con una entidad espacial claramente definida, que hemos aprendido a llamar “país”. Tal y como explican Akhil Gupta y James Ferguson en su artículo de 2008 “Más allá de la cultura”, la idea de que cada país encarna una cultura y una sociedad que le son propias y distintivas se encuentra tan difundida y se asume tan naturalmente que términos como “cultura” y “sociedad” formen parte natural de los nombres de los estados-nación. Es obvio sin embargo, que los territorios a los que se les asigna una cultura y una sociedad, no son necesariamente los de una nación. Hoy se reconocen áreas culturales que cruzan fronteras, al igual que se reconocen países multiculturales. No cabe duda de que el trinomio: país-cultura-sociedad es una de las grandes falacias de la organización política y social decimonónica, no obstante el espacio funciona todavía como un plano sobre el que se inscriben las diferencias culturales, sírvanse como ejemplo los mapas etnográficos que a pesar de que no siguen las fronteras políticas de cada país, usan la cultura para marcar fronteras distintas, pero fronteras al fin y al cabo.

El espacio opera fundamentalmente como un principio organizativo en el ámbito social de manera que espacio y cultura funcionan como un tándem ayudando a la organización del conocimiento social, no obstante dicho tándem no puede servir para gestionar la sensibilidad y el comportamiento social dado que desde su génesis crea problemas de exclusión y plantea importantes interrogantes. ¿Cuál es la cultura de los que habitan la frontera entre países o la de los que se trasladan cruzándola diariamente? ¿En qué espacio se desarrolla esa cultura?

⁸ Son ejemplos de escritores que aunque no se englobarían en un mismo movimiento teórico, todos ellos han reflexionado y analizado temas relacionados con la cultura posmoderna, desde el punto de vista de género [Mark Poster(ed.). (1988). *Jean Baudrillard. Selected Writings*. Stanford University Press, Kaplan, C. (1987). Deterritorializations: The rewriting of home and exile in Western feminism discourse. *Cultural Critique* (6), 187-198.], de la colonización de la esfera cultural [Jameson, F. (1984). Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review* (146), 53-92.], de la marginalidad y las fronteras entre culturas [Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. Spinters/Aunt Lute.], dando a todos estos temas una dimensión espacial muy relevante para el presente trabajo.

Hay varias razones para empezar a cuestionar este espacio fragmentado a través de la cultura. Es obvio que existen varias culturas dentro de una misma localidad ¿cómo se explican estas?

Un intento para entender esta realidad sería a través de lo que se ha venido a llamar “multiculturalismo”, pero esta solución provoca más conflictos que las respuestas que ofrece dado que al mismo momento de la creación del término, surgen otros como “cultura dominante” y “subculturas”...Parece que estos conceptos sí tratan de cuestionar la asociación entre cultura y espacio, sin embargo crean más problemas dado que no la cuestionan de manera determinante sino que la usan para cambiar las fronteras existentes y crear nuevas. Lo que sí queda claro es que todos esos términos como “multiculturalismo”, “cultura diferenciada”, “subcultura”, “cultura dominante” y otros, demuestran que “cultura”, “identidad cultural” y “espacio cultural” no son lo mismo. Asimismo las últimas décadas surge la problemática de la teoría del poscolonialismo que viene a añadir importantes interrogantes a la cuestión de la relación entre espacio y cultura. Tendremos la oportunidad de profundizar en el capítulo 3 pero unas preguntas importantes sobre las que reflexionar en cuanto a esta cuestión, serían por ejemplo: ¿Se han creado unas culturas híbridas por el efecto de la colonización? ¿A qué espacios pertenecen estas? ¿Hasta qué punto ha desestabilizado la colonización el equilibrio entre cultura y nación?

Como Gupta y Ferguson observan: “...al cuestionar la formación de este paisaje fraccionado de naciones independientes y culturas autónomas, se plantea el problema de cómo entender el cambio social y las transformaciones culturales como algo situado en espacios interconectados” (2008, 237). Si entendiéramos los espacios como entidades interconectadas en lugar de estudiarlos de manera desconectada y autónoma, entonces los cambios culturales serían una cuestión de “repensar la diferencia a través de la interconexión” (Gupta y Ferguson, 2008, 237). El problema se solventa fácilmente si además, dejásemos de pensar el espacio en términos puramente matemáticos y ampliásemos nuestro punto de vista entendiendo el espacio como un conjunto de relaciones sociales que se pueden desarrollar durante un largo período de tiempo y en unos territorios no necesariamente colindantes pero sí conectados a través de dichas relaciones. El único problema al que nos enfrentaríamos en este caso, sería la incapacidad de trazar líneas fronterizas en un mapamundi que lo enmarcara.

Frederic Jameson, el filósofo y crítico literario americano, al que anteriormente, nos hemos referido, introduce el término “hiperespacio posmoderno” en su artículo: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío), publicado el julio- agosto de 1984 en la revista *New Left Review* que posteriormente se amplía en un libro con el mismo título, publicado por el Duke University Press, en 1991. Según Jameson (como se citó en Gupta y Ferguson, 2008), la posmodernidad ha definido una mutación en el espacio que ha sobrepasado la capacidad del cuerpo humano para situarse en un espacio susceptible a ser cartografiado. Frente al espacio clásico de la modernidad, nos encontramos ante un espacio que supera nuestra capacidad perceptiva⁹. Se trata de un espacio que desafía la cómoda ficción de que las culturas están situadas en lugares concretos y corresponden a grupos humanos cerrados y precisos. Existe hoy en día una especie de esfera pública transnacional que no se centra ni funciona bajo el concepto de pertenencia a una comunidad o localidad cerrada. Este concepto se vuelve algo obsoleto, a cambio esta esfera pública hace posible unas formas de identidad que no necesita la apropiación de aquellos espacios en los que la cercanía y el contacto visual sean esenciales. Siguiendo a Gupta y Ferguson: “esta desterritorialización del espacio nos obliga a reconceptualizar de manera fundamental las políticas de comunidad, solidaridad, identidad y diferencia cultural” (2008, 239).

Desde siempre el ser humano se ha trasladado en el espacio de manera mucho más pronunciada que las ciencias antropológicas han estudiado y han pretendido presentar. Las identidades siempre han sido menos fijas que lo que se ha creído hasta ahora, pero hoy en día el ritmo de movilización es todavía más intenso provocando que cuestiones como “identidad colectiva” tenga mucha más relevancia que la de “identidad nacional”. No me refiero únicamente a los resultados de los fenómenos de movilización forzada como los migrantes, los refugiados, los

⁹ Se trata de una idea que Jameson extrae del ámbito arquitectónico posmoderno. Dice que en la arquitectura posmoderna subyace una retórica populista, contraria a la de la arquitectura del estilo Internacional de Le Corbusier y Mies Van der Rohe y que esta se visibiliza en la falta de diferencia entre cultura masiva y cultura elitista. Menciona como edificio emblemático de este momento el Westin Bonaventure Hotel de John Portman en Los Ángeles que representa para él un intento de construcción de espacio total. Su superficie vidriada disuelve, de alguna manera el volumen del hotel dentro de la ciudad y sus accesos laterales y traseros son una demostración de no querer formar parte de la ciudad sino, en cierto modo de sustituirla, a diferencia del funcionamiento y del simbolismo de las entradas principales tan visibles en el Estilo Internacional, sin embargo en su interior predomina la desorientación. Para Jameson es el perfecto ejemplo de la dificultad de la mente humana posmoderna de captar “la gran red comunicacional global, multinacional y descentrada en que estamos atrapados como sujetos”.

desplazados, etc. Actualmente en un mundo de flujos culturales continuos y de diáspora muy pronunciada, es un sinsentido seguir intentando reproducir un mapamundi bajo el pensamiento de unas cartografías ya anticuadas. No solo los migrantes viven este desarraigo y mezcla, incluso los que se quedan en su lugar de “toda la vida” experimentan un cambio importante en lo que solían reconocer como “su” lugar, habiéndose roto la inicial conexión con él y con lo que conocían como “su” cultura. Las personas mayores que han vivido toda su vida alrededor de las Ramblas de Barcelona por ejemplo, hoy en día se encuentran igual o más desterritorializados que la comunidad paquistaní que vive, circula, trabaja y experimenta las Ramblas. El término “barcelonés” actualmente muy difícilmente describiría sólo a aquellas personas mayores. Es obvio que todavía no podemos hablar de una homogeneización cultural a escala mundial pero también es obvio que las “culturas” y los “pueblos” ya no es tan sencillo representarles como puntos fijos en un mapa.

Siendo así, sería un intento de autoengañarnos si cerrásemos los ojos a eso que Gupta y Ferguson llaman, retomando a Anderson (1983), “comunidades imaginadas”, comunidades que hacen referencia a “colectividades humanas desplazadas que se agrupan alrededor de patrias, lugares o comunidades recordados o imaginados, mientras la realidad del mundo parece estar negando que existan arraigos territoriales tan firmes” (Gupta y Ferguson, 2008, 240). Sería muy interesante estudiar por ejemplo desde este punto de vista, el lugar imaginado construido por los emigrantes griegos de Melbourne en Australia y observar los procesos a través de los cuales la comunidad griega actual de aquella zona construye su idea de lugar en el que está y de la tierra cuyos padres dejaron atrás durante las década de los '50 del siglo pasado. La Grecia de esa comunidad es la idea heredada de una Grecia muy distinta de la actual pero que sirve como nexo para construir esa noción de comunidad y como ancla con la metrópolis por muy distinta que esa fuera del lugar imaginado. El desafío está en estudiar las relaciones sociales necesarias para la transformación del lugar imaginado a un espacio propio o, dicho de otra manera, recordando a Lefebvre, estudiar la transformación de un espacio concebido a un espacio vivido.

Un camino a seguir en nuestro intento de entender la cultura como un fenómeno no localizado espacialmente y del espacio como una entidad no solo geométrica sino además relacional, puede ser el análisis de términos como “medios masivos”, “industria cultural” o “cultura masiva”.

Que la cultura se ha convertido en un tipo de mercancía es innegable pero, como observa Harvey también es “creencia generalizada que hay en los productos y los acontecimientos culturales...algo muy especial que los aparta de mercancías ordinarias como camisas y zapatos” (2007, 417). Todas esas realidades por su capacidad de acceso a las poblaciones más remotas y desde su relación particular con las formas de mercancía, plantean un gran desafío a la noción misma de cultura y del espacio. Puede ser que, como dice Harvey (2007), la cultura respire en un nivel distinto al asignado a las fábricas de producción masiva y de consumo, debido a su relación con la sensibilidad creativa y la autoreflexión humana, pero en este caso ¿cómo se puede reconciliar el carácter mercantil de estos fenómenos con ese carácter especial? A mi modo de ver la respuesta se encuentra en la creación de una esfera pública transnacional de base cultural. La existencia de esa esfera pública transnacional, creada en gran parte por el intercambio cultural y el compartir de la cultura (aunque fuese mediante unos “medios masivos” y una “industria” cultural) nos demuestra que ya no se puede sostener la idea de que las fronteras circunscriben las culturas y regulan los intercambios culturales.

La localización física y el territorio físico, que fueron durante mucho tiempo el único plano sobre el cual se podía proyectar una cartografía cultural, pueden ser reemplazados por múltiples planos que nos permitan ver que las relaciones sociales tal y como se manifiestan a través de la conexión, la inmediatez y el intercambio, generan un espacio social distinto al físico y que de manera más abierta puede representar el territorio. Se trata de planos que varían considerablemente según factores de clase, género, raza o sexualidad; y que nos demuestran que todavía hay grandes diferencias en el acceso según el lugar que se ocupe en el campo de poder.

2.1 La historia como tiempo en relación con el poder

El capital, sostenía Marx pensando en las políticas coloniales, no es una cosa física, sino una relación social. Si en la metrópolis, el capital, como cosa, se origina en el ejercicio de la capacidad del productor para trabajar, a la vez que la fuerza del trabajo surge del famoso “contrato social” firmado entre los que producen un excedente y quienes prefieren no hacerlo, en las colonias esta política queda aniquilada y completamente sustituida por la expropiación no solo de los medios de

producción sino además del propio trabajador. Ahí el capital toma la forma de esa relación social de expropiación. Volviendo a David Harvey: “Así se vio la burguesía obligada a reconocer en su programa de colonización lo que intentaba ocultar en su propio país: que el trabajo asalariado y el capital se basan en apartar por la fuerza al trabajador de los medios de producción” (2007, 394).

Si entendiéramos la acumulación de capital como la forma primordial de expresión de poder, entonces el poder no puede ser distinto a un conjunto de relaciones sociales. Como defiende Gilles Deleuze (1987) al respecto, la propuesta de Michel Foucault en relación con el poder es algo novedoso y rompedor desde Marx. Según Foucault, el poder es una estrategia y al ser así no es característico de una clase social concreta, se trata de una relación que define la clase social que lo puede conquistar y ejercer. Además, tal y como recogen Francisco Javier Tirado y Martín Mora en su artículo titulado “El espacio y el poder: Michel Foucault y la crítica de la historia” publicado en la revista *Espiral* en 2002, en los estudios marxistas, el poder se había entendido como una realidad subordinada a las formas de producción pero ahora “las relaciones de poder son pensadas como no exteriores a otro tipo de relaciones. No se someten a unificación transcendental ni se someten a centralización global. Coexisten junto con otras relaciones” (2002, 15).

Dicha reflexión me permitiría pensar que el poder a coexistir con otras relaciones se transforma en una relación en sí mismo, obviamente la relación social por excelencia. Si eso fuera así y el poder es en sí una relación social que coexiste con otras relaciones, me pregunto sobre qué tipo de conexiones se podían estudiar entre el poder como relación social y las relaciones estéticas tal y como ellas hasta ahora se formulan, si es que se formulan algunas, en el museo y el espacio expositivo ofrecido por él. Cómo coexisten estos dos tipos de relaciones es una pregunta interesante que intentaremos contestar en la tercera parte de este trabajo.

Siguiendo a Tirado y Mora (2002), para Foucault el poder no es ni atributo, ni modalidad, ni tampoco una ley. No es un atributo porque no se puede estudiar como algo que cualifica a su poseedor, es una “operación” es decir, una relación. No es una forma de ser, una modalidad, porque según Foucault no es acción de violencia sino “productor de realidad antes que de represión”, lo que produce es esencialmente verdad antes que ideología. Anteriormente el poder era básicamente estatal, se expresaba en la ley y establecía una conexión clara entre ley e ilegalidad. Foucault sustituye esa correlación por la ilegalismos-ley. Según Tirado y Mora “la ley

siempre es una composición de ilegalismos que ella diferencia al formalizarlos” (2002, 16).

Una vez aclarada la correlación del poder con esos postulados, Foucault introduce una nueva relación que ve mucho más relevante y fuerte que las anteriores, la relación entre poder y saber. El poder no se puede ejercer sin el saber, del mismo modo que el saber siempre engendre poder. Ejercicio de poder y creación de saber son dos realidades interconectadas que establecen un discurso historicista preeminente de raíz y desarrollo cronológico. Se trata de un discurso que se desarrolla alrededor de dos prácticas interconectadas pero no iguales: ver y hablar. Según Foucault visibilidad y enunciación son dos prácticas de distinta naturaleza. Lo que se ve no se ajusta necesariamente a lo que se dice y tampoco se dice siempre lo que se ve. Además Foucault entrevé una primacía de lo enunciado sobre la visión.

Con respecto a lo anterior Tirado y Mora (2002), pensando siempre en Foucault, usan un ejemplo interesante de la relación entre la prisión y el derecho penal para ilustrar este concepto, que más adelante, nos servirá para hacer una reflexión importante. Según los autores del artículo ya citado, la prisión tiene un carácter disciplinario con raíces en la ética protestante, mientras que el derecho penal produce sus enunciados al margen de este y más concretamente en la reforma de los derechos del individuo como ellos emergen de la Revolución francesa. La relación es obvia: si la prisión es el ver, el derecho penal es el hablar. La prisión es una forma de actuar sobre los cuerpos, es una visibilidad que hace ver el crimen y el criminal mientras que el derecho penal enuncia crímenes y castigos de acuerdo con una defensa de la sociedad. Se trata de dos prácticas distintas aunque claramente relacionadas. El poder como relación es la que las articula, es decir el poder es la unidad del discurso y además Foucault (2005) defiende en “Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión” que el poder opera en la positividad del saber, no necesariamente sobre la violencia o la represión. El poder es productivo pero ¿cómo produce?

El poder tiene la capacidad de coordinar estas dos prácticas de lo visible y lo enunciable, Se trata de la capacidad productiva que siempre se le han concedido los lectores al poder foucaultiano, entendiendo como producción no tanto la transformación material sino la idea de hacer visible, de exhibir y mostrar. Como dicen Tirado y Mora:

El poder que produce es un poder que exhibe, que opera liberando las cosas en el terreno de la visión, exponiéndolas ante la mirada... Por lo tanto, poder es exhibir...el poder libera las cosas en el campo de la visión, es exposición (2002, 19),

pero la exhibición de las cosas significa la creación de un espacio, de un plano que “espacializa” el pensamiento. Por lo tanto no nos podemos quedar en la afirmación de que el poder produce, deberíamos contestar a la pregunta ¿qué es lo que produce el poder?

Intentemos aclararlo: Michel Foucault está muy escéptico con respecto a la idea de que la única característica del discurso establecido por el poder en relación con el saber sea su desarrollo cronológico, Esto ha generado una idea de Historia total como secuencia temporal a la que Foucault se opone apostando por una historia instalada en “lo particular, lo local y lo específico que huya de lo general, lo universal y lo eterno”(Tirado y Mora, 2002, 32) y que tenga en consideración la geografía, el espacio y el lugar. La historia como discurso cronológico primordial establecido por la relación entre poder y saber, acaba desbordando la temporalidad como forma privilegiada de relación entre sucesos en Foucault, a favor de un discurso centrado en la espacialidad. El intento de explicar la historia de los poderes-saberes remite al estudio de los espacios.

Siguiendo este pensamiento podemos considerar *el espacio* como respuesta a la pregunta anterior de qué es lo que produce el poder en relación con el saber. Un espacio como lugar donde lo visible y lo enunciable se juntan para generar un discurso histórico, que tiene en consideración lo particular, local y específico. Este espacio guarda un vínculo tan íntimo con la relación social que se da en él, que igual este pueda transformarse en aquella, si se presentan las condiciones adecuadas.

Sería un gran descuido dejar este punto sin hacer la siguiente reflexión: Si el museo actúa sobre la obra haciéndola visible, mientras que la museografía, que igual que el derecho penal se genera en los postulados de la Revolución francesa, crea las reglas de esta acción ¿podemos decir que el museo es el ver y la museografía el hablar, siguiendo a Foucault? Si la relación que conecta el museo con la museografía fuese la de ver y hablar, entonces esta se desarrollaría a través de un discurso establecido por el poder en conexión con el saber que, siguiendo el pensamiento de Foucault, no puede tener como característica básica la evolución temporal. Sin embargo lo que sí sabemos que produce el museo a través de la

museografía, es el espacio expositivo ¿Es entonces este espacio el discurso histórico del binomio poder/saber expresado en el museo?

En la colección de artículos, conferencias y entrevistas de Michel Foucault publicada póstumamente bajo el título *Dits et Écrits*, el filósofo francés habla de los “dispositivos de poder” describiéndolos como aquellas instituciones que son responsables a responder a una emergencia social e histórica y por lo tanto, como tales adoptan un rol estratégico y dominante en la sociedad (Foucault, 2001). Es verdad que nunca ha enfocado en el museo como dispositivo de poder, quizás porque su enfoque se centraba en emergencias sociales e históricas que atañen la gestión de los límites de la sociedad, entendiendo como tales a las cárceles, los hospitales, los manicomios. No obstante en las circunstancias actuales de emergencia social más allá de los límites a los que hasta ahora estábamos acostumbrados a ubicar dichas emergencias, el museo puede perfectamente considerarse como un dispositivo foucaultiano de poder dado que puede gestionar grandes partes de una sociedad en situación de emergencia, invocando, creando o subjetivando identidades. En esto están de acuerdo Douglas Crimp (1980) y Tony Bennett (2013) a los que tendremos la oportunidad de referirnos con detalle más adelante en el trabajo. Sin embargo hay que destacar que el modus operandi del museo es distinto dado que no produce subjetividades a través de procesos de subyugación sino mediante procesos de canalización de identidades, experiencias y decisiones.

El museo si bien es cierto que favorece cierta accesibilidad universal al conocimiento y la cultura, también es cierto que reproduce diferencias sociales no solo en un nivel objetivo sino como una experiencia subjetiva. La reinterpretación de la vida en el museo se vuelve vida en si misma pero eso puede ocurrir no a través de la sustitución sino a través de la implicación.

El discurso museológico no puede silenciar los debates sobre la función del museo, los planos de las exposiciones, las transformaciones de la ciudad por las intervenciones en el tejido urbano...en definitiva la historia de los museos no puede configurarse solo en el tiempo sino en la evolución del espacio expositivo ofrecido por ellos, siendo este el conjunto del lugar, de los debates alrededor de su función y también...del tiempo. El poder institucional produce el espacio expositivo para exhibir y mostrar, es decir para coadaptar, según Foucault, lo visible (museo) y lo enunciable (museografía). Este poder se reafirma en el espacio expositivo actual en el que se ponen en consonancia el museo como visibilidad y la museografía como enunciado,

por lo tanto el espacio expositivo y el tipo de relación social que se da en él tienen una íntima conexión. En la tercera parte de este trabajo intentaremos ver las posibilidades de que este espacio expositivo se puede autonomizar para transformarse él mismo en relación, cómo lo puede lograr, qué tipo de relación social sería esta y cuál es el poder que lo puede producir.

2.2 La solución espacial

Un principio fundamental a tener en cuenta en nuestro intento de introducir una nueva manera de pensar que soslaye lo que Tirado y Mora (2002) llaman “la tiranía de lo histórico”, entendiendo en este caso lo “histórico” como secuencia temporal, es el espacio convertido en dimensión clave, tal y como este se presenta en el dispositivo poder-saber de la teoría de Foucault,

Aunque es cierto que en la construcción historiográfica moderna, hasta el siglo XVIII el espacio y el tiempo son referidos el uno al otro de forma habitual como las dos condiciones básicas para hacer y entender la historia, tal y como defiende Reinhart Koselleck (2011) durante la contemporaneidad se ha mantenido un claro predominio del tiempo sobre al espacio en los discursos historiográficos. Siguiendo al historiador alemán, durante el siglo XIX, momento en el que nace la ciencia histórica como ciencia autónoma dedicada al estudio del pasado, se empieza a percibir un desequilibrio entre la percepción temporal y espacial en el momento de escribir la historia, relegándose la concepción espacial a simple condición escenográfica de los acontecimientos históricos.

El accidente de Chernóbil, la caída del muro de Berlín, el proceso de globalización, el atentado a las torres gemelas de NY, la primavera árabe, la generalizada crisis medioambiental, la reciente crisis económica y las reivindicaciones sociales ciudadanas materializadas de forma pronunciada en Atenas pero expandidas por todo el viejo continente, el nuevo problema de los refugiados y la más que discutible respuesta por parte de Europa, la crisis sanitaria con la que se abrió la segunda década del siglo XXI, son sólo unos pocos ejemplos de acontecimientos históricos que remarcan el interés social pero también académico, hacia el espacio y la importancia en la reconsideración de su alcance y valor como agente principal en la construcción historiográfica.

El surgimiento del pensamiento espacial que sí se ha tomado muy en serio por parte de la mayoría de las ciencias sociales, apenas se ha percatado en las disciplinas culturales como la historia, la historia del arte o la museología. Pensar la historia no puede ser sólo pensar en los cambios ocurridos en las culturas humanas a lo largo del tiempo sino también al espacio construido, habitado y vivido por estas culturas. Es ahí donde se yuxtaponen todo tipo de acciones y experiencias humanas, igual que es en el espacio expositivo donde se pueden desarrollar todo tipo de tensiones y relaciones humanas. Parece más que obvio que igual que la historia no es solo los cambios culturales a lo largo del tiempo, la museología no puede ser solo la preocupación y el esfuerzo de una representación de la sucesión secuencial de los cambios artísticos durante las épocas. Tanto la una como la otra, ambas disciplinas, pueden aprovechar el renovado interés del giro espacial en la reconsideración de su desarrollo, igual que lo han hecho otras ciencias sociales.

¿A qué nos referimos cuando hablamos de “giro espacial” y de qué manera se puede relacionar con la teoría de disciplinas como la historia, la historia del arte o la museología? ¿Cuándo empieza a producirse el interés por la dimensión espacial en los estudios sociales?

La Segunda Guerra mundial, el amplio proceso de migración y los grandes movimientos descolonizadores supusieron, a partir de la década de los '50 del siglo XX una pronunciada pérdida del espacio urbano y social a la que reaccionó primero la arquitectura, empezando a materializar una cierta conciencia espacial con fin de recuperar aquellos espacios perdidos a la vez que desde el ámbito teórico la filosofía de la mano de Henri Lefebvre y sus estudios sobre el espacio urbano, a los que nos hemos podido referir, entre otros, han dado soporte. Desde ese momento el pensamiento espacial como una de las bases del pensamiento científico y social se ha ido expandiendo con intensidad entre las ciencias sociales y las de humanidades. Tanto es así que Fernando Quesada afirma que “el impulso del giro espacial ha disipado la frontera entre las disciplinas que se ocupan del espacio...” (2016, 169), una realidad que tiene como ejemplo significativo y punto de inflexión la conferencia de Michel Foucault sobre los “Espacios Otros” pronunciada el 1967 en el *Cercle d'Études Architecturales*, en la que presenta el espacio como una categoría que debe hacerse cargo del estudio de la época actual y a la que hemos hecho referencia en el capítulo 1 del presente trabajo. Recordemos que en aquella conferencia Foucault presentaba el espacio como valor primordial que debería ocuparse del estudio de la época actual, destacando lo desfasado de la dimensión temporal que hasta aquí

momento se usaba de formas exclusiva para exponer lo histórico y poniendo el énfasis en el espacio como nuevo valor de la investigación histórica.

Y si durante los '70 del siglo XX fueron los franceses quienes abrieron el camino hacia la reconsideración y revalorización del espacio como eje vertebrador de los estudios sociales, al punto que por las múltiples publicaciones sobre el tema, la historiadora británica Jo Guldi habla de *French Theory*,¹⁰ a partir de los '80 y de manera más pronunciada durante los '90 el testigo en las investigaciones espaciales lo toma el núcleo anglosajón y concretamente es la disciplina geográfica que ensancha el camino francés, con los trabajos de geógrafos como Edward Soja (1996), David Harvey (1993) o Doreen Massey (1994), entre otros.

A caballo entre los años ochenta y noventa del siglo XX las ciencias sociales viven un momento de inflexión importante que tenía como principal objetivo su emancipación teórica y cuyo vehículo era la reconsideración del espacio como punto de encuentro entre ellas y, lo que es más importante, entre sus usuarios. El término “giro espacial”, propuesto inicialmente por la geografía, es una expresión “paraguas” típicamente académica según Quesada, para referirse al interés investigador en describir el desplazamiento de saberes de unas ciencias sociales y de pensamiento a otras que empezó a experimentarse en aquella época y que describe el cambio que experimentaron estas ciencias en su intento de “dar forma, identidad y ubicación” (2016, 155) a sus prácticas.

Es el geógrafo norteamericano Edward Soja, el que empieza a reivindicar la importancia de emplazar las prácticas de las ciencias sociales en el espacio o de reubicar el espacio en el debate de las ciencias sociales, una vez teorizado de nuevo el término. Sus libros *Thirdspace...y Postmetropolis...* publicados por primera vez el 1996 y 2000 respectivamente, son hoy referencias indiscutibles en los estudios sociales:

Estamos comenzando a tomar conciencia de nosotros mismos en tanto seres intrínsecamente espaciales, continuamente comprometidos en la actividad colectiva de producir espacios y lugares, territorios y regiones, ambientes y hábitats, quizás como nunca antes había sucedido. Dicho proceso de producción de espacialidad o de «creación de geografías» comienza con el cuerpo, con la construcción y performance del ser, del

¹⁰ Guldi, J. (s.f). *What is the spatial turn?* Recuperado de <http://spatial.scholarslab.org/spatial-turn> (consulta: 19/01/2021).

sujeto humano como una entidad particularmente espacial, implicada en una relación compleja con su entorno. Por un lado, nuestras acciones y pensamientos modelan los espacios que nos rodean, pero al mismo tiempo los espacios y lugares producidos colectiva o socialmente en los cuales vivimos, moldean nuestras acciones y pensamientos de un modo que sólo ahora estamos empezando a comprender. (Soja, 2008, 33-34).

En ambos trabajos se percibe claramente una voluntad inclusiva y una intención clara por establecer puntos de contacto entre las diversas disciplinas de las que el espacio es un elemento fundamental de expresión. Entre sus herramientas básicas de análisis se encuentran los estudios feministas, los estudios poscoloniales y las revisiones del marxismo. Como ya hemos podido comentar y aquí vamos a profundizar, en su libro *Thirdspace...* desarrolla la “trialección espacial” como otro de sus instrumentos conceptuales siguiendo el esquema de los tres espacios elaborado por Lefebvre en “La producción del espacio”, el espacio concebido, el espacio percibido y el espacio vivido (Diag. 2). Soja (1996) reflexiona acerca de la urgencia en la equiparación del espacio vivido que él denomina “tercer espacio” con los otros dos espacios lefebvrianos y de la importancia del cuerpo como lugar de encuentro de los tres espacios para evitar la prevalencia del uno sobre el otro.

Edward Soja conoce a los franceses, particularmente a Foucault y sobre todo a Henri Lefebvre en UCLA (Los Ángeles), de la mano de Hadjimichailis quien le pone en contacto con esos y otros marxistas como Antonio Gramsci o Nikos Poulantzas. Soja desarrolla su idea acerca de lo que llama “tercer espacio” y acerca de la postmetrópolis, planteamientos a los que recurriré más de una vez en siguientes capítulos, teniendo presente como hemos visto, la figura de Lefebvre mientras que el no menos emblemático David Harvey (1993), se centra en el desarrollo de la ciudad actual desde una lectura político-económica que aunque en ella influye mucho el espacio no es el principal componente de su teoría como lo es en Soja. Doreen Massey (1994) por otro lado, se centra en el estudio de la oposición entre espacio y tiempo coincidiendo con Soja en el que si el tiempo se ha considerado siempre como cambiante y dialéctico, al espacio se le han otorgado en general las características de inmóvil y fijo, una realidad que esos geógrafos vienen a modificar.

A pesar de que hoy en día falta una historia conceptual del término “espacio” y pese a las muchas carencias con las que nos topamos en el momento de espacializar la historia, tal y como Koselleck (2011) y muchos otros historiadores

defienden, no partimos de cero¹¹. La consideración de la dimensión espacial como dimensión histórica y social, cuenta con una larga historia cuyas huellas se pueden rastrear incluso más allá del siglo XVIII¹². No obstante, el impulso actual que ejerce este giro epistemológico proviene del esfuerzo interdisciplinar de ciencias como la geografía, la arquitectura, la sociología o la filosofía, que desde finales del siglo XIX comenzaron a acuñar una terminología y un lenguaje propios para poder describir y referirse a la experiencia espacial que estaba teniendo lugar y que ofrecieron “...toda una genealogía conceptual referida a lo geográfico que ha ido asentando las bases de nuestra cultura espacial” (Muñoz González, 2017, 10). La historia ha tardado mucho en apuntarse a esta corriente epistemológica aportando de momento poco, aunque mucho más que la historia del arte y la museología cuyas aportaciones todavía son muy escasas y puntuales, hecho que por otro lado, me confirma que el presente trabajo puede tener una razón de ser y un especial interés.

Lo que sí está claro es que a lo largo de las tres últimas décadas del siglo XX, la filosofía, la geografía o la sociología han expresado un manifiesto interés sobre el significado, la importancia y la funcionalidad del espacio en la revalorización de sus investigaciones siendo la arquitectura la que ha transformado en práctica el “giro espacial” entendiéndolo como un progresivo interés por el espacio vivido respecto al concebido y percibido. Sin embargo la historia como disciplina se ha mantenido relativamente al margen de la resignificación del espacio, contando, según Joan Muñoz González con “muchos menos ejemplos que permitan ilustrar el interés por el pensamiento topológico” (2017, 13). Siendo una de las excepciones al respecto, es interesantísima la obra del historiador alemán Karl Schlögel quien partiendo de un profundo conocimiento de los estudios espaciales, afronta el reto de recuperar el peso del espacio como categoría histórica, elaborando una narrativa de sincronismo entre espacio y tiempo que responde a una lógica no lineal y que surge no sólo como

¹¹ Aquí tenemos en cuenta las publicaciones de otros historiadores y pensadores como Peter Burke, Michel De Certeau, Karl Schlögel, Georges Perec, Carlos Barros, Fernando Cabo y muchos más que han reflexionado y escrito acerca del significado y la importancia del espacio como entidad básica para entender el quehacer histórico y social. Como interesantísimos ejemplos podemos aquí mencionar los libros de Burke P. (2012). *Formas de hacer historia*. Alianza Editorial, de De Certeau, M. (1993). *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana, de Perec, G. (1999). *Especies de espacios*. Montesinos, o de Cabo, F (2004). El giro espacial de la historiografía literaria. En Tarrío Varela, A. y Abuín González, A. (coords.). *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas na península ibérica*. (pp. 21-43). Universidade de Santiago de Compostela.

¹² Karl Schlögel (2007) por ejemplo, en obras como *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Siruela, entre otras, reconoce que sus referentes teóricos no los conforman sólo autores como David Harvey, Edward Soja o Doreen Massey que en este trabajo también son referentes centrales, sino además figuras como Alexander von Humboldt, Carl Ritter, Friedrich Ratzel o Karl Lamprecht.

necesidad de separación respecto a la temporalidad preponderante, sino que además responde ante la evidencia de un hueco interpretativo en la historiografía cronológica. Lo que le preocupa a Schlögel es “¿qué pasa si se piensan conjuntamente historia y lugar?... ¿qué ganamos en percepción y perspicacia histórica si nos tomamos en serio por fin [de nuevo] espacios y lugares?” (2007, 15). Obviamente para el historiador alemán, reconsiderar el espacio no significa sustituir un paradigma por otro sino intentar combinar ambos modelos de lectura según las necesidades.

Pero si la historia se ha mantenido relativamente al margen, la resignificación del espacio en la historia del arte ha tenido mucha menos relevancia hasta el siglo XX. La larga historia de las relaciones espaciales con nuestro entorno, mediadas a través del sentido visual, solo empezó a convertirse en tema de investigación en historia del arte a finales del siglo XIX siendo muy pocos los ejemplos que ilustran esta tendencia. Jo Guldi (s.f) presenta un análisis interesante al respecto, en su publicación digital ya mencionada: *What is the spatial turn?* (¿Qué es el giro espacial?). Según la historiadora británica, aunque ya desde el Renacimiento con la invención de la perspectiva geométrica, se había demostrado una penetración cada vez mayor en la visión del hombre sobre el espacio que le rodea y una profundización en su amor por la naturaleza, solo hacia 1882, el ensayista William Mckendree Bryant, hace esa lectura de la pintura renacentista y más concretamente de las representaciones de los paisajes en la pintura de esa época, marcando un cambio de rumbo en la historia del arte y su relación con el espacio tal y como este se representa en el arte.

Si bien es cierto que fue en aquel momento que el estudio histórico de la pintura de paisajes se casó con la historia de la percepción visual y la civilización humana, muy pocos historiadores del arte se apuntaron a esa tendencia de investigación. Los historiadores del arte del siglo XX se volvieron reflexivos sobre la interpretación social del paisaje en la década de 1960 gracias a la influencia de teóricos como el filósofo Ernst Cassirer o el historiador y sociólogo Wilhelm Dilthey. Jacob Burckhardt trató el entorno construido por el hombre como indicador de tendencias culturales y su alumno Heinrich Wölfflin definió la historia del arte como estudio de unos orígenes particulares en la creación del entorno construido moderno. Siguiendo a Guldi, en el estudio de los mapas históricos durante los '80 del siglo XX, se puede notar una evolución de acuerdo con el giro espacial, poniendo en primer plano el simbolismo del poder. A partir de esa década, esos primeros estudios

siguieron vagamente un programa de mostrar evidencia de que los mapas, como otras obras, podían leerse para revelar los intereses del poder.

Y si el espacio fuera uno de entre varios de los pilares en los estudios de la historiografía artística, compartiendo importancia con la dimensión temporal, no me cabe duda que debería ser la materia prima de expresión y representación museológica. Aún así sin embargo, es sorprendente la casi nula relevancia que se le da al funcionamiento del espacio, en los discursos museográficos y en los estudios de ellos.

A partir de la década de los '60 empiezan a aparecer algunas exposiciones con un trato distinto al espacio expositivo coincidiendo en cierto modo con el germen del posterior pensamiento teórico relacionado con el giro espacial. Vamos a tener la oportunidad de comentar en detalle algunas de ellas en la tercera parte del presente trabajo pero como ejemplo de reflexión museográfica espacial innovadora tenemos que tener presente la mítica exposición *Live in your Head: When Attitude becomes Form* presentada en el Kunsthalle de Berna entre marzo y abril de 1969, comisariada por el legendario ya Harald Szeemann o “Los Encuentros de Pamplona” un festival de vanguardia de arte internacional, organizado por el grupo ALEA entre junio y julio de 1972 en la capital de la comunidad foral.

When Attitudes become Form cambió la estructura clásica de lo que hasta aquél momento se pensaba que debería ser una exposición, a través del cambio del funcionamiento de su espacio expositivo. Este dejó de ser un lugar donde se mostraban obras sacadas de los estudios de los artistas, para convertirse en un laboratorio de experimentación en el que los artistas creaban in situ estableciendo un diálogo entre el curador, el artista y (aunque todavía no de manera clara) el público. Szeemann a la hora de concebir su discurso curatorial, trajo a los espacios previstos para el arte, relaciones y medios antes insospechados, obligando en cierto modo a un cambio de actitud por parte del espectador. La reproducción en Venecia, en la Fundación Prada, de la exposición del 1969 comisariada por Germano Celant en 2013 a escala 1:1 es desde mi punto de vista el resultado de esta revisión de las prácticas museográficas desde las premisas del giro espacial. “Los Encuentros de Pamplona” por otro lado, se consideraron como el inicio de una ruta artística y expositiva revisada espacialmente que siguieron el mismo año la documenta 5 de Kassel y la 36ª Bienal de Venecia. En Pamplona se estableció un diálogo entre vanguardias y tradición popular a través de la interacción entre artistas y público que

se transformó en una interacción entre ellos y la ciudad como espacio público de exposición. Se trata del principal acontecimiento de arte público que ha tenido lugar en España por el modo que la ciudad fue ocupada para activar el espacio público.

Actualmente hablar de espacio en términos diferentes a los sociales suena extraño. Espacializar la narración museológica es un cometido que cuenta con una muy breve historia en comparación con la espacialización de otras disciplinas sociales y de pensamiento y eso nos hace pensar que puede tener una enorme futura proyección. La dialéctica espacial propuesta por Lefebvre, reafirmada por Soja y puesta en práctica por modelos arquitectónicos y urbanísticos, con el objetivo de equiparar el espacio vivido al concebido y al percibido, solo puede mantener el equilibrio entre las partes, si el tercer espacio no se idolatra a tal punto que se anulen los discursos de los otros espacios.

La museología debería ser capaz de plantear y asumir un reto que es tanto teórico como práctico y se centra en la producción y usos del espacio expositivo. Un espacio expositivo vivido acabaría con el antagonismo entre producto y obra, entre producción y apropiación, entre hábitat y habitar. En definitiva acabaría con el viejo conflicto entre *Nomos* y *Telos*. Proyectar una nueva conciencia museística que ponga la reflexión espacial de la museografía y la autocrítica en primera línea de trabajo sin dejar de ser coherente con los problemas que el nuevo siglo ya ha planteado, puede ser su siguiente reto. En otras palabras, el desafío consiste en crear un nuevo espacio expositivo vivido sin la voluntad de subordinarlo al espacio percibido y menos al concebido pero tampoco con la intención de que sus discursos anulen los de aquél.

2.2.1 Territorio, Lugar, Espacio

La ciudad como producto de la sociedad capitalista es el espacio por excelencia en el que se generan y desarrollan las relaciones sociales pero antes de profundizar en su evolución en la postmodernidad, y dada la ambigüedad y la complejidad del término "espacio", creo pertinente en este punto del trabajo discurrir sobre el espacio en relación con otros dos términos extraídos de los estudios geográficos pero de uso más amplio, que por su proximidad semántica, pueden generar conflictos de entendimiento. Con la intención de estar lo más claros posible en la investigación del espacio expositivo como espacio de desarrollo de una

categoría determinada de relaciones sociales, creo necesario indagar en los términos *territorio* y *lugar*¹³. Es importante aclarar los distintos significados y usos de dichos términos y su relación con el espacio para evitar más adelante, el riesgo de investigar y entender el espacio expositivo desde unas lecturas equivocadas, relacionadas al territorio o al lugar.

Ambos conceptos igual que el espacio, son conceptos infra-examinados con relativamente poca investigación conceptual e histórica, entre otras cosas porque están asumidos como auto-evidentes. En cuanto al territorio se refiere, aspectos particulares de él, como “territorio nacional”, “conflictos territoriales”, etc. se han estudiado en profundidad por parte de disciplinas como la Geografía Humana, la Historia o la Sociología, sin embargo hasta los finales de los ‘70 del siglo XX, no existe una reflexión teórica sobre el término en sí. Cuando se habla de “territorio” en la mayoría de los casos este está asumido como un espacio con fronteras, descuidando su dimensión social y simplemente aceptando las fronteras en vez de examinarlas.

Uno de los investigadores que han estudiado en profundidad el significado del término y han teorizado sobre sus dimensiones no solo geográficas e históricas sino también sociales y políticas es el geógrafo británico Stuart Elden. Según él, el territorio se ha desatendido como tema de investigación, considerándose a menudo sinónimo de “tierra” o “terreno”, términos que expresan relaciones político-económicas esenciales aunque insuficientes. Argumenta que el territorio debería ser estudiado en relación con el espacio y el Estado y propone que puede ser entendido como una “tecnología política”, una definición que aunque no intenta ser absoluta quiere formular las preguntas adecuadas para poder captar cómo el territorio ha sido entendido hasta ahora, en distintos contextos históricos y geográficos (Elden, 2010).

Elden se encuentra con Soja en el estudio del territorio en relación con el espacio. Según el británico, el estadounidense tiene razón cuando dice que mientras todas las sociedades tienen dimensiones espaciales, pocas funcionan en modos territoriales, implicando así que el territorio está mucho más limitado histórica y geográficamente de lo que se ha pensado hasta ahora. Estudiando distintas

¹³ En este trabajo utilizo el término “lugar” como equivalente al término “*place*” de los estudios espaciales de la literatura científica anglosajona. En ocasiones el vocablo “*place*” se ha traducido en castellano como “sitio” no obstante dado que este término puede dar lugar a confusión con el inglés “*site*”, creo más adecuada la palabra “lugar” que además remite directamente a nociones como hogar, casa, etc. muy relacionadas con el lugar tal y como lo estudio aquí.

sociedades Soja dice que “en casi todas esas sociedades ha habido una definición social del territorio más que una definición territorial de la sociedad” (Soja, 1971 recuperado de Elden, 2010, 804)¹⁴. Sobre esta base Soja llega a una conclusión general, en relación con la organización política del espacio, según la cual el objetivo principal de este es crear y mantener la solidaridad en la sociedad dando forma a los procesos de competencia, conflicto y cooperación dado que estos procesos operan espacialmente. Para entender estos tres procesos Soja propone su análisis a través de las nociones de recursos, poder y organización social.

Stuart Elden se sirve de dicho análisis para pensar en tres inherentemente relacionados pero profundamente distintos, según él, conceptos: tierra, terreno y territorio. Si el término “tierra” hace alusión a una relación de propiedad que se puede distribuir, localizar y obtener (un recurso por el que hay competencia), y “terreno” nos remite a una relación de poder que establece y mantiene un orden (un recurso político-estratégico), entonces según el británico, el “territorio” se podía investigar como el conjunto de los dos anteriores adquiriendo un significado más amplio que estos.

El territorio está relacionado con la tierra y el terreno pero es más que eso. Es mucho más que simplemente tierra y va más allá del terreno, sin embargo es una representación del emergente concepto de “espacio” como categoría política dado que puede ser poseído, distribuido, calculado, cartografiado, delimitado con fronteras y controlado (Elden, 2007) pero a la vez puede llegar a tener un alto valor representacional, relacional y social. Solo estudiando los múltiples aspectos del territorio, económicos, estratégicos, legales o técnicos podemos alcanzar un entendimiento más amplio de su complejidad. Solo así podemos entenderlo como un modo concreto de organización socio-espacial y política que es histórica y espacialmente definida y no como una simple realidad geográfica. El territorio está mejor entendido a través de un estudio de su relación con el Estado para comprender mejor su emergencia como categoría de espacio.

En la investigación de Elden el territorio se puede estudiar y analizar de forma separada de la tierra y el terreno y desde la perspectiva de la política, como una “tecnología política”, sin embargo no profundiza suficientemente en el territorio también como noción “social, cultural y afectiva” tal y como lo ve Valérie November (2002, 17). Sí cree que el territorio y el espacio pueden relacionarse entre sí dado

¹⁴ *“In nearly all of these societies there was a social definition of territory rather than a territorial definition of society”* (Trad. del autor).

que el primero es un “espacio fronterizado”, siempre y cuando como dice, se analizan ambos términos, “espacio” y “fronteras”.

Las preguntas que surgen de esta reflexión son inmediatas: ¿Cómo entendemos el espacio para que la idea del territorio sea posible? ¿Son las fronteras necesarias para la determinación del territorio? Las fronteras sólo son posibles en su sentido moderno, a través de una conciencia del espacio y no al revés. Centrándose en una determinación del espacio que hace posibles las fronteras se abre la idea de verlas no como una distinción primaria que separa el territorio de otras formas de entender el control político de la tierra sino como un problema de segundo orden fundamentado en un sentido concreto de entendimiento del espacio.

Estudiar el territorio como “tecnología política” no zanja la cuestión, simplemente indica los temas en juego para entender cómo ha sido estudiado en distintos contextos geográficos e históricos. El territorio es una cuestión histórica porque es producido, mutable y fluido y es geográfica no solo porque es una de las formas de ordenar el mundo sino porque además es profundamente desigual en su desarrollo. Como Elden (2010) concluye, el territorio es una cuestión política pero en el más amplio sentido económico, estratégico, legal y técnico y debe ser estudiado políticamente desde sus especificidades históricas, geográficas y conceptuales.

Y si Elden se sirve del análisis de Soja que mediante los procesos de competencia, conflicto y cooperación define el espacio, para distinguir y estudiar los conceptos de tierra, terreno y territorio a través de las nociones de recursos, poder y organización social, el geógrafo humano británico Tim Cresswell analiza el término “lugar” desde una trialectica parecida como un sitio significativo que se expresa a través de las categorías de localización, *locale*¹⁵ y sensación de lugar. Según Cresswell (2009) la localización hace referencia a un punto absoluto en el espacio con coordenadas concretas y distancia mensurable de otras localizaciones, El *locale* sería el escenario material para las relaciones sociales, la forma física de un lugar con el conjunto de edificios, calles, etc., es decir los aspectos tangibles del lugar. Finalmente la sensación de lugar es comprendida como el conjunto de sentimientos y emociones que un lugar puede evocar.

¹⁵ El vocablo “*locale*” en la literatura geográfica anglosajona se usa para referirse a los lugares que hay o ha habido actividad humana y se distingue de la palabra “*place*” siendo esta de significado más amplio. En castellano tanto *place* como *locale* se traducen como “lugar” por lo que para evitar equívocos en este trabajo, he decidido mantener el término “*locale*” sin traducción y seguir utilizando “lugar” como equivalente del inglés “*place*”.

En cada lugar están interconectadas las nociones de materialidad, significado y práctica. Cada lugar tiene una estructura material que lo define, se practica y estas formas que tienen las personas de practicar cada lugar le dan un significado concreto. Una localización se transforma en lugar cuando se dota de significado. Los significados de lugar pueden ser personales o compartidos, individuales o sociales pero nunca estables sino siempre abiertos a cambios. La sensación que tenemos de un lugar depende de la práctica que hacemos de este y más concretamente, como dice Cresswell de la “reiteración de las prácticas en una base regular” (2009, 170)¹⁶.

Según lo anterior es comprensible pensar que la experiencia está en el centro de lo que un lugar significa, por lo que me atrevo a decir que cuanto más experimentado se vuelve el lugar, es decir cuanto más usado, más se asemeja al espacio vivido. En otras palabras el lugar se vuelve espacio cuando este logra su tercer nivel lefebvriano, cuando se transforma en espacio vivido ¿Es esta la relación entre lugar y espacio? ¿Es el lugar una categoría espacial?

No estoy seguro de que Stuart Elden estuviera completamente de acuerdo conmigo en cuanto a la relación entre espacio y lugar. Según él, el lugar sí que es la forma más experimentada y vivida del encuentro con nuestro entorno pero el espacio es más una vista abstracta del lugar. El lugar se entiende en gran medida a través de nuestro cuerpo y nuestra percepción de lo que se mueve e interactúa dentro de él. Mientras que el lugar está expresado más localmente, el espacio es más amplio y menos personal (Elden, 2009a). Como dice, el lugar es el “aquí dentro” mientras que el espacio es el “ahí fuera”¹⁷ no obstante no obvia otras relaciones establecidas entre las dos realidades y recoge que otros describen el lugar como abierto y disperso y el espacio como vallado y exclusivo sirviéndose de Descartes quien comenta que mientras que dos cosas pueden estar en el mismo lugar no pueden estar en el mismo espacio dado que cada cosa ocupa un espacio concreto. Sea como fuere, personalmente considero muy válida la relación entre lugar y espacio vivido.

Aunque el inicio de los estudios sobre el lugar como entidad geográfica autónoma se sitúa, igual que los de territorio, en la década de los '70 del siglo XX, los

¹⁶ “*The sense we get of a place is heavily dependent on practice and, particularly, the reiteration of practice on a regular basis*” (Trad. del autor).

¹⁷ Elden en la “Enciclopedia Internacional de la Geografía Humana”, para describir el vocablo “Espacio” utiliza las expresiones “*in here*” y “*out there*”, expresiones muy típicas del lenguaje diario para describir estas dos entidades.

orígenes filosóficos sobre el significado de lugar se hallan en la filosofía clásica griega y en particular en los escritos de Platón y Aristóteles. Platón en su obra "Timeo" (2005), en un intento de sintetizar a Heráclito y Parménides, establece los orígenes de la existencia en dos términos distintos entre ellos: el Ser (Εἶναι), como característica estable de la existencia y el Devenir (Γίνεσθαι) como característica de su evolución. El Devenir es un proceso que involucra tres elementos básicos, lo que llegará a ser, lo que es el modelo de devenir y el lugar donde se llegará a ser. A este último elemento, Platón le da el nombre de *Jóra* (Χώρα) y explica que se compone de dos elementos, la extensión espacial y el sujeto que lo ocupa y que está en el proceso de devenir. Por lo que *Jóra*, al ser un espacio siempre ocupado es contrario al Vacío (Kenón-Κενόν). Platón usa a veces el término *Topos* (Τόπος) para expresar la misma entidad aunque estudiando el filósofo más profundamente se pueden distinguir estos términos, siendo *Jóra* un espacio en proceso de evolución del Ser y *Topos* un espacio ya configurado. Ambos son distintos al Vacío al estar llenos de contenido y Creswell (2009) dice al respecto que ambos se refieren a algo más concreto por lo que ambos términos, *Jóra* y *Topos* están más cerca al significado del lugar que al del espacio. Creswell establece así una equivalencia entre el *Kenón* como sitio sin límites y el espacio, a la vez que ve la *Jóra* y el *Topos*, como sitios definidos y con contenido, más relacionados al lugar.

Se trata de una reflexión muy interesante dado que por un lado demuestra una diferencia entre lugar y espacio, siendo el primero algo definido y el segundo algo infinito, no obstante a lo que a mi investigación se refiere es importante dejar claro que dicha distinción no es de todo válida. El espacio que aquí investigo para poder aplicar dicha investigación al espacio expositivo, está más cerca al espacio vivido lefebvriano, un espacio lleno de contenido, distinto al Vacío (*Kenón*) aunque comparte con él la característica de lo ilimitado.

La desavenencia la viene a mitigar Aristóteles. Él demuestra un gran interés en el lugar como entidad filosófica al contrario que la mayoría de los filósofos quienes se centraban en la importancia más profunda del espacio. Aristóteles no diferencia de todo las dos entidades. Siguiendo a Benjamin Morison (2002), en consonancia con el concepto aristotélico, el lugar no es ni absoluto de todo ni relativo de todo. Para él, el lugar es un necesario punto de partida desde el que es posible entender por un lado el espacio, en tanto que infinidad y por el otro, el movimiento y el cambio. El lugar es primordial dado que cada cosa que existe tiene que tener un lugar. Se podría pensar que el lugar de algo es su límite exterior, lo que define su

forma, pero a la vez el intervalo ocupado por algo aunque exista separado de él, también es su lugar. De esta manera nos acercamos a lo que llamamos espacio. Aristóteles sostiene que, según esta teoría, puede haber un número infinito de lugares superpuestos que componen el espacio.

Con un enorme salto en el tiempo, la reflexión sobre el lugar se retoma en el trabajo de Heidegger. El filósofo alemán elabora el concepto de "*dasein*" que se ha trasladado en castellano como "ser-ahí" para conectar el ser con un lugar concreto. Este "ahí" heideggeriano es el mundo. La idea del ser-en-el-mundo nos conecta con el acto de habitar. Heidegger (1993) no habla simplemente de construir una casa para habitarla sino construir un mundo para estar en él. Habitar para él, describe la forma de existir en el mundo, o dicho de otra manera, la forma que tenemos para dar significado al mundo y hacerlo lo más parecido posible a un lugar o, me atrevo decir, a un espacio vivido. Heidegger usa el ejemplo de una cabaña en la Selva Negra que se ha construido de forma muy cuidadosa hace unos doscientos años para albergar las distintas generaciones de unos campesinos que la van a habitar, como prueba de su continuidad en el tiempo y su pertenencia en el lugar. Las consecuencias de tal creencia era que algunos tipos de personas estaban desconectados de estos suelos profundos y esta forma de vivienda. Judíos y gitanos por ejemplo, eran todos vistos como protagonistas de existencias desarraigadas e inauténticas. Los judíos fueron simbolizados como serpientes arrastrándose sobre las arenas del desierto y el desierto se convirtió en un espacio donde era imposible hacer raíces.

Sin ánimo de entrar en polémica en cuanto a las múltiples lecturas nacionalistas que se han hecho sobre el concepto de "*dasein*" y su potencial excluyente de índole nazi (no nos olvidemos que Heidegger fue miembro del partido nazi en Alemania durante la segunda guerra mundial) me permito aprovechar de su utilidad como un apoyo más al significado del lugar y su transformación en espacio vivido en relación con el espacio expositivo tal y como lo investigo en este trabajo. Construir un mundo al que pertenecer podría ser muy parecido al construir una exposición a la que habitar. Es muy interesante investigar cómo el espacio expositivo puede ser parecido al "*dasein*" heideggeriano, es decir al modo en el que ser-en-la exposición y a la vez intentar evitar que este modo sea excluyente y que solo acepte a los que considere conectados con el espacio de manera "natural".

La rama de las ciencias sociales relacionadas con el estudio del espacio, han visto esta entidad como una variable fundamental que condiciona tanto el

contexto social como los actos de los individuos que lo habitan. Al inicio consideraron el mundo y las personas más como objetos que como sujetos, pero la búsqueda de un orden espacial que condicione las relaciones sociales se volvió tan importante que se hizo necesaria una consideración del espacio no tan sencilla como la de un cubo estático. Los objetos y los eventos empezaron a cobrar importancia en términos de su proximidad espacial y de las relaciones surgidas en el espacio.

La crítica a ese primer tipo de enfoque viene de parte de la Geografía Humana y su consideración sobre el lugar. Yi-Fu Tuan, el geógrafo chino comenta al respecto:

(Un geógrafo) escribe como si las personas estuvieran dotadas de mente y visión pero sin otro sentido con el que entender el mundo y encontrar sentido en él...tiende a asumir que están (las personas) orientadas en el espacio y el hogar en el lugar, en vez de describir e intentar entender qué es en realidad el ser-en-el-mundo. (Tuan, 1977, 201)¹⁸.

La Geografía Humana insistió en la necesidad de pensar a las personas como sujetos con conocimiento y sentimiento en vez de simples objetos y estar más atentos en las maneras en las que se habita y se experimenta el mundo. Lo que hace la experiencia es realmente transformar la noción científica del espacio a una noción vivida y significativa del lugar. Tal y como Cresswell observa: "Mientras que el espacio ha sido el objeto favorito de las ciencias espaciales... es la manera en la que dicho espacio se dota de significado humano y se transforma en lugar, que está en el corazón de la Geografía Humana" (2009, 173)¹⁹. Las ideas de espacio y lugar, necesitan la una a la otra para su definición. Desde la estabilidad y seguridad de lugar somos conscientes de la apertura y libertad del espacio, y al revés.

Pero mientras la Geografía Humana desarrollaba la idea del lugar como un sitio experimentado, vivido y sentido, los geógrafos humanos no reflexionaron demasiado sobre cómo el poder está implicado en la construcción, reproducción o impugnación del lugar y de sus significados. El mismo Cresswell (2009) dice que solo con la llegada del marxismo empieza a desarrollarse un acercamiento crítico a la

¹⁸ "He writes as though people were endowed with mind and vision but no other sense with which to apprehend the world and find meaning in it. He and the architect-planner tend to assume familiarity—the fact that we are oriented in space and at home in place—rather than describe and try to understand what "being-in-the-world" is truly like." (Trad. del autor).

¹⁹ "While space was the favored object of the spatial scientist ... it is the way space becomes endowed with human meaning and is transformed into place that lies at the heart of humanistic geography" (Trad. del autor).

noción del lugar, contraria a la de Heidegger cuya idea del lugar como sitio orgánico, enraizado y vallado había empezado a parecer limitada y excluyente. Los marxistas empezaron a indicar hacia la dirección de los procesos sociales que están involucrados en la construcción del lugar. Sin embargo creo que es a partir de la irrupción del giro espacial en las ciencias sociales, que estos procesos empiezan a cobrar especial relevancia en las investigaciones sobre lugar. David Harvey (1993) comenta en los principios de los '90 que el primer paso en el camino es insistir que el lugar igual que el espacio y el tiempo, es bajo cualquier concepto una construcción social y que la pregunta más interesante que se puede formular al respecto es bajo qué procesos sociales está construido el lugar. Fue quizás el primero en insistir que hasta aquél momento el lugar estaba siendo usado de manera regresiva y reaccionaria, pensando en los guetos que se basan en una idea de una amenaza exterior que se intenta mantener alejada. Se trata según él mismo, del lado oscuro de la teoría heideggeriana que la Geografía Humana había heredado.

Cresswell (2009) utiliza el término de hogar para ilustrar estas tensiones. El hogar es demostrativo de las formas en la cuales la producción social del lugar como un sitio de pertenencia, puede reforzar las relaciones sociales de asimétricas relaciones de poder. Se trata de cuestiones que preocuparon a la Geografía Crítica e impulsaron a geógrafos culturales a investigar cómo el lugar y otros conceptos asociados estaban implicados en procesos de exclusión mediante la construcción de lugares "normativos" donde es posible ubicarse "en el lugar" o "fuera del lugar" a través de fronteras y límites invisibles que sin embargo pueden definir qué es apropiado y qué no. Queda claro que hay que tener mucho cuidado en cuando al estudio y la organización de la exposición como lugar, dado que es muy probable que así esté implicada en un proceso de exclusión y limitación a través de la implementación de barreras aunque invisibles.

La geografía crítica, a través del giro espacial, revela cómo aquella construcción social del lugar excluyente está constantemente contestada, transgredida y resistida por parte del excluido, dando a entender que cualquier tipo de lugar construido socialmente, no está nunca terminado sino siempre abierto a cambio, discusión y transformación. En este aspecto, el lugar según Doreen Massey (1993), no está claramente delimitado, enraizado o conectado con una identidad homogénea, sino producido mediante conexiones con el resto del mundo y por lo tanto se trata más de una cuestión de caminos que de raíces.

2.2.2 El espacio urbano: de la metrópolis a la postmetrópolis

Como resulta casi habitual en los estudios humanos, la filosofía es la primera de las disciplinas que pone el foco de atención sobre nuevas reflexiones señalando el camino hacia importantes cambios de pensamiento y tratamiento de problemas antiguos. Esto no podía ser de otra manera en el caso de lo que aquí estamos investigando y hemos conocido como “giro espacial”. Y si bien, como hemos podido ver, la filosofía de la mano de Michel Foucault y Henri Lefebvre ha planteado el problema del significado y uso del espacio como agente revelador en los estudios sociales y de pensamiento, por lo menos a un nivel discursivo, es la geografía que recoge rápidamente el testigo para sacar aquella reflexión espacial de ese nivel y ponerla en la práctica, dado que al fin y al cabo el espacio es uno de los componentes “naturales” de su estudio.

Geógrafos como Edward Soja vuelven la mirada hacia atrás y empiezan a revisar los estudios geográficos desde el nuevo punto de vista espacial, investigando la relevancia del estudio del espacio y sus usos en las distintas manifestaciones geográficas, Soja no teme mirar el pasado con ojos del presente para mejorar la comprensión de la construcción social del espacio por excelencia de los estudios geográficos que es la ciudad. Los asentamientos urbanos, desde la prehistoria hasta la actualidad, siempre han sido la principal manifestación social humana y como tal siempre se han estudiado por parte de la geografía, no obstante la nueva forma espacial de revisar los estudios de la ciudad como construcción social más que económica, abre nuevos recorridos de entendimiento de los estudios urbanos y arroja mucha luz sobre la capacidad investigadora de la teoría espacial.

Entender la ciudad y su desarrollo como espacio social a través de este nuevo punto de estudio, es crucial para valorar la importancia de la teoría del “giro espacial” y además la forma de aplicar dicha teoría en los estudios urbanos, me puede servir mucho como ejemplo en el momento de aplicarla en los estudios museológicos. Entiendo que el espacio expositivo es para la museología lo que el espacio urbano es para la geografía. Tal y como el espacio urbano es un producto social en el que se crean relaciones sociales y cuyo estudio desde el punto de vista del “giro espacial” nos puede dar un diferente punto de vista sobre la ciudad en particular y la geografía en general, el espacio expositivo es un producto social en el que se generan relaciones estéticas y su revisión desde la teoría espacial, nos va a dar un nuevo punto de vista sobre el museo y la museología.

Llevamos ya casi dos décadas que la mayoría de la población mundial vive en ciudades. Por primera vez en la historia, el mundo actual es un mundo en el cual los modos de vida urbanos son presentes incluso en los rincones más recónditos del globo. Es pertinente revisar las formas en las que los estudiosos han reflexionado acerca de las ciudades hasta ahora y el papel de la condición urbana en el desarrollo histórico de las sociedades humanas. La forma más efectiva para esa revisión creo que es un enfoque espacial de la realidad urbana. Lefebvre en “El derecho a la ciudad” se atrevía a vaticinar que “la sociedad futura no será rural, ni industrial sino urbana” (2017, 127). Profundizar en la producción social del espacio urbano y buscar los efectos reales que pueda tener en nuestra vida, nos ayudará a comprender mejor el paso desde la metrópolis moderna del siglo XX a la postmetrópolis urbana de los inicios del siglo XXI.

Como habíamos comentado anteriormente, el espacio urbano en la concepción lefebvriana, nunca se limita en su dimensión visual y funcional. Es un espacio público de dimensiones político-filosóficas y comunicacionales que tiene claras características mentales y sociales. No se entiende como soporte y menos como suelo, sino como agente de visibilización y participación. Entonces si pensamos en la ciudad actual en términos espaciales, no simplemente como la urbe que conocimos a partir de los inicios del siglo pasado sino como una red de relaciones sociales que tal y como las entiende Lefebvre se desarrollan a través de una red de

asentamientos urbanos que conforman las grandes metrópolis de finales del siglo XX y la postmetrópolis de los inicios de siglo actual, tal y como la entiende y la describe Edward Soja, entonces el francés tenía razón, nuestra sociedad es sin duda urbana.



Lámina 1: Mapa de Jericó en la Biblia de Farhi. Siglo XIV. Fuente: <https://farhi.org/bible.htm> (consulta: 3/08/2021)

Henri Lefebvre y Edward Soja se mueven dentro del mismo espacio epistemológico creando sinergias teóricas dignas de estudiar. Por lo menos así lo manifiesta el mismo Soja (1996) en su libro *Thirdspace...* al definirlo como una perspectiva teórica y una gnoseología del tercer

espacio, del espacio vivido lefebvriano. En la obra se aplican amplios argumentos teóricos para el estudio de lo que le ha ocurrido a las ciudades durante los últimos treinta años y un enfoque “trialéctico” desde perspectivas espaciales, sociales e

históricas. *Thirdspace...* es una “hagiografía espacial de Lefebvre” (Morente, 2012, s.p)²⁰ que desarrolla la dialéctica del francés en un intento de asumir la complejidad que caracteriza la configuración habitual de los espacios vividos. No usa la perspectiva espacial de manera excluyente en la interpretación histórica y social sino para reclamar un nuevo modelo de investigación que añada poder y rigor en la crítica espacial. Su objetivo en este libro es ampliar el ámbito del pensamiento crítico sobre las ciudades a otras disciplinas a través de nuevas vías de interpretación del cómo la espacialidad urbana es percibida empíricamente, concebida teóricamente y vivida experiencialmente. Se trata de un guiño más que obvio a la teoría de Lefebvre sobre los tres espacios, el percibido, el concebido y el vivido a los que ya nos hemos referido.

Y si *Thirdspace...* es esa perspectiva teórica sobre el tercer espacio, su siguiente libro *Postmetrópolis...* es, con él mismo lo define, “el remate empírico, la aplicación más práctica” (Soja, 2008, 21) de la definición. En *Postmetrópolis...* Soja plantea tres momentos clave en lo que denomina la “geohistoria del espacio urbano”.

El primero lo ubica hacia diez mil años atrás, en Jericó en Jordania (Lám. 1) y Çatalhöyük (Lám. 2) en la actual Turquía, donde coloca los comienzos del urbanismo como modo de vida. En estas ciudades, según el geógrafo estadounidense, se incubaba el desarrollo de la agricultura y la cría de animales a gran escala. Soja altera con esta lectura espacial sobre la importancia de la ciudad lo que convencionalmente había sido concebido como una secuencia cronológica, según la cual la Revolución Agrícola precedía el desarrollo de la construcción de nuevas ciudades.

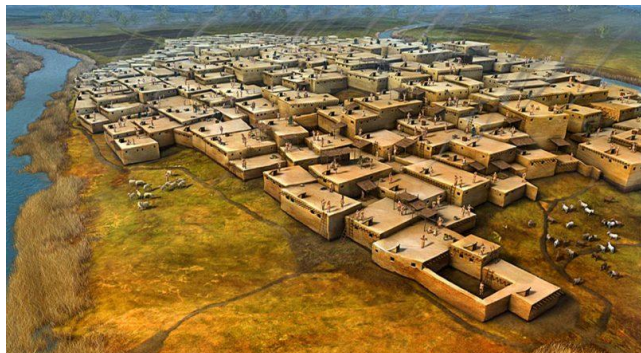


Lámina 2: Asentamiento Neolítico de Çatalhöyük.
Reconstrucción del nivel VI B (c. 5900). Fuente:
<http://www.antiktarih.com/2018/07/31/catalhoyuk>
(consulta: 23/08/2021)

El segundo momento en el desarrollo urbano es según el geógrafo, la mítica ciudad mesopotámica de Ur (Lám. 3) cuyo auge se remonta unos siete mil años atrás. Junto con el momento de la invención de la escritura, es decir el momento del “nacimiento” de la historia como secuencia temporal, nace una nueva

²⁰ Comentario bibliográfico sobre el libro de: Benach, N. y Albet, A. (2010).
<http://www.ub.es/geocrit/b3w-977.htm> (consulta: 20/01/2021).

forma de control y regulación social y espacial basada en la realeza, el poder militar, el patriarcado y otros poderes relacionados con este control, que rápidamente pasará y evolucionará en las ciudades-estado griegas, las polis.

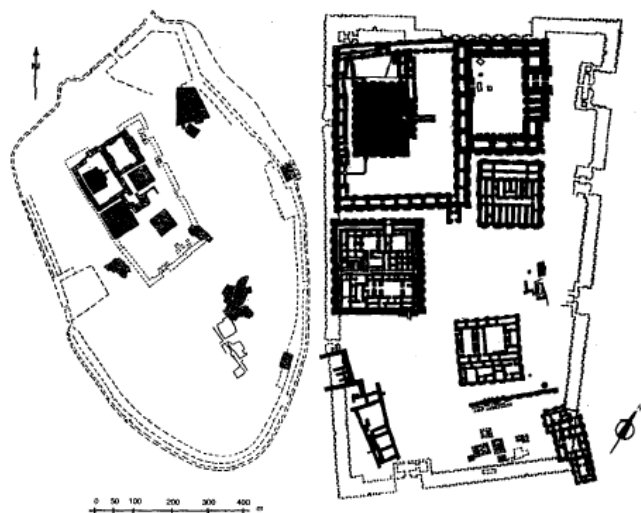


Lámina 3: *Ur en la edad neosumeria. Plano esquemático de la ciudad y témenos durante la III Dinastía.* Fuente: Liverani, 2008, 223

Finalmente, haciendo un salto significativo en el tiempo, Soja reconoce un cambio y un tercer momento en el desarrollo urbano desde el punto de vista espacial, en Manchester y Chicago (Lám. 4). Es lo que llama 3ª Revolución urbana durante la cual se aprecian cambios y transformaciones en el tamaño y la organización interna del espacio urbano. Cambios que harán posible el nacimiento de

las metrópolis industriales modernas y el nacimiento del urbanismo moderno como modo de vida.

Jericó con Çatalhöyük, Ur y Manchester con Chicago son los tres modelos de evolución espacial urbana que se materializan en la producción social de la ciudad, su organización social y su urbanización social, respectivamente. Edward Soja (2008) a través de este planteamiento de la geohistoria del espacio urbano a la luz del giro espacial, prioriza en términos interpretativos el latente poder explicativo de una perspectiva espacial crítica de las ciudades y las regiones, invirtiendo los factores y planteando la potente hipótesis que es la ciudad que se creó primero y es ahí, a posteriori donde se desarrollan las actividades humanas básicas, como la agricultura, regulación social, generación de poderes, etc.

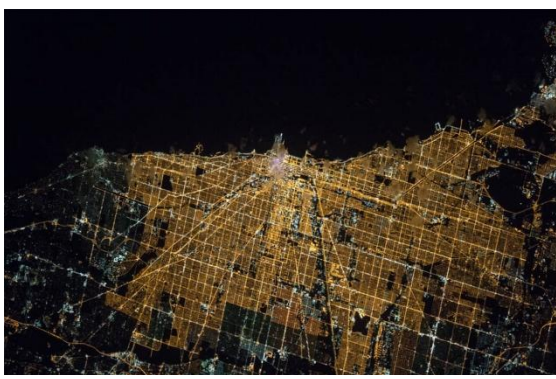


Lámina 4: Vista nocturna de la ciudad de Chicago desde el espacio. Foto: Tim Kopra ©NASA. Fuente: https://www.nationalgeographic.com.es/fotografia/foto-del-dia/chicago-desde-espacio_10287 [consulta: 23/08/2021]

Dicha hipótesis me parece lo suficientemente interesante y prometedora para intentar trasladarla a los estudios museológicos y plantear la posibilidad de que sea la exposición que se creó primero y es en su espacio expositivo donde se desarrolló el arte a gran escala a partir del siglo XX,. Sería por lo tanto emocionante establecer una lectura espacial del arte y no solo estilística, cronológica o estética, para a continuación estudiar espacialmente el desarrollo de la exposición. No podemos obviar la realidad que incluso el arte creado anteriormente fue pensado siempre para un espacio concreto, de ámbito privado o público, palaciego o doméstico, laico o religioso, anteponiendo en muchas ocasiones las reglas espaciales a las estilísticas y estéticas. Tendré la oportunidad de ampliar y profundizar en esta línea de estudio en la tercera parte de este trabajo. De momento podemos seguir perfilando la aplicación de los estudios espaciales en cuanto a la ciudad se refiere.

La espacialidad de la vida urbana en los estudios geográficos y sociales ha sido predominantemente considerada como simple complemento y como resultado de procesos históricos y sociales no espaciales, y se le ha otorgado siempre un poder limitado, casi escaso. Tanto es así que Edward Soja reconoce que “incluso el campo de los estudios urbanos ha estado sumamente subespacializado” (2008, 34). Entiendo el uso de la palabra “incluso” aquí como una forma de señalar que la ciudad es la imagen del espacio social del siglo XX por excelencia, por lo menos para los estudios geográficos desde la perspectiva espacial crítica. Dicha falta de reflexión espacial en los estudios urbanos ha sido una realidad que no obstante, empezó a modificarse hacia finales de los '90 con el surgimiento del giro espacial como nueva línea de estudios sociales interdisciplinaria que les dota con nuevas fórmulas de pensamiento crítico y mayor capacidad interpretativa.

Cuando hablamos de “espacio urbano” desde la perspectiva del giro espacial, nos referimos a la ciudad en una triple dimensión social, histórica y espacial siendo la dimensión espacial acentuada por motivos explicativos. Dado que lo espacial ha estado soslayado durante mucho tiempo, con el impulso del giro espacial se pone al frente, priorizando el estudio espacial no solo del espacio urbano sino de cualquier actividad humana. Así que de igual manera que entendemos el espacio urbano en su triple dimensión cuando, más adelante, hablaremos de “espacio expositivo” desde la misma perspectiva, nos referiremos a la exposición en la misma triple dimensión, social-histórica-espacial. A comienzos del siglo XXI y habiendo transcurrido ya casi tres décadas de investigaciones, a pesar de que todavía no están de todo enraizadas en los círculos académicos, nos permiten abordar una nueva perspectiva referida a

la interrelación de las dimensiones social, histórica y espacial de nuestras propias vidas. Mantener esos tres términos, social, histórico, y espacial vinculados constantemente, constituye una parte esencial del giro espacial.

Soja introduce en los estudios espaciales de la ciudad, tres características que ayudan mucho a entender los procesos del urbanismo posmoderno y la configuración de la postmetrópolis. Habla de la “especificidad espacial del urbanismo”, entendida como “la configuración específica de las relaciones sociales, de las formas de construcción y de la actividad humana en la ciudad y en su esfera geográfica de influencia” (Soja, 2008, 36). Para referirse a esta configuración usa la palabra “sinecismo”, entendido como el estímulo de la aglomeración urbana, un término que considera más propio para referirse a una de las dinámicas humanas más potentes que surge de la naturaleza de la vida en la ciudad, es decir de lo que llamamos ciudadanía²¹. El sinecismo activa la especificidad espacial del urbanismo transformándola en fuerza social e histórica. Tanto el uno como la otra son fundamentales para explicar cómo y porqué, la ciudad juega un papel poderoso en el desarrollo social. Finalmente habla de la “regionalidad” del espacio urbano, dado que este en la actualidad no se refiere exclusivamente a un centro urbano densamente poblado sino a una red de asentamientos interconectados e interactivos. El espacio urbano es una configuración expansiva territorialmente que contiene áreas habitadas densamente, áreas menos habitadas pero posiblemente densificadas en el futuro y áreas despobladas pero igualmente conectadas con las demás, todas estructuradas de forma jerárquica y piramidal con muchos asentamientos pequeños y otros, menos grandes pero más poblados.

Estas especificidades urbanas de Soja, la especificidad espacial urbanística, el sinecismo como estímulo de aglomeración urbana y la regionalidad “multimodal” del espacio urbano, nos ayudan a entender cómo los procesos históricos, sociales y espaciales que conforman y organizan nuestras vidas no actúan solo en y sobre las ciudades sino que además emergen de las ciudades.

²¹ La palabra proviene del griego συνουικισμός (synoikismos) que se podría traducir como co-asentamiento. El término se utiliza por Aristóteles en su *Política* para describir la formación de la polis ateniense como ciudad-estado creada por la aglomeración de asentamientos existentes previamente, bajo un mismo gobierno, expresando por lo tanto una fórmula de gobernabilidad de índole urbano. El término en la literatura científica anglosajona aparece como *synoecism* que en ocasiones en castellano se ha pasado a “sinoecismo”. Soja, igual que en la Grecia clásica, se sirve del término para describir las dependencias económicas y ecológicas que surgen del agrupamiento intencionado y de la cohabitación de la gente en el espacio.

Parafraseando al geógrafo e intentando trasladar esta idea a los estudios museológicos, me atrevo a decir que el espacio expositivo, de aquí en adelante en este trabajo, hace referencia como hemos comentado, a la exposición en tanto que fenómeno social, histórico y espacial priorizando su espacialidad con fines interpretativos y explicativos y está relacionado con lo que podemos denominar “especificidad espacial museística”. Como tal entiendo la configuración museológica de la actividad del usuario en la exposición y fuera de ella en la esfera de influencia social del museo y la configuración de relaciones estéticas en él. Está estrechamente relacionada con la producción no solo museográfica sino social del espacio expositivo por lo tanto presenta aspectos tanto morfológicos y formales como relacionales y resolutivos. La producción de la exposición y la configuración del espacio expositivo, igual que la producción del espacio urbano, genera nuevas formas de organización e identidad social por encima de la identidad regional y nacional que vale la pena estudiar.

2.2.3 El espacio digital

El urbanista de la Universidad Politécnica de Madrid Álvaro Sevilla dialogando con los geógrafos británicos Stuart Elden y Derek Gregory habla de la necesidad de socialización de la producción teórica y de la casi obligación de búsqueda de unas audiencias nuevas fuera de las estructuras académicas, a través de canales nuevos. Cree necesario un “giro popular” que contrarreste toda esa cantidad de giros teóricos surgidos durante las últimas décadas. Desde el giro lingüístico hasta el giro cultural pasando por el giro espacial, se ha ido creando una especie de literatura teórica sociocultural que, según el urbanista, sólo ha hecho que los estudios se alejen de las calles y de la realidad cotidiana. Hablando desde su propia experiencia, recalca cómo proyectos participativos se demuestran efectivos para movilizar a la gente y unir todo a un barrio heterogéneo y desestructurado en torno a un objetivo común (Elden, et al., 2011).

Stuart Elden recoge el testigo de la idea de socialización de la producción teórica para hablar de socialización de la historia y la geografía conectándola con la capacidad de escribir de los teóricos y reflexiona acerca de qué tipos de esta escritura es posible que acerquen el pensamiento científico a la sociedad, una reflexión que le lleva a hablar de su blog como nuevo espacio de comunicación y

contacto directo con su audiencia menos académica. Derek Gregory (Elden, et al., 2011) por su lado se manifiesta de acuerdo con la necesidad de comprometerse con audiencias lo más amplias posibles. Más allá de las audiencias académicas cree pertinente no perder de vista las comunidades cotidianas, no simplemente escribir sobre ellas sino responder a sus cuestiones y aprender de ellas. Con este objetivo considera importante hallar puentes entre artes, humanidades y ciencias sociales a través de un pensamiento más virtual y cultivando los nuevos medios tecnológicos y digitales que actualmente pueden promover la creación de nuevos públicos.

El espacio digital se erige en herramienta decisiva para acercarnos a la sociedad. Su uso no trata de justificar el motivo por el que las artes y las humanidades importan verdaderamente en la situación actual, sino de encontrar más argumentos para defender la importancia de esos campos de conocimientos, más allá de los medios convencionales.

La tecnología y el arte a pesar de que persigan objetivos distintos y por mucho que esto pueda parecer inverosímil, siempre han compartido espacios y han intentado crear sinergias para la construcción de un espacio nuevo dentro del que se puedan mover “esferas públicas” variadas. Es así por lo menos como lo hemos debatido en el congreso “Arte, Patrimonio y Tecnología en la Era Digital” organizado por el Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (en adelante: OAAEP), celebrado en Zaragoza entre el 8 y el 10 de noviembre de 2018 y en el que tuve la oportunidad de participar con la comunicación titulada: “Documenta: Un ejemplo de uso del espacio expositivo para la creación de relaciones estéticas en el museo de la era digital”. En la introducción del libro titulado “Re_Visiones sobre Arte, Patrimonio y Tecnología, en la era digital”, que recoge las reflexiones presentadas en dicho congreso, sus coordinadores hablan precisamente de esta noción de “esfera pública” como concepto introducido por Jürgen Habermas en su tesis doctoral, que hace referencia a “circuitos de sociabilidad surgidos en la Ilustración en los que ciudadanos de diversa condición debatían públicamente generando corrientes de opinión sobre distintas cuestiones” (Foradada Baldellou, et al. 2019, 7), estando entre estas cuestiones en este caso, la recepción social del arte, su apreciación, interpretación y transmisión.

Entendemos que el espacio virtual tiene todas las características necesarias para funcionar como ese espacio nuevo creado por la confluencia de las artes y la tecnología para el esperado funcionamiento dentro de él de esas esferas

públicas contemporáneas, siempre y cuando su organización, funcionamiento y uso sigan unas mínimas reglas que considero necesarias para el impulso de nuevas fórmulas de difusión y comunicación social del arte.

Las Tecnologías de Información y Comunicación (en adelante TIC) propician un desarrollo de foros y espacios públicos nuevos y ayudan a la transferencia de contenidos al receptor que en el nuevo contexto se convierte en usuario de la información. La digitalización de las obras de arte, los archivos y las bibliotecas crean un nuevo espacio digital igual de importante y válido, y en ocasiones más funcional que el espacio físico, pudiendo dar lugar a nuevas narrativas museológicas al facilitar la musealización de sus fondos. Un espacio expositivo adecuadamente expandido a través de su digitalización puede facilitar la transmisión de la información a su visitante, pero eso no basta para que él se pueda convertir en usuario de la exposición. Se necesitan desarrollar fórmulas distintas de recibir el arte, más allá de su simple contemplación.

El espacio digital permite nuevas formas de interactividad dentro de él basadas en la libertad de acercamiento personal a sus contenidos y a sus otros usuarios que se encuentran en él y en el caso del museo digitalizado, el visitante puede desarrollar nuevas formas de relacionarse con el objeto, interactuar con él y los demás usuarios y hasta co-producir objetos digitales. El museo se puede transformar así en una especie de laboratorio en el que, como dice Swen Seebach, algo nuevo se está creando en los procesos de experimentación del espectador con objetos de intervención [Seebach, 2018]. El profesor de la Universitat Oberta de Catalunya analiza el funcionamiento del museo digital como dispositivo²² en tres dimensiones: Como lugar de experiencia y auto-regulación, como lugar de producción creativa y auto-explotación y como lugar de extracción de datos. Dado que en este trabajo estudiamos el espacio en su dimensión aristotélica como punto de confluencia de distintas subjetividades que se juntan, interactúan y crean en él vamos a aprovechar el estudio del profesor Seebach para reflexionar acerca del espacio digital como espacio creado por la confluencia de los tres lugares de su análisis.

El espacio digital en el museo contemporáneo da la posibilidad de subversión de los términos tradicionales en relación con su funcionamiento. Si el museo tradicional se basa en la construcción de conocimiento pidiendo a la vez unos

²² La palabra “dispositivo” aquí hace referencia al significado foucaultiano del término como lugar de encrucijada entre el poder y la subjetividad tal y como lo hemos analizado en el apartado 1.2 del presente trabajo.

altos niveles de aculturación y educación para poder leer y entender sus mensajes, fomentando de esta forma la diferencia, la disgregación social y la creación de límites, el museo digital pone el foco en el intercambio de conocimientos, favoreciendo la experiencia sobre el conocimiento. Mientras que “el museo moderno presenta la obra de arte como un objeto místico con un contenido racional, el museo digital ha convertido la obra de arte en un objeto racional con contenido místico” [Seebach, 2018, 16]²³. En el espacio digital la diferencia de la subjetividad se vuelve mucho más importante poniendo el foco a la experiencia personal, por lo que el espacio digital abre la posibilidad de moverse hacia un espacio vivido dado que no solo permite, sino fomenta que diferentes subjetividades se junten y formen experiencias, o dicho de otra manera, distintos lugares se juntan para forman un espacio. Pero como la subjetividad en el espacio digital es esencial, la diferencia en el museo digital se enfatiza con el consiguiente peligro de reproducir nuevas desigualdades y alzar nuevas fronteras. Como muy ciertamente, observa Seebach [2018], el museo digital necesita estar en alerta en cuanto a la creación de diferencias sociales y fomentarlas como resultado de experiencia y motivo de enriquecimiento y no como consecuencia de desigualdad de oportunidades y acceso al poder. Personas de distintas clases sociales, edades, orígenes y sexo se pueden integrar en el espacio digital y más concretamente en el museo digital, porque el consumo de arte ya no está centrado en una rígida base de conocimiento sino en la experiencia compartida. Cada experiencia cuenta y contribuye en la producción de valor.

El espacio digital, especialmente en el entorno museístico, no deja la producción creativa solo en manos de los expertos sino abre las posibilidades de creación hacia formas de creatividad que antes podían estar infravaloradas o incluso silenciadas en los lugares más inesperados de la sociedad. La posibilidad de producción creativa y participación en el espacio digital es mucho más pronunciada pero ¿qué ganan los usuarios por su creatividad y participación? En la mayoría de los casos los museos no ofrecen nada a cambio, como mucho una entrada gratis a sus exposiciones y en el peor de los casos la posibilidad de transformarse en un objeto más de exposición a través de nuestra propia promoción en nuestras páginas de redes sociales. Se trata de una forma de explotación capitalista en modo “friendly”, como observa Seebach [2018].

²³ *“Whilst the early modern museum presents the artwork as a mystical object with a rational objective content, the digital museum has turned the artwork into a rational object with mystical content”* (Traducción del autor)

Si como lugar de producción creativa el espacio digital puede fácilmente llegar a ser un espacio de auto-explotación, en su configuración como lugar de extracción de datos, el espacio digital presenta el problema más importante. Sea a través de sus comentarios o a través de su participación activa el usuario de la información de los espacios digitales puede experimentar el enorme potencial que esos le dan para influenciar, conformar o modificar procesos sociales, y en nuestro caso, culturales o artísticos pero eso tiene un precio. La cesión de nuestros datos personales a esta nueva entidad tan abstracta y tan absurda pero tan poderosa que es la "nube" para la creación de lo que ya conocemos como *big-data*, se considera ya típica y se toma como dada en los entornos virtuales y es por eso que tenemos que tener presente a Foucault y su alerta sobre el ejercicio de vigilancia por parte del poder. La posibilidad que el museo digital funcione como un dispositivo de poder pidiendo directa o indirectamente y usando nuestros datos personales, está siempre presente. Obviamente a este nuevo poder no le interesamos como subjetividades individuales sino como grupos que expresan tendencias y cuyos datos son vendibles. Desde un punto de vista esto nos puede tranquilizar dado que al facilitar nuestra dirección no corre peligro directo nuestra casa, sin embargo interactuando en los espacios digitales nos hacemos mucho más transparentes y clasificables, es decir mucho más controlables.

Al participar activamente en los espacios digitales no solo somos unos investigadores sino también unas "ratas de laboratorio" (Seebach, 2018, 17) ¿Cómo se puede subsanar esto? Como usuarios es imprescindible estar mejor educados en el uso del espacio digital, y atentos en nuestras formas de participación primando sobre todo nuestra capacidad crítica. Como instituciones, por otro lado, debemos auto-censurarnos en el uso de los datos que obtenemos dejando a un segundo nivel el beneficio económico que pueda surgir de estos y actuando desde una perspectiva moral. En el uso inadecuado del *big-data* por parte del museo digital, subyace el peligro de reaparición del problema de la diferenciación social que el entorno digital, en teoría viene a superar. Si los datos personales le sirven a la institución para crear grupos, clasificar identidades y catalogar subjetividades entonces la creación de contenidos según estas agrupaciones puede crear nuevas diferencias y fronteras.

El espacio digital tiene como característica más relevante su capacidad de involucrar de manera más directa y significativa al ciudadano en proyectos participativos, abiertos y de constante mejora siempre y cuando hagamos un uso adecuado de él seamos sus participantes o sus creadores. Con el objetivo de ampliar

su audiencia y ofrecer nuevos servicios para la difusión e investigación de sus colecciones, los museos se presentan como un sector privilegiado en el uso de las TIC en un intento de personalizar la experiencia de sus visitantes. Se adaptan a audiencias *on-line*, amplían su presencia en Internet y asimilan nuevos dispositivos que cambian la manera de relacionarnos con el objeto en la sala de exposición.

No obstante a pesar de los esfuerzos de adaptación, las estadísticas muestran que las iniciativas de apertura con la ayuda de la tecnología, por parte del museo no tienen gran éxito. Por lo menos eso indica una investigación estadística realizada por Elena Villaseca (2014) para la *Tate Modern*, según la cual el uso de la página web de la galería no es muy distinto de una visita física a sus instalaciones, simplemente es un acceso más fácil. Creo que una de las explicaciones posibles es que un espacio expositivo es mucho más que una sala de exposición y no puede ser tratado así. Un espacio expositivo es un espacio de creación de relaciones y la oportunidad que se nos brinda con el uso de las TIC tiene que estar encaminada hacia esta dirección de ampliación del espacio físico hacia nuevos espacios.

El arte desde siempre ha reflexionado acerca de los modos de representación de la realidad pero a partir de la irrupción de las primeras Vanguardias del siglo XX esta preocupación pasó en segundo plano dando prioridad a la búsqueda de superación del modelo representacional renacentista. No obstante este modelo perspectivo hoy en día podemos decir que goza de buena salud precisamente por la aplicación de las TIC en el museo contemporáneo. Su uso tiene un indiscutible objetivo representacional que no es otro que la recreación de mundos virtuales en los que se persigue una absoluta, o incluso mejorada, identificación de lo real con lo virtual, volviéndonos en cierto modo al modelo representacional de la tridimensionalidad renacentista.

Resulta evidente que a pesar de sus esfuerzos, el museo no se puede quedar en la mera implantación de las TIC, debe usarlas para crear un espacio de comunicación, participación e interacción entre sus usuarios y no para reproducir, aunque de forma mejorada, modelos de representación, basados en la contemplación y propuestos hace ya siglos. Lo que la tecnología puede hacer sin lugar a dudas, es transformar la sala del museo en un espacio expositivo propiamente dicho, al conectarla con la calle y nuestra casa, La tecnología ha democratizado el acceso al bien cultural pero solo si entendemos como democracia

la participación activa, al no ser así la sala de exposición se queda en uno más de los tantos medios de comunicación.

Hasta ahora los museos desarrollaban unas narrativas vinculadas a la autenticidad de las obras, la universalidad del conocimiento, etc., pero si algo ha podido demostrar el uso de las tecnologías es la clara voluntad de la institución de dar un paso adelante, “compartir sus colecciones y romper ese vínculo entre museo y colección” (Witcomb, 2003, 103). Una decidida y acertada puesta en relieve de las características más relevantes del entorno digital en tanto que lugar de experiencia, lugar de creatividad y lugar de extracción de datos, por parte del museo puede transformar el espacio digital en un espacio expositivo ampliado no desde la perspectiva del museo como dispositivo del poder sino como altavoz de la sociedad.

Describir, definir y romper los límites entre lo real y lo imaginario siempre ha sido uno de los cometidos del arte. Redefinir los límites entre lo real y lo virtual se convierte en un cometido de las nuevas tecnologías digitales. La última década han entrado en nuestras vidas con gran ímpetu, los conceptos de Realidad Virtual (en adelante VR) y Realidad Aumentada (en adelante AR). Entendemos como VR la experiencia interactiva e inmersiva generada por un ordenador que replica un entorno real o imaginario y simula la presencia física para permitir interacción con elementos digitales (Pimentel y Teixeira, 1993) mientras que la AR plantea la incorporación de datos digitales sobre un entorno real, gracias al reconocimiento de patrones mediante un *software* (Azuma, 1997). En el caso de la VR nuestro entorno está sustituido por uno digital sumergiéndose el usuario en un mundo completamente artificial mientras que con la AR los elementos físicos y los elementos virtuales se combinan para crear una experiencia sensorial nueva. Mientras que la VR sustituye la realidad física, la AR la complementa.

El museo ha empezado a hacer uso de esas tecnologías de manera amplia que quizás necesite una reflexión. La tecnología dentro del museo no se puede transformar en objeto de exposición en sí mismo. Un proyecto muy interesante que combina la VR y la AR en la museografía desde un punto de vista muy respetuoso en cuanto a las necesidades tanto del museo como de su visitante, es el llamado *museografía 4.0* que actualmente están desarrollando y cuyas bases han presentado en el congreso “*Arte, Patrimonio y Tecnología en la Era Digital*”, sus creadores Adolfo Muñoz García y Ana Martí Testón de la Universidad Politécnica de Valencia. Según ellos se trata de una metodología basada en la combinación de la VR y la AR para

“...humanizar la experiencia y disfrute de las representaciones digitales contextualizadas en los propios museos” (Muñoz García y Martí Testón, 2019, 413). El equipo ha desarrollado una aplicación que llama *Holomuseum* pensada para ser utilizada con las gafas *Microsoft Hololens*, las primeras gafas de AR para la creación de aplicaciones para museos²⁴. El primer proyecto para el que pusieron en práctica la aplicación es el del museo arqueológico de Almoína en Valencia y cuyos resultados fueron recogidos en la tesis doctoral presentada por Ana Martí en 2018 por la Universidad Politècnica de Valencia. A pesar de las dificultades técnicas que el proyecto presentaba, por lo menos en sus fases iniciales, lo que me parece interesante, y por lo que considero que el proyecto pueda tener un futuro prometedor, es el planteamiento teórico de sus creadores. Según he podido saber al escucharles y hablar con ellos, no se centran solo en resultados efectistas de la aplicación sino que se preocupan por cuestiones de raíz, como por ejemplo cómo puede afectar el advenimiento de los dispositivos de realidad aumentada nuestra percepción de la realidad ¿Conllevará a una virtualización todavía más extrema de las relaciones humanas ya descompuestas en las redes sociales o llevará a la gente a los espacios públicos para compartir experiencias digitales con otros usuarios? ¿Se pueden usar este tipo de aplicaciones no solo para compartir sino para crear experiencias comunes?

Uno de los objetivos de la Realidad Virtual, la Realidad Aumentada y otras aplicaciones tecnológicas relacionadas con el espacio digital es mejorar radicalmente la experiencia mediante la reconfiguración dinámica del entorno físico, ofreciendo experiencias de mejor calidad y demostrando una mejora significativa de la sensación de inmersión (Lám. 5). No obstante, reconfigurar el entorno físico no basta para mejorar la experiencia del visitante en el museo. El museo está destinado a fracasar si se centra en el uso de las tecnologías sólo para mejorar la experiencia del visitante. Un entorno físico siempre será un entorno físico aunque ampliado virtualmente si no se apuesta por su avance de entorno a espacio. Eso se puede lograr únicamente a través de la creación de experiencias compartidas e inclusivas, más allá de las ya ofrecidas por el museo aunque estas fuesen “aumentadas”. Sólo a través de proyectos participativos que posibiliten la creación de relaciones sociales en el entorno museístico y la transformación del espacio expositivo a un espacio vivido, se puede verdaderamente mejorar la experiencia del usuario. La tecnología y más especialmente la digital debería estar encaminada hacia esta dirección.

²⁴ Para más información: <https://amunyo.webs.upv.es/blog/holomuseum-una-aplicacion-para-crear-exhibiciones-de-realidad-aumentada>

La irrupción de la tecnología en el espacio social y más concretamente en el expositivo dota al museo con herramientas para mejor integración, más capacidad para el entendimiento de la diversidad social y posibilidad de creaciones colectivas y heterogéneas, no obstante no podemos olvidar que el museo funciona todavía como dispositivo de poder. Por lo tanto aunque a través de la tecnología puede promover la



Lámina 5: *Gustav Klimt: La experiencia inmersiva*. IDEAL Centre d'Arts Digitals. Barcelona. Foto del autor (julio de 2021).

inclusión y la participación, puede al mismo tiempo crear nuevas fronteras, naturalizar la diferencia excluyente y hacer mal uso de datos personales. El espacio digital ha potenciado el crecimiento del museo y le ha permitido conquistar nuevos espacios en la sociedad pero lo que no le puede permitir es legitimar prácticas de poder decimonónicas. El deseo de apertura, participación e inclusión, tanto por parte del museo como por parte de sus usuarios debe estar acompañado por importantes tintes de visión crítica en cuanto al uso del espacio digital.

3. De la poscolonización a la des-colonización. Reflexiones desde el pensamiento espacial.

A partir de la publicación en 1952 en París del libro de Frantz Fanon *Peau noire, masques blancs* (Piel negra, máscaras blancas), que lo siguieron obras de teóricos como Gunter Frank y Samir Amin, empezó una revisión del orden político

mundial tal y como estaba establecido, que hasta hoy en día sigue vigente, abre líneas de investigación y evoluciona sin cesar. El estudio del papel de las sociedades de Asia, Africa y América Latina en la definición de los proyectos políticos de los países centrales empezó a estudiarse dentro de una línea de revisión histórica y social que criticaba lo que se llamó “eurocentrismo” y que podemos decir que constituye el primer cambio de paradigma en el pensamiento científico social, el primer “giro” cultural propiamente dicho. Se trataba de planteamientos teóricos originados en la colonia, que se entendieron como estrategias políticas e intelectuales emancipatorias cuyo propósito era desligar las relaciones desiguales y de dependencia establecidas por algunos países europeos y Estados Unidos con el denominado “Tercer” Mundo.

Después de un relativo silencio discursivo se reactualizaba con fuerza el interés hacia este pensamiento en la década de los '80 en el campo de los estudios poscoloniales. El pensamiento poscolonial que surge con fuerza durante el último tercio del siglo XX de la pluma de teóricos como Ed. Said, Homi Bhabha, Walter D. Mignolo y otros, y su posterior aceptación por parte de la comunidad académica occidental, pone las bases para una revisión de la Historia e Historia del Arte girando el foco de investigación hacia el discurso social y estético de pequeñas historias locales. Como postura crítica el poscolonialismo trata la literatura producida en países que fueron o son aún colonias de otros países. Analiza los efectos del conocimiento producido en los países colonizadores sobre los países colonizados, o sus habitantes y el papel del arte en la construcción de la imagen de lo que se entiende como “el Otro”. La teoría poscolonial formó parte de las herramientas críticas de los años '80, y trata muchos aspectos de las sociedades que han sufrido el colonialismo. Se interesa entre otros temas en los modos en que el conocimiento de los países colonizadores ha colaborado en elaborar una determinada imagen del colonizado: la del ser inferior.²⁵

Dentro de este giro intelectual se debe recuperar la propuesta del geógrafo estadounidense James Blaut cuya obra *Eight Eurocentric Historians* (Ocho Historiadores Eurocéntricos) es de obligada lectura para los que quieren ampliar las perspectivas teóricas en el campo de los estudios poscoloniales. En el pensamiento de Blaut (2000) el acceso del “Viejo Mundo” a las riquezas del “Nuevo Mundo” fue el

²⁵ Entre las obras que me han servido aquí como referencia, desde mis estudios de máster, se encuentran: Said, Edward. (2010). *El Orientalismo*. DeBolsillo. (trad. Maria Luisa Fuentes), Walter D. Mignolo. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal. (trad. Juanmari Madariaga y Cristina Vega Solís) y Homi Bhabha. (2011). *El Lugar de la Cultura*. Manantial. (trad. César Aira).

elemento clave en el desarrollo del capitalismo europeo y del auge de la burguesía como nuevo poder socioeconómico y mercantil. El geógrafo marxista sostiene que ciertas sociedades africanas, asiáticas y americanas gozaban ya de un grado de desarrollo igual que el europeo desde el siglo XVI. Blaut (2000) habla de “grupos oprimidos” y dentro de ellos entiende aparte de las clases trabajadoras y las mujeres también a las minorías étnicas. En su obra critica de forma pronunciada el pensamiento de ocho teóricos cuyas ideas considera eurocéntricas y cuyo discurso como defiende, se basa en la falacia según la cual, fueron únicamente las condiciones medioambientales, políticas y culturales las que llevaron a la sociedad de la Europa occidental a su desarrollo económico, institucional, social, artístico y tecnológico obviando la importancia de la explotación indiscriminada de recursos y poblaciones durante la época colonial.

De entre esos pensadores²⁶ Max Weber es para James Blaut el fundador de muchas de las ideas colonialistas, responsable de binomios como “sociedades racionales” frente a “sociedades irracionales”. Los demás teóricos que Blaut incluye en su crítica son: Robert Brenner, Eric Jones, Michael Mann, John A. Hill, Jared Diamond, Lynn White Jr., y David Landes. Según el geógrafo las ideas de todos ellos se centran en intentos de justificación de la superioridad europea basada en argumentos ambientales, y entendida como resultado casi de una selección natural. Para todos ellos, Europa se presenta como una sociedad superior “desde siempre” mientras que “sus condiciones materiales del siglo XVIII son extrapoladas al siglo XV” (Blaut, 2000, 41). Para Blaut estos argumentos, junto con otros más, a los que denomina “artilugios”, son un conjunto de creencias basadas en teorías explicativas de cuestionada validez, que procuran justificar el desarrollo europeo basándose en la comparación entre sociedades situadas en distintos contextos espaciales.

Es fácil apreciar que James Blaut ve una dimensión espacial en la construcción teórica del eurocentrismo que creo que contiene mucha verdad. Obviamente no podemos aceptar que ciertas interpretaciones equivocadas sobre el espacio y su funcionamiento sirvan como argumentos para el desarrollo de teorías colonialistas, racistas y excluyentes. Las alteridades no se construyen desde una perspectiva espacial jerárquica y universalista. De hecho las alteridades no necesitan

²⁶ A pesar del título de la obra, no todos los intelectuales que forman parte del grupo que es la diana de los dardos de Blaut, son historiadores de profesión. Hay entre ellos sociólogos (Max Weber), biólogos (Jared Diamond), etc. En realidad se trata de un grupo de la élite intelectual eurocéntrica interesado en dar sostén teórico a la idea de un Occidente superior por motivos naturales y una Europa como única fuente de innovación, progreso y modernidad.

ninguna construcción y menos espacial. Las alteridades están, siempre han estado y el espacio social lo único que debería hacer es visibilizarlas y ponerlas en contacto con otras. Estos intentos de subordinación cultural a través del espacio, tal y como aparecen en esos historiadores no están fundamentados en el conocimiento de dichas sociedades de primera mano o de textos de autores que las hayan estudiado. Como observa el estadounidense, en esas teorías prima el exotismo y el desconocimiento que lo único que logran es repetir modelos de estereotipos sobre el colonizado, creados por el colonizador.

La construcción de estereotipos es una estrategia en la que el arte ha jugado un papel importante. Bastaría con acordarnos de la imagen que los pintores europeos, desde Delacroix y su visión de las “Mujeres de Argel”, hasta Matisse y sus “Odaliscas”, ayudaron a difundir en Europa sobre el mundo del norte de África²⁷.

El pensamiento poscolonial le plantea problemas a la visión más tradicional de la relación entre espacio y cultura. El espacio vivido tal y como se ha introducido en los estudios sociales por Lefebvre y se ha ampliado desde el giro espacial, en el tercer espacio de Soja, es un concepto trascendente en el momento de estudiar y entender la espacialidad de la vida humana, que se expande continuamente hacia lugares nuevos y territorios anteriormente silenciados con distintos objetivos y entre ellos, incluir al “Otro”. Como habíamos adelantado en el capítulo 2, la problemática del poscolonialismo añadía importantes interrogantes en la cuestión de la relación entre cultura y espacio. ¿Quién es ese “nosotros” y quién es el “Otro”? ¿Existe una unidad del “nosotros” o una conciencia de alteridad del “Otro”? ¿Se han creado unas culturas híbridas por el efecto de la colonización? ¿A qué espacios pertenecen estas? ¿Hasta qué punto ha desestabilizado la colonización el equilibrio entre cultura y nación? Una vez establecidas las relaciones y diferencias de términos como territorio, lugar y espacio, cultura espacial y diferencia cultural o historia temporal e historia espacial, es el momento de retomar aquellas preguntas formuladas anteriormente e intentar dar respuesta a algunas de ellas.

²⁷ El tema de los *Estereotipos* y el *Orientalismo* en el arte ha interesado mucho a la institución museística durante las últimas décadas. Se han presentado varias exposiciones en España y el resto del continente pero con desgraciadamente poco aspecto innovador sobre el tema. Últimamente (marzo de 2020) el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) presentó la exposición “*Orientalismos. la construcción del imaginario de oriente próximo y el norte de África (1800-1956)*” aunque, desgraciadamente desde mi punto de vista, sin ofrecer una óptica distinta de la habitual sobre el tema. Para más información: <https://www.ivam.es/es/exposiciones/orientalismos> (consulta 25/03/2020)

Para algunos antropólogos y etnógrafos el mundo poscolonial es un espacio continuo e interconectado, atravesado por relaciones económicas y políticas de desigualdad dentro de cuyos procesos históricos sitúan la producción de la diferencia cultural. El antropólogo Edwin Wilmsen por ejemplo, en su libro de 1989 *Land Filled with Flies. A political economy of the Kalahari* (Tierra llena de moscas. Una economía política de Kalahari) sostiene que la idea del aislamiento de la zona del sur de África de Kalahari²⁸ y de sus habitantes es una construcción que culmina durante la etapa final de la época colonial y que términos como “bosquimanos” son productos de la “retribalización” colonial.

Se necesita una voluntad explícita de cuestionar política e históricamente la supuesta obviedad de un mundo dividido entre “nosotros” y el “Otro”. Como comentan Gupta y Ferguson, un primer paso hacia este cuestionamiento es “...ir más allá de las concepciones naturalizadas de las culturas espacializadas y explorar la producción de la diferencia en el interior de espacios comunes, compartidos y conectados” (2008, 247). Como ya hemos podido comentar, el proceso histórico no es un proceso temporal de evolución lineal sino un desarrollo cultural que evoluciona en el tiempo igual que en el espacio de manera conjunta, conectando a distintos contextos. Si cuestionamos la historia tal y como la conocemos, constituida por pueblos y culturas separadas y diferenciadas y la estudiamos como un conjunto de relaciones sociales que producen diferencias, podemos pasar de un proyecto que encara esas diferencias, a otro que enfrenta su construcción en el proceso histórico como una oportunidad para enriquecerse y enriquecernos de esta.

Si reconocemos que la diferencia cultural se produce en un contexto de relaciones de poder dentro de un mundo que, a pesar de lo que se ha presentado hasta ahora, ha estado siempre interconectado, entonces la colonización se presenta como una de las herramientas más importantes en la construcción de esa diferencia cultural, mediante la construcción de la noción del “Otro”, despejándolo de todo poder y manteniéndolo alejado de este. De igual manera, la descolonización se puede entender como el intento de devolverle el acceso al poder restableciendo la interconexión perdida.

²⁸ Edwin Wilmsen es el impulsor de lo que en los estudios antropológicos se conoce como *The Kalahari Debate*. Se trata de un debate epistemológico acerca del desarrollo histórico y social de las poblaciones de la zona de Kalahari en el sur de África. Habiendo empezado en los años '80 del siglo XX está todavía vigente hoy en día. Por un lado los “aislacionistas” representados por Richard Lee sostienen que el pueblo San nunca ha formado parte de la economía de la zona y por el otro los “integracionistas” hablan de un pueblo que se ha categorizado como una sub-etnia por parte de la historiografía colonial y que ellos mismos nunca se han considerado como aislados o alejados del porvenir histórico de Kalahari.

Teóricos que exploran la hibridez y el sentimiento fronterizo aportan unas reflexiones enriquecedoras al respecto. Homi Bhabha señala que “la adaptabilidad y el sentimiento de la cultura de la hibridez desafían las nociones imperialistas y colonialistas de pureza a la vez que cuestionan nociones nacionalistas” (1989, 64). La frontera no describe un espacio fijo ubicado entre dos territorios sino un espacio de desplazamiento y desterritorialización que configura la identidad del sujeto híbrido. Gloria Anzaldúa entiende la frontera como un sinfín “contranatura” y subraya que mientras que la frontera física, aunque incomprensible es visible y se vive cada día, la frontera psicológica, sexual y espiritual que la primera impone “no resulta un territorio cómodo en que vivir”, se trata de un lugar de contradicciones cuyos rasgos más sobresalientes son “el odio, la ira, la explotación...” sin embargo “...vivir en los bordes y en las fronteras mantiene intacta la propia identidad cambiante y múltiple...no, no es cómodo pero es el hogar” (2016, 35-26). La autora mexicano-estadounidense habla de la frontera como un “tercer país” cerrado que está poblado por personas sin documentación que cruzan el territorio. Como mujer, de origen latinoamericano y lesbiana, personifica a la perfección al sujeto marginado de la otredad poscolonial que busca en la frontera un hogar para ponerse “en pie y reclamar mi espacio, creando una nueva cultura –una cultura mestiza – con mi propia madera, mis propios ladrillos y mortero y mi propia arquitectura feminista” (Anzaldúa, 2016, 62).

En vez de descartar la zona fronteriza como marginal, podríamos considerarla como más adecuada para la ubicación natural del sujeto posmoderno pero estaríamos vendando nuestros propios ojos si en este aspecto intentásemos repensar las nociones de “espacio cultural”, “fronteras” o “culturas híbridas” sin antes reflexionar acerca de términos como “violencia” o “terror”.

Lefebvre en “La producción del espacio” ya se adelantaba “...Soberanía implica “espacio”, y además espacio sobre el que se ejerce una violencia [latente o manifiesta], esto es, un espacio establecido y constituido por la violencia” (2013, 317). Stuart Elden se alinea con la idea de Lefebvre y viene a añadir que crear un espacio vallado ya es un acto violento de exclusión e inclusión que encima mantenerlo como tal supone una vigilancia constante y la movilización de una amenaza, mientras que desafiarlo implica necesariamente una transgresión (Elden, 2009b). El filósofo y teórico camerunés Achille Mbembe reflexiona acerca de la relación entre espacio y violencia pensando en los tipos de violencia sobre los que se estableció la soberanía colonial reconociendo tres tipos. De entre ellos el primero: “...sustenta no solo el

derecho de conquista, sino todas las prerrogativas que surgen de este derecho...y ayudó a crear el espacio sobre el que se estaba ejerciendo..." (2001, 25), estando el segundo y tercer tipo de violencia, relacionados con la legitimación y el mantenimiento, difusión y permanencia de la autoridad. El espacio fronterizado se nos presenta como un territorio que divide entre los que están fuera a los que excluye, y los que están dentro a los que potencialmente, oprime.

La colonialidad forma parte del proyecto de la modernidad, tal y como sostiene Walter D. Mignolo, puesto que "la retórica salvacionista de la modernidad presupone la lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad" (2008, 9). Entendemos que se trata de una lógica opresiva que genera una reacción y esa reacción se manifiesta a través del descontento de quienes sufren esta opresión que en el concepto colonialista se produce por la violencia imperial. Como dice el semiólogo, la colonialidad no aparece como contraparte de la modernidad sino como algo que desprende de ella sin cuestionar su ideología. Aunque se han empezado a cuestionar sus consecuencias no se ponen en tela de juicio "los pozos negros que oculta su retórica" (Mignolo 2008, 10). Mignolo introduce en este momento la noción de des-colonialidad. Se trata de la energía necesaria que viene a equilibrar el desequilibrio producido por la retórica de progreso de la modernidad y la lógica de opresión de la colonialidad. El proyecto de la des-colonización surge de esta manera, igualmente como parte constitutiva e indivisible de la modernidad. Progreso/Salvación, Colonialidad y Des-colonialidad son partes del mismo conjunto que conocemos como Modernidad.

Mignolo habla de des-colonialidad y es pertinente aquí marcar la diferencia entre el pos- y el des-. La poscolonialidad se presenta como un paso "natural" en el porvenir histórico de la colonialidad, es decir como una evolución temporal del proyecto, no obstante, como ya hemos establecido, el tiempo y el espacio funcionan de manera conjunta en la percepción histórica desde el giro espacial, por lo tanto no podemos olvidarnos del segundo. No podemos quedarnos solo en la evolución temporal del fenómeno colonial. Igual que el tiempo histórico genera como evolución a la colonialidad la poscolonialidad, el espacio como conjunto de relaciones, un espacio vivido, genera la des-colonialidad como reacción al mismo fenómeno cuestionándola y enfrentándose a ella. El pensamiento des-colonial al liberarse de la tiranía del tiempo como marco categorial de la historia y la modernidad, escapa de las premisas de la poscolonialidad y al instalarse sobre experiencias y discursos de primera mano se separa del camino poscolonial. Además

según Mignolo el pensamiento des-colonial se diferencia de los estudios poscoloniales en que “la genealogía de estos se localiza en el posestructuralismo francés más que en la densa historia del pensamiento planetario” (2008, 11). La poscolonialidad expresada en distintas maneras, ha contribuido a desenmascarar la hegemonía imperial en el campo de las humanidades y ha forzado que los discursos sobre el “Otro”, sobre la diferencia y la alteridad o sobre la supuesta universalidad de pensamiento y conocimiento cobren sentido. Esta tarea lejos de considerarse acabada sigue siendo importante en la actualidad, en un contexto histórico de crisis económicas, sanitarias y crisis de valores generalizada con los extremismos excluyentes en auge en todo el planeta y los movimientos migratorios aumentados, en pleno apogeo pero ahora es el momento de auto-reflexión. Como dijo Mbembe en una entrevista: “me parece que la teoría poscolonial ganaría mucho si reformara sus preguntas fundacionales... (el desafío de la globalización) es una alerta para que la teoría poscolonial de los '80 y '90 vaya más allá” (Höller 2002, s.p)²⁹

El giro epistemológico des-colonial no es una línea de pensamiento que ha surgido con la poscolonización. Se trata más bien de una consecuencia de la formación e implantación del poder colonial y como tal existe desde el momento mismo de la instauración del colonialismo aunque absolutamente silenciado durante siglos por ese poder. Hoy en día contamos con tratados escritos desde el siglo XVI que dejan constancia de la otra historia desde el punto de vista del colonizado pero que hasta los finales del siglo XX no han gozado del interés que verdaderamente tienen, por parte de la comunidad académica occidental. Son muy ilustrativos los casos de la “Nueva Crónica y Buen Gobierno” escrito por Waman Puma de Ayala en 1616 en el virreinato de Perú, dedicado a Felipe III o el titulado “*Thoughts and Sentiments of the Evil of Slavery and Commerce of the Human Species*” (Pensamientos y Sentimientos sobre lo malvado de la esclavitud y el comercio de la especie humana) de 1787, escrito por el esclavo liberto Quobna Ottobah Cugoano y publicado en Londres en la época del rey Jorge III. Ambos tratados, con una distancia temporal de más de un siglo y medio son unas verdaderas joyas como fuentes de información histórica y social para el investigador que se interesa de ambos lados de la historia. Como Walter Mignolo (2008) comenta se trata de tratados políticos des-coloniales que a causa de la colonialidad del saber, nunca han podido formar parte de los debates políticos europeos tal y como los plantearon Maquiavelo, Hobbes o Locke.

²⁹ “It seems to me that postcolonial theory would gain a lot in reframing its foundational interrogations... it opens an awareness beyond the postcolonial theory of the 80s and the 90s.” (Trad. del autor). <https://www.springerlin.at/en/2002/3/afrika-in-bewegung> (consulta 23/02/2021).

No obstante el pensamiento estuvo siempre ahí, silenciado en el seno mismo del pensamiento colonial pudo abrir las puertas al “pensamiento otro, al pensamiento fronterizo”³⁰. Unas puertas que conducen a otros lugares, a esos de la “herida colonial” de Anzaldúa (2016), en un intento me atrevería a decir de hacer de esos lugares unos espacios de extensión y vida.

El pensamiento des-colonial pone en relieve la diferencia del sentimiento fronterizo. No es un movimiento político que entraría dentro del espectro político tradicional europeo de extrema derecha-derecha-centro-izquierda-extrema izquierda y tampoco es una de las tendencias políticas comunes, liberal-conservadora-izquierda que propongan lo que propongan (educación, expulsión, inclusión), dejan intacta la lógica de la colonialidad. Según Mignolo el giro des-colonial es “...la apertura y la libertad del pensamiento y de formas de vida... la limpieza de la colonialidad del ser y del saber; el desprendimiento del encantamiento de la retórica de la modernidad, de su imaginario imperial articulado en la retórica de la democracia” (2008, 14).

El semiólogo argentino habla de economías-otras, teorías-otras como esas “formas de vida” que necesitan apertura y libertad y yo me atrevería incluir en ellas las museografías-otras. Es muy interesante estudiar el giro des-colonial desde la perspectiva espacial para investigar las posibilidades de cómo el museo a través de sus espacios expositivos, pone o puede poner en relieve ese pensamiento des-colonial. El museo como representante y portavoz de la sociedad tiene que tener presente el giro des-colonial. Una mujer negra, lesbiana, con sensibilidad mental fuera de lo “normal” y cuyos antepasados fueron esclavos, debería ser el sujeto a visibilizar y poner en valor dentro del espacio expositivo si queremos que este nos represente a todos. Pero no podemos quedarnos ahí...

³⁰ Waman Puma fue un escritor indio de Perú que recorrió todo el virreinato durante la época de la conquista recolectando datos históricos, políticos y antropológicos de la sociedad peruana que reunió en este tratado escrito en castellano y en quechua y destinado al rey Felipe III. El tratado fue enviado a España pero bajo circunstancias hoy desconocidas –obviamente – nunca llegó a su destino. Hoy en día el original se custodia en la Biblioteca Real de Dinamarca y su consulta en línea es posible. Aparte de su interés porque es uno de los pocos textos con los que contamos para saber de primera mano la opinión del colonizado en la misma época de la conquista, es interesante su propuesta de un “buen gobierno” que se basaría en las estructuras sociales y económicas Incas, la tecnología europea, y la teología cristiana, adaptada a las necesidades prácticas de los pueblos andinos. Por su lado la obra de Cugoana es importante tanto por la biografía de su autor (secuestrado en Ghana y vendido en Inglaterra como esclavo, convertido en el cristianismo y abolicionista que constituyó el grupo *Sons of Africa*), como por el contenido del libro que en un perfecto inglés describe la situación de los esclavos en el Reino Unido de primera mano en épocas tan tempranas y además porque sitúa el problema del esclavismo en las masivas plantaciones de cultivos en América haciendo una brutal crítica ética a los “depredadores imperiales y robadores de hombres”. Para más información sobre los dos textos y su relevancia des-colonial en relación con tratados políticos europeos de la época, en el artículo de Walter Mignolo (2008), aquí citado.

El giro des-colonial investiga un espacio enorme ampliado por conexiones y relaciones sociales desarrolladas bajo el denominador común de la puesta en valor de la diferencia y la hibridez, frente a un espacio reducido que en descripción de Walter Mignolo está representado por la línea evolutiva Grecia – Roma – Europa occidental – EE.UU, una evolución temporal y excluyente. Queda por investigar qué grado de exclusión está implícito en este movimiento ¿Incluye el pensamiento des-colonial a los oprimidos dentro del espacio “imperial” de Mignolo? ¿De qué manera? Pienso en Gloria Anzaldúa que hablando sobre proyectos constructivos de inclusión explica:

Incluir blancos no es un intento de restaurar los privilegios de los blancos...sino un rechazo a seguir caminando sobre la línea de color. Incluir hombres –en este caso de orientación feminista – es un intento de colapsar la línea de género. Estas inclusiones desafían las identidades convencionales y promueven una configuración de identidades más expansivas, algunas de las cuales pronto serán jaulas y deberán ser desmanteladas. (2002, 4).

Se trata de una postura atrevida, valiente y rompedora que marca sin lugar a dudas la dirección correcta a seguir. Obviamente la necesidad de restitución del valor humano perdido de los indígenas, negros, esclavos...después de siglos de colonización brutal y sangrienta es pertinente y urgente pero creo que no puede ser pensada o planteada desde el desquite sino desde la convicción de que el “Otro” no tiene que ser “exótico” para ser “Otro”. Ese “Otro” somos nosotros mismos y si no, seguro que lo encontramos dentro de nuestro propio espacio. Creo que por lo menos en el caso del museo que aquí nos interesa, debería estar claro: el objetivo no es usar las diferencias para separarnos de los demás pero tampoco podemos pasar por alto estas diferencias. La des-colonización de la museología no se puede basar ni en la revancha ni en la simple inclusión del “Otro”. Construir a través de la diferencia, la hibridez y el mestizaje debería ser su objetivo. Cuando los lugares imaginados que crea el arte se convierten en espacios expositivos vividos y des-colonizados, solo entonces se ponen en tela de juicio estereotipos, creencias y prejuicios de la sociedad, creados durante la modernidad/colonialidad desde la distancia en el tiempo y el espacio que hasta ahora se había planteado por la visibilidad colonial del museo.

4. Consideraciones de la primera parte

La llegada del giro espacial ha puesto el énfasis en la naturaleza interrelacionada de los fenómenos sociales y espaciales, al sugerir que pensar los unos sin los otros sería perder una parte importante de la imagen. Obviamente las relaciones sociales no se limitan solo en relaciones espaciales, pero pretender estudiar las unas separadas de las otras o disimular que aquellas no existen, es retroceder en la ciencia anterior a Galileo.

Foucault ya lo dejaba claro cuando se lanzaba a declarar que mientras que la obsesión del siglo XIX era la historia, la de la época actual será la del espacio. Geografía, Filosofía o Arte tienen gran sensación del espacio y su revisión nos ayuda a entender no tanto qué es el espacio, sino en qué modo la manera de entenderlo a través de estas disciplinas, ha condicionado o ha explicado nuestra forma de pensar el mundo e interactuar entre nosotros. La vida del hombre renacentista por ejemplo, poco tiene que ver con la del hombre de la primera mitad del siglo XX y eso está perfectamente explicado a través del tratamiento del espacio geométrico de la perspectiva renacentista y su completa anulación por parte del cubismo o del expresionismo abstracto y su noción del espacio fragmentado.

La teoría sobre el giro espacial tal y como se introdujo por Lefebvre y Foucault, y cogió significado y transcendencia a través de los estudios de Soja, Harvey, Massey, Elden, Blaut, Anzaldúa, Yi-Fu Tuan y un sinnúmero de otros teóricos, ha puesto en relevancia como especialmente influyentes, tres categorías de entender y estudiar el espacio: el espacio absoluto, el espacio relativo y el espacio relacional. Como espacio absoluto entendemos aquél espacio euclidiano, de dos o tres dimensiones, contenedor fijo que se mide y se calcula de forma matemática y se distingue claramente del espacio relativo que es el espacio lleno de objetos y relaciones y que se expresa de forma relativa dependiente de otras realidades. Como Elden (2009a) comenta, uno puede estar mucho más cerca a alguien con el que habla por teléfono que al vecino que vive en el piso de al lado. Frente a estos dos espacios surge el espacio relacional como aquél de las relaciones sociales, de la poesía, las emociones, los sueños y las aspiraciones. Un espacio que Massey describe como algo en continua evolución, nunca acabado o clausurado. Los objetos que lo ocupan solo pueden existir como un sistema de interacciones creativas que lo crean como producto. Siguiendo esa definición, una forma de representar el espacio

relacional es a través del espacio artístico y por lo tanto el espacio expositivo como materialización del espacio artístico, tiene que ser a su vez un espacio relacional.

Cada modo de producción crea su espacio como producto autónomo de capacidad representacional. El propósito lefebvriano es concebir una teoría analítica del espacio desde la tesis ya conocida que el espacio es un producto social. No lo plantea como simple hecho de la naturaleza ni como el resultado de una cultura sino como un conjunto de relaciones sociales. La cuestión central en este propósito radica en investigar las tres realidades espaciales: percepción, concepción y vivencia, es decir las prácticas del espacio, las representaciones del espacio y los espacios de representación. No propone una definición unitaria del espacio sino más bien un “modo dialéctico” de pensar sobre el espacio.

La apropiación de Lefebvre por parte de Soja ha sido criticada, pero el énfasis del geógrafo sobre la naturaleza espacial de la vida social y su argumento que el espacio debería ser reafirmado en la teoría social, ha tenido un impacto importante en los estudios geográficos y urbanísticos. Soja inspirándose por, y reinterpretando a Lefebvre define el “tercer espacio” no como un lugar físico sino como un espacio mental, una forma de definir de manera precisa la condición del que habita en la urbe contemporánea, pero que no proviene de ella, por lo tanto su espacio mental no está ni en el lugar de origen ni en el de acogida, sino en otro, tercero, un mezcla de los dos anteriores... y otras circunstancias. Por su parte David Harvey piensa que aunque el giro espacial reinterpreta el espacio como absoluto, relativo y relacional, en la mayoría de los casos prima el estudio de la dimensión relacional, olvidándose las otras dos y nos recuerda la forma dialéctica de estudiarlo que no excluye ninguna de las dimensiones. Las formas de concebir, percibir y vivir el espacio ilustran a la perfección la desigual dinámica de desarrollo de la sociedad humana por un lado y su capacidad incluyente por el otro.

Igual que el espacio es un conjunto de relaciones sociales que tiene como imagen física a la ciudad, proponemos aquí el espacio expositivo como un conjunto de relaciones estéticas cuya imagen física puede ser el museo. Tal y como la ciudad no tiene solo dimensiones físicas sino también históricas y sociales, de igual manera al museo no se le pueden negar las dimensiones históricas y sociales, centrándose solo en su dimensión física. En mi opinión, el museo como una de las instituciones con más directo acceso a la sensibilidad ciudadana, debe estar atento y evitar la proliferación de un discurso cultural dominante.

La actualidad pide un pensamiento que articule genealogías desperdigadas por el planeta y que ofrezca modalidades económicas, políticas y sociales “Otras”; un pensamiento des-colonial sustentado por nuestro conocimiento de que estamos en una relación simbiótica con todo lo que existe en nuestro alrededor. La conciencia de ser co-creadores de ideologías y valores culturales nos motiva a actuar de forma colaborativa pidiendo al museo ayuda para lograrlo.

El giro espacial ha disipado las fronteras entre las disciplinas que se ocupan del espacio pero como contrapartida ha aumentado la subordinación del espacio concebido y de sus políticas, a los otros dos. Existe un peligro inminente en la idea de que todas las disciplinas precisan atravesar un “giro espacial”. La obsesión posmoderna con el espacio puede llegar a ser errada o contraproducente igual que lo ha sido la obsesión moderna con el tiempo. Lo que proponemos en el caso de los estudios museológicos no es una separación entre la tradición histórico- temporal y la consideración espacial posmoderna del espacio expositivo sino una lectura de fondo de la capacidad performativa y representacional del espacio expositivo para el mejor uso de los proyectos museográficos del presente, teniendo siempre en mente que ese “presente” es una categoría tanto espacial como temporal.

Hay que estar atentos en cuanto al modo en que pensamos las relaciones socioespaciales. Podríamos dejarnos llevar por la novedad del giro sin haber digerido suficientemente lo viejo, como alerta en una ocasión Stuart Elden. El giro espacial como superación de la idea de que el espacio es algo muerto, fijo, no-dialéctico, inmóvil, tiene que realizarse hacia fuera no hacia dentro y en nuestro caso en cuanto a la museología se refiere, este interés sobre las capacidades dialécticas y performativas del espacio, es imprescindible que se dirija a su comunidad más inmediata. No mediante conformaciones efectistas del espacio tridimensional sino mediante la búsqueda de unas conformaciones espaciales en la sociedad, en la calle, poniendo en la disposición del ciudadano las condiciones necesarias para la creación de relaciones sociales en el museo. Estoy convencido que así inventaremos espacios de posibilidades aún no imaginadas. Parafraseando a Derek Gregory (Elden et al., 2011) lo que la sociedad actual necesita es conversaciones públicas, no lecciones magistrales. Si sólo se apuesta por la sumersión del espectador en la obra, como muchos proyectos museísticos actuales proponen, ayudados por la tecnología de la Realidad Aumentada, entre otros, el fracaso está garantizado. Por muy bien desarrollados que sean los programas informáticos, si su aplicación se limita a mejorar una experiencia que ya se iba ofreciendo por el arte y el museo durante

siglos, limitándose a mejorar el espectáculo y no la sensación de pertenencia a un proyecto social común, entonces estos se presentan con la respectiva obsolescencia programada teniendo una fecha de caducidad muy próxima.

Durante las últimas décadas el discurso académico ha asistido a toda una serie de giros, desde el giro social y el giro lingüístico hasta el giro cultural y performativo pasando por el giro espacial y seguidamente el des-colonial, pero paradójicamente cada uno de ellos parece alejar la producción teórica de la calle. Es por eso que considero importante intentar aplicar las consideraciones del giro espacial en los estudios museológicos dado que el museo es una de las instituciones más relevantes para conectar la teoría social con la vida de la gente a través de la práctica artística. No siendo la sociedad a-espacial, no tiene sentido prescindir de esta dimensión en el estudio de la génesis, modulación y desarrollo de lo museístico como agente importante de representación de lo social.

No podemos negar que el museo como institución y la exposición como práctica, se caracterizan sobre todo por su dimensión social. Si la exposición es un formato de producción, entonces como tal, según Lefebvre, produce su propio espacio. La manera que adopta para presentar la práctica artística en ese espacio es primordial y puede ayudar o entorpecer su intento de conectar la teoría con la gente. El objetivo no es crear un nuevo giro más, un “giro museológico”, sino reinterpretar la reflexión museológica y la práctica museográfica, no para anular sus condicionantes históricos sino para equilibrarlos en un espacio que pueda reflejar el pensamiento social de los usuarios de la institución.

Explorar críticamente el espacio expositivo, sus representaciones, prácticas, usos y transformaciones, representa una parte de un pensamiento más amplio y de largo alcance que busca investigar las tendencias dominantes del hacer museístico como reflejo del hacer institucional de la sociedad contemporánea. La crítica a la narrativa expositiva generalizada se hace con la vista fijada en la teoría lefebvriana sobre la construcción del espacio, a la vez que desde el reconocimiento de innegables tensiones entre la producción comercial del espacio expositivo actual y la lógica de dominación institucional por un lado, y la necesidad de apropiación social de este espacio por otro. Como telón de fondo, están los esfuerzos de ciertas prácticas expositivas hacia la creación de un espacio inclusivo y participativo que tiene como agente principal la subjetividad fronteriza. Dicho de otro modo, esta crítica a la práctica museística discurre en dos planos: la problemática de una

construcción tecnocrática y comercial del espacio expositivo dirigida por la razón y la necesidad de recuperación del sentido de espacio, a través de la actividad de grupos de ciudadanos que quieren hacerse cargo de su propio destino social a través de la lógica de autogestión cultural.

Existe una obvia relación entre la crítica lefebvriana al urbanismo como práctica de dominación, tal y como se plantea en “La producción del espacio” y en “El derecho a la ciudad”, y a la crítica que aquí plantearemos a la práctica expositiva institucional. No obstante si el autor francés plantea su crítica desde la denuncia al urbanismo europeo de los '60-'70, aquí abordamos la crítica museística desde el reconocimiento de la necesidad de que sea la propia institución la que establezca las condiciones necesarias para que el visitante se haga cargo de su propio destino social a través de la autogestión cultural, transformándose de este modo a usuario de los espacios sociales en general y del espacio expositivo en particular. Quizás fuera la manera idónea para que el museo reaccionara a la innegable fatiga museal.

La eminencia institucional puede servir al progreso social del ciudadano en vez de reducirlo, dentro de un espacio expositivo homogéneo, estandarizado y jerarquizado, a simple cliente. Lefebvre ya afirmaba esa potencia creadora y subversiva del espacio urbanístico desde su dimensión social y aquí queremos reconocer la misma potencia al espacio expositivo para la emancipación colectiva.

La alienación como actitud social relacionada con la falta de control sobre los medios y procesos de producción le preocupa a Lefebvre. A la noción de “hábitat” contrapone la práctica de “habitar” como apropiación del espacio, su conversión en espacio vivido y no solo percibido, en lugar usado sobre el que se vierta la afectividad del usuario. Es una práctica creativa que afirma la ilimitada potencialidad humana al reconocerse en la obra creada, otorgando al espacio sus múltiples dimensiones perdidas: lo transfuncional, lo lúdico y lo simbólico, siguiendo a Lefebvre (2013). Frente a una parecida “alienación museística”, consecuencia de falta de participación y gestión, dado que el visitante no controla ni los procesos, ni los medios, ni el producto final, investigamos la posibilidad de habitar el espacio museístico reconociéndole múltiples dimensiones y transformándonos en sus usuarios.

Si el habitar es según Lefebvre, la auténtica y genuina práctica de creación del espacio y de la vida social, nuestro objetivo es introducir al ciudadano en la producción del espacio expositivo y como consecuencia de la vida social, rompiendo con el monólogo del comisariado fosilizado.

Introducción

En la primera parte de esta tesis he podido perfilar las bases teóricas sobre la construcción social del espacio que considero relevantes para que el desarrollo del trabajo siga a continuación de manera coherente. Estos principios teóricos nos acompañarán durante la investigación de la composición de un espacio expositivo aumentado y más acorde con los requisitos sociales de la actualidad. Veremos si, cómo y con qué propósito, el museo aplica estas teorías en sus propuestas expositivas. Pero antes de profundizar a estas consideraciones, es el momento de estudiar, en esta segunda parte, cómo ciertos proyectos y prácticas artísticas desde los inicios del siglo XX, se enfrentan a la problemática del espacio como entidad independiente y materia prima de reflexión estética, capaz de crear obras artísticas que funcionen de forma autónoma. Considero interesante estudiar soluciones de reflexión espacial propuestas por artistas y movimientos concretos, para finalmente investigar puestas en práctica de esas soluciones por parte del museo.

Decía El Lissitzky: "...el espacio no está ahí solo para los ojos, no es un cuadro, queremos vivir dentro de él..." [citado en Bois, Y-A., 1989, 72]³¹ y añadía más adelante sobre esa vivencia que se trataba de una experiencia única, no reducible a

³¹ "...L'espace n'est pas là seulement pour les yeux, ce n'est pas un tableau, on veut vivre dedans..." (Trad. del autor).

un solo momento sino que era revivida en el tiempo, A partir de aquél momento los espacios de exposición de El Lissitzky se conciben como escenografías que toman en cuenta la participación del espectador en su desarrollo.

Considero interesante para un coherente progreso del discurso, poner la lupa en algunas de estas propuestas sobre la creación y uso del espacio artístico, que más adelante a lo largo del siglo XX, geógrafos y sociólogos regularán como entidad casi canónica en el ámbito social, De esta manera podremos crear articulaciones entre espacio social y espacio artístico, para a continuación, poder ampliarlas en el espacio expositivo.

El objetivo de esta segunda parte es estudiar la creación e influencia de un arte que podemos denominar como “espacial” y que desde mi punto de vista, conecta directamente con esas teorías de construcción social del espacio. Intentaré establecer unos enlaces entre la construcción espacial de ese arte que empezó a utilizar el espacio, de manera concienciada, como herramienta expresiva básica de su discurso, con los trabajos de los teóricos recogidos en la primera parte, que posteriormente vendrán a apoyar de manera decisiva ese discurso artístico.

Se trata de momentos de la historiografía artística que reaccionan no solo frente al significado tradicional de la obra de arte sino también frente al medio expositivo como recurso fundamental para su realización final, y por eso nos servirán finalmente como perfecto puente entre espacio social y espacio expositivo,

En el capítulo 5 de esta segunda parte, estoy realizando una aproximación a las Vanguardias históricas desde el punto de vista de su consideración espacial, haciendo especial hincapié en ciertos proyectos de artistas como El Lissitzky y Marcel Duchamp o el Dadá parisino con sus muy relevantes “excursiones”, cuyas propuestas de ocupación y uso del espacio público estimo que marcan, en gran medida a partir de ahí, el camino de la consideración espacial del arte y de su exposición.

No solo las Vanguardias históricas empiezan a incorporar el espacio como material en sus proyectos. Hay otros momentos artísticos relevantes que consideraron la obra de arte como resultado de una amplia combinación de distintos elementos novedosos y entre ellos la participación social y el espacio en el cual ella se hace posible, se rigen en primordiales. En el capítulo 6 estoy profundizando en el uso del espacio artístico con la ayuda de ciertos proyectos que englobo bajo el término “Estéticas Colaborativas”. Momentos artísticos como la Internacional Situacionista

(en adelante IC), cuyo interés sobre la participación completa de la sociedad en sus proyectos, el Movimiento de las Artes Comunitarias (en adelante MAC) con su empeño de repensar el papel del artista en la sociedad británica después del '68 o el *Artist Placement Group* (en adelante APG) que vincula arte, filosofía y ciencia, abren nuevos caminos en la posibilidad de la participación social con la ayuda de un espacio artístico ampliado.

Estas y algunas prácticas más con las que concluiré en el siguiente capítulo, nos ayudarán a analizar la evolución de los valores estéticos que vislumbran en el arte de la segunda mitad del siglo XX para poder llegar a entender, en la tercera parte de esta tesis, la creación de la exposición museística, como un nuevo arte autónomo que se rige por un nuevo valor estético muy concreto y que para su realización necesita un espacio expositivo muy bien definido.

A lo largo de todo el discurso subyacen unas preguntas muy relevantes: ¿Cuál es la obra del arte actual? ¿En qué espacio se desarrolla? ¿Cómo se puede crear este presunto nuevo espacio expositivo aumentado, que estamos aquí investigando y que daría cabida a la obra de arte, sea cuál sea esta? La obra siempre, a lo largo de toda la historia del arte, ha necesitado un valor estético que la defina y al que confirma con su presencia. ¿Hoy en día cuál es este valor estético que rige el arte actual? Es el momento, en el capítulo 7, de plantear una hipótesis básica de la investigación para trabajar sobre ella en la siguiente y última parte de la tesis: Si intentásemos revertir los términos y por un lado en vez de asumir una obra como valiosa y enseñarla a la comunidad, asumiéramos lo que la comunidad entiende como valioso y le diéramos un espacio de representación, y por otro si las personas se involucrasen en la gestión cultural de manera más decisiva, transformándose de algún modo en copropietarios del bien cultural, entonces estaríamos presenciando una migración desde los valores estéticos tradicionales (bello, sublime...) hacia un posible nuevo valor estético que sería el valor social. Ese nuevo valor transformaría el consumidor de la exposición en "usuario" de ella, habiendo abierto el museo un nuevo camino hacia la consideración de la obra y de su espacio mediante la más amplia participación social posible en la gestión del bien cultural.

Abriremos aquí esta nueva línea de investigación e indagaremos en las posibilidades de hacer factible, con la ayuda del museo, esta migración de valores estéticos.

5. El espacio social como material expresivo



Lámina 6: Veronés, P. (1581). *Alegoría de la batalla de Lepanto*. Palacio del Dogo, Sala del Coleggio. Venecia. [Ejemplo de arte para un espacio concreto]. Identificador: AKG103392. Fuente: <https://www.akg-images.co.uk/archive/Allegory-of-the-Battle-of-Lepanto-2UMDHURP69YK.html> (consulta: 23/08/2021)

El espacio cartesiano renacentista se acomoda en el espacio físico, en la mayoría de los casos (Lám. 6) y es la perfecta herramienta de representación no solo de la realidad según los tratadistas de la época, sino de todo un pensamiento de representación de los distintos poderes social. El punto de fuga entendido como “ojo de Dios”, la

colocación del espectador frente a la obra y por consecuencia en la sociedad, la implantación de la noción de lo bello como valor estético absoluto con el consiguiente establecimiento de términos como lo deforme y lo aberrante, la corrección visual y la elección en la representación artística, son las características de ese espacio al que, siglos más tarde, las Vanguardias vienen a cuestionar. La verosimilitud de la imagen perspectiva entendida como verdad absoluta es la que verdaderamente pretenden negar al negar lo que el espacio simbolizaba en cuanto que identificación con aquella verdad y aquél poder.

Uno de los recursos plásticos de los cuales se sirvieron los artistas de las Vanguardias para hacer evidentes los cambios que decían que venían a encarnar, fue el rechazo a la representación tradicional, la negación completa a la supuesta objetividad representativa del espacio. La confrontación a la perspectiva renacentista, presentada por las Vanguardias, pretendía cuestionar, parafraseando a Panofsky (1999), el valor del símbolo que representaba en sí mismo el modelo perspectivo.

Según el matemático Henri Poincaré hay dos clases principales de espacio: el geométrico y el representativo. El primero es una entidad abstracta, infinita que tiene tres dimensiones y cuyas propiedades son las mismas en todas partes mientras que el segundo, el espacio representativo, no tiene ninguna de estas propiedades. Es el espacio en el que vivimos y que en la obra de arte está construido, especialmente a partir de las primeras Vanguardias, por nuestras propias percepciones. Por lo tanto las representaciones que obtenemos al observar la obra

son el resultado y la reproducción de nuestras sensaciones. Es ahí donde nace nuestra capacidad de razonar acerca de lo propuesto por el arte de la Vanguardia, Es como si estuviéramos en un espacio euclidiano, estando en realidad en un espacio representativo, abstracto.

Aunque en el presente trabajo el desarrollo temporal del discurso no siempre tiene primacía, a veces ayuda para avanzar en la exposición del tema, por lo que en este caso vamos a echar un ojo en la secuencia temporal de la expresión artística para intentar poner en contexto y entender mejor las propuestas de las Vanguardias en cuanto al uso del espacio. Siguiendo la narración oficial del arte, que más adelante romperemos de nuevo para introducir reflexiones artísticas espaciales fuera del circuito occidental, podemos decir sin grandes objeciones que desde el Romanticismo y más claramente durante el Realismo, el espacio en general y el urbano en particular, empieza a ser uno de los principales temas de expresión artística.



Lámina 7: Turner, W. (1844). *Lluvia, vapor y velocidad. El Gran ferrocarril del Oeste*. National Gallery, Londres. ©2021 The National Gallery, London. Fuente: <https://www.nationalgalleryimages.co.uk/imagetdetails.aspx?q=NG538&ng=NG538&frm=1> [consulta: 24/08/2021]

En el Romanticismo, a pesar de que su principal tema era la Naturaleza y su relación con la sensibilidad humana, los cambios producidos durante la misma época por la Revolución Industrial empezaron a tener relevancia en la producción artística de la época, buscando entenderlos a través de la investigación de los nuevos espacios donde ellos se producían. Cómo si no, podemos leer gran parte de la producción de artistas como Turner por ejemplo, cuya indagación sobre lo sublime se expresa en obras como “Barco al vapor ante la entrada del puerto en una tormenta de nieve” de 1842 o “Lluvia, vapor y velocidad” de 1844 (Lám. 7) en las que un espacio nuevo, romántico, sublime y a la vez industrializado, se eleva en el protagonista indiscutible de la obra. En la misma línea se desenvuelve mi lectura de obras tan dispares como “El monje a la orilla del mar”, de 1809 (Lám. 8a) y “Mujer asomada a la ventana” de 1822 (Lám. 8b), de mi artista fetiche Gaspar David Friedrich.



Lámina 8a: Friedrich, G. D. (1809). *Monje en la orilla del mar*, Berlin, Antigua Galería Nacional. © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Foto: Kristina Mösl, Francesca Schneider. Fuente: https://www.smb.museum/en/whats-new/detail/?tx_smb_pi1%5BnewUjd%5D=412&cHash=683de83fe9344dc05b7851ef3dac681d [consulta 24/08/2021]



Lámina 8b: Friedrich, G. D. (1822). *Mujer a la ventana*. Alte Nationalgalerie, Berlin. Fuente: <https://www.caspardavidfriedrich.org/Woman-At-A-Window-1822.html> [consulta 24/08/2021]

La investigación sobre la importancia expresiva del espacio como tema está siempre presente en la producción del alemán y aunque a veces puede pasar a un segundo plano, estas dos obras mencionadas demuestran precisamente a través de su disimilitud, la relevancia que tiene el espacio en su obra.

La ciudad se eleva en el espacio a explorar e investigar por las artes plásticas y visuales durante el resto del siglo XIX dado que se presenta como el espacio de expresión y convivencia de las nuevas clases sociales y de las nuevas formas de producir que tienen ellas. El surgimiento del Realismo con unos drásticos cambios en la temática artística pone en primer plano el espacio y de manera especial, el urbano que cobra un protagonismo incuestionable como lugar de desarrollo de nuevas relaciones sociales. Una de las temáticas en las que se centran los realistas del siglo XIX y que se encarna en cuestiones como la denuncia social y la contraposición entre campo y ciudad se expresa a través de la búsqueda de nuevos espacios representacionales. Es así como se puede leer en este caso, el “Vagón de tercera clase” de 1864 de Honoré Daumier. Por otro lado las transformaciones urbanas como las que tuvieron lugar en el París de Haussmann y la Barcelona de Ildefons Cerdá son unos de los temas concurrentes de los impresionistas que salieron a la calle, entre otras razones, para representarles. Sírvanse de ejemplos obras como *El Boulevard des Capucines*, de 1873 de Claude Monet y el “Baile en el Moulin de la Galette”, de 1876 de Renoir. En el ámbito nacional, la Barcelona del siglo XIX es un tema concurrente de los artistas catalanes como se refleja en “Vista de

Barcelona desde una azotea de la Riera de Sant Joan” de 1889 de Ramon Martí i Alsina (Lám. 9).

El espacio como tema sí está presente de forma pronunciada en el arte occidental del siglo XIX, pero es a partir de los inicios del XX, con la irrupción de las primeras Vanguardias que de manera clara, este pasa de ser un tema a ser una herramienta constitutiva de la obra de arte y que poco a poco se transformará, como veremos a continuación en el principal material expresivo de ciertas manifestaciones artísticas.



Lámina 9: Martí Alsina, J. (1889). *Vista de Barcelona desde una azotea de la riera de San Joan*. MNAC, Barcelona. Núm. de catálogo: 004095-000. Fuente y Ficha técnica de la obra: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/vista-de-barcelona-desde-una-azotea-de-la-riera-de-sant-joan/ramon-marti-i-alsina/004095-000> (consulta 24/08/2021)

A pesar de los múltiples nuevos recursos plásticos de las Vanguardias [color, técnica, formato, soportes, finitud de la obra, etc.] que nos permiten clasificar de manera formalista a los distintos movimientos y sus obras, Inmaculada López reconoce en el espacio, el tiempo y la narratividad de las obras, “los tres grandes logros que pueden materializar la ruptura con la representación tradicional” (López Vilchez 2007, 127). Entre ellos el espacio se erige en material decisivo para la expresión artística a partir del momento del que la posición estática del espectador frente a la obra deja de ser obligatoria y ella pide ser vista desde distintos puntos, distintas distancias, de forma simultánea o de manera aislada, llegando a la arbitrariedad o incluso a la negación de la representación espacial. Uno de los rasgos característicos del arte de las Vanguardias es precisamente su capacidad de articular y manejar volúmenes en un espacio apartado de las leyes de la perspectiva en el que queda patente la voluntad de destrucción de los cánones renacentistas de Alberti.

Volviendo a Inmaculada López (2007), podemos diferenciar dos tipos de acercamiento a ese objetivo de “quiebra representacional” del objeto y el surgimiento del espacio como material expresivo de primera línea: por un lado existe una actitud de negación absoluta de las leyes de la perspectiva tal y como ella se hace patente en

movimientos como el Cubismo, el Futurismo o De Stijl, y por otro nos encontramos a la negación del espacio desde una actitud de aparente respeto a las formas renacentistas, tal y como se presenta en movimientos como el Surrealismo. En el primer caso se destruyen los parámetros fundamentales para la configuración del espacio y el espectador mira la obra desde distintos puntos y sin la necesidad de estar quieto, mientras que en el segundo se niega el valor representacional del espacio clásico, el espectador no contempla la obra quieto a través de una “ventana”, sino se introduce en una escena. Mediante la provocación, la ambigüedad o la paradoja y con la ayuda de nuevos valores como lo onírico, se le pide interactuar con la escena cambiando el valor representacional del espacio físico representado.

En ambos casos se inaugura un espacio distinto con cuya ayuda se materializa la obra a través de su interacción con el espectador que va a formar parte indisoluble de ella tal y como se deja manifiesto también en el giro realizado en relación con la exposición de la obra. Es muy interesante, en este aspecto, la propuesta de Malevitch en una época tan temprana como el 1915, para una ordenación museográfica no según el estilo o la época sino a favor del contraste y la mezcla que daría la primacía a la experiencia frente a la contemplación.

El arte, a partir de este momento, y una vez asumidas las propuestas de los constructivistas rusos, empieza a tomar conciencia de que el protagonista de la obra ya no era ni la forma, que en cualquier momento se podía cambiar, ni los materiales que son sólo medios, ni las figuras que ya se habían abstraído. Los artistas de las Vanguardias habían capturado un hecho nuevo ligado a la desaparición de todo referente. El objeto artístico no consistía ni en la imitación de una realidad objetiva ni en una expresividad relacionada a emociones o sentimientos subjetivos. Lefebvre comenta hablando de las Vanguardias que la fisura que supuso la disociación entre sujeto y objeto “dejó surgir *otra cosa*” (2013, 337). Había llegado el momento del espacio y del tiempo. Naum Gabo en el “Manifiesto realista” firmado en Moscú el 5 de agosto de 1920 lo deja claro: “El espacio y el tiempo han renacido hoy para nosotros. El espacio y el tiempo son las únicas formas sobre las que se construye la vida y, por lo tanto, sobre las que debe ser construido el arte” (Gabo, 1995, 352),

Aparte de los manifiestos literarios, el medio expositivo se eleva en una de las vías de transmisión por excelencia de los mensajes ideológicos y estéticos del vanguardismo histórico de aquellos años y de su interés sobre la capacidad expresiva

del espacio. Irrumpe con frescura y determinación en el panorama expositivo de la época abogando por la investigación de las relaciones entre obra, espectador y espacio. Propone la transformación del concepto tradicional del espacio bidimensional de la pared del museo, hacia el espacio de las tres dimensiones de la sala museística, con la clara intención de cambiar las formas de disposición y percepción de las obras.

Quizás nunca hasta entonces se había vivido un momento de tanto cuestionamiento a la institución museística. Hasta entonces las preocupaciones museográficas, se regían por el eje de la puesta en escena de los objetos, su ordenación e interpretación. Es precisamente aquí donde se encuentra la crítica vanguardista al museo decimonónico: en el papel de interlocutor e intérprete del objeto que arbitraria y dogmáticamente decide asumir el museo obviando el rol de otros agentes culturales estrechamente ligados a él y de entre ellos, el más importante, el público.

Hoy los avances hacia aquél camino de innovación, propuesto por el arte de hace ya un siglo, no son tan evidentes ¿Cómo pudo el museo revertir sus propuestas y retroceder en el camino?

Aquellos intentos teóricos y, hasta cierto punto, prácticos, empiezan a difuminarse cuando el museo de los inicios del siglo XX se interesa por la musealización de la vanguardia. En el proceso de exhibición de la vanguardia en el museo, se produce una modificación en la presentación de las obras que se aleja de las propuestas de los artistas volviendo a las andadas de la exhibición decimonónica de tendencias homogeneizadoras. Layuno Rosas (1997) habla de una “vanguardia domesticada”, y es cierto que en aquel momento se observa una pérdida de los planteamientos de la vanguardia y una alteración de sus mensajes a causa de una exposición intervencionista de sus obras por parte del museo del aquél entonces.

De esta manera, los cubistas una vez Picasso convertido al orden de un “nuevo clasicismo”, empiezan a retroceder y perder su relevancia más allá del ámbito decorativo, los futuristas se convirtieron en el nuevo credo por el patriotismo de Mussolini, mientras que los constructivistas quedaron arrinconados en “las catacumbas del posleninismo” (Maderuelo 2003, 103). Los surrealistas parece que ganaron la batalla de la vanguardia oficialista mientras que la Bauhaus seguirá con

dificultades su trabajo hasta su disolución en 1933 por el régimen nazi y la emigración de la mayoría de sus miembros a EE.UU³².

Son los movimientos artísticos aparecidos después de la Segunda Guerra Mundial los que intentarán enfrentarse de nuevo a aquella manipulación por parte del museo en la presentación y el significado de la obra, a través del cambio artístico que proponen.

Frente a la bidimensionalidad y al estatismo contra los que luchó por primera vez de manera clara la vanguardia histórica, el arte contemporáneo propone un hecho artístico y expositivo que se extienda y se irradie no solo a la tridimensionalidad de la sala del museo como proponía la vanguardia, sino hacia dimensiones múltiples, incluidas la social y la temporal. Las Vanguardias históricas lucharon con determinación por el traslado de la obra desde la pared a la sala mientras que el arte actual defiende la difusión de la obra a la sociedad y durante largos períodos de tiempo, para la creación de un hecho expositivo que respire en un espacio polidimensional y multidisciplinario.

Si el arte anterior se caracteriza por las nociones de la “revelación divina”, el “autarquismo del genio” y la “lejanía del aura” del artista y la obra (realidades que también se reflejan en su exhibición), en el arte actual es imprescindible, no sólo la participación de la mirada sino también la construcción de redes de relaciones entre la persona y el mundo, fomentadas por el trabajo del artista y reflejadas en la exposición. La obra apunta más allá de su simple presencia en el espacio, se abre al diálogo y a la discusión creando relaciones, al producirse y moverse en la esfera relacional. El autor no tiene una idea preestablecida de lo que va a pasar. “El arte se hace en la galería tal y como el pensamiento se hace en la boca según Tristán Tzara” (Bourriaud, 2008, 47).

³² Es interesante la propuesta planteada por parte de la Comisión Europea para el resurgimiento de la Bauhaus como un nuevo proyecto inclusivo y verde tal y como lo anunció su presidenta Ursula von der Leyen en septiembre de 2020. Según el nuevo proyecto se busca un renacer de la escuela de Weimar, basado en la voluntad expresa de “vivir mejor juntos después de la pandemia...y combinar sostenibilidad con estilo”. La iniciativa busca relacionar la ciencia y la tecnología con el arte y la cultura tal y como hizo la primera Bauhaus, para “convertir el arte y la cultura en unas herramientas de transformación” pero desde un punto de vista inclusivo. A pesar de la oposición por parte de intelectuales y artistas lanzada en Holanda, que entienden la referencia a la Bauhaus como inadecuada por “occidental y eurocéntrica”, el proyecto demuestra entre otras cosas, la gran importancia de la escuela de Weimar y el eco social que aquél proyecto sigue teniendo hoy cien años más tarde. Para más información sobre el proyecto: Masdeu, J.(2021). La nueva Bauhaus será verde. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210119/6184890/nueva-bauhaus-verde.html> (consulta: 19/01/2021)

5.1 La consideración espacial de las Vanguardias

Si quisiéramos establecer un momento referencial para el nacimiento de lo que la historiografía artística occidental reconoce como Vanguardias históricas, este sería la publicación del manifiesto fundacional de *Die Brücke* en Alemania en 1905. Se trata sin lugar a dudas de un punto de inflexión que al incluir entre otros temas, la reflexión espacial dentro de sus principales intereses, enunciará un impulso que caracterizará el arte contemporáneo occidental de ahí en adelante. Klee, Kandinsky y Magritte son las tres figuras clave que según Michel Foucault (1968) personalizan por excelencia, este cambio de actitud y esta ruptura formal y conceptual con el pasado y Lefebvre está en cierto modo de acuerdo cuando afirma que Klee y Kandinsky intentaron una nueva espacialidad añadiendo que: "...en Klee, como en Picasso, el espacio se desprendió de lo emotivo y de lo expresivo, proponiéndose como significativo" (Lefebvre, 2013, 340).

Desde entonces y a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX una pléyade de "ismos" hace su aparición. Todos estos movimientos artísticos nos interesan aquí, no por el cambio de formas que propusieron sino por el cambio de mentalidad que intentaron introducir en el arte como reflejo de la vida y la sociedad de su momento. La Vanguardia es la consecuencia lógica de unos profundos cambios sociales que provienen de todos los ámbitos del conocimiento. Dado que se estaba gestando un cambio radical en la sociedad de la época que el arte de las Vanguardias quiso evidenciar a través de los contenidos artísticos e ideológicos de sus realizaciones, se entendía imprescindible, además de los cambios formales, un cambio en las formas de su presentación.

El espacio hoy es un valor artístico indiscutible pero ningún tratado, manifiesto u otro texto teórico antes de los primeros años del siglo XX había utilizado el término como elemento plástico o como valor artístico de manera clara. De hecho, como Javier Maderuelo confirma, a pesar del interés por parte de las Vanguardias en el espacio y sus cualidades, los manifiestos de esos movimientos, en su mayoría, "apenas se sirven de esta palabra más que de modo casual" (2003, 96). El interés en la esencia de las formas como superficies girará la atención de las Vanguardias hacia el espacio pero este elemento se tratará como el vacío sin connotaciones, caso de cubismo, o como el resultado de efectos de movimiento, caso de futurismo. Los pintores no hablan explícitamente del espacio pero la manera de tratarlo, dividirlo y ordenarlo sí está patente en sus obras. Ni Klee cuando habla de dimensiones en sus

“Bosquejos Pedagógicos”, ni Picasso que idea una nueva forma de mirar el mundo recurriendo a un modo de descomponer la superficie entre el espacio de las figuras pintadas y el espacio que las rodea, mencionan una sola vez la palabra (Maderuelo, 2003, 97).

Quizás es Umberto Boccioni (1995) el que de manera más evidente aunque todavía no de todo directa habla del espacio en términos como “planos atmosféricos”, “entorno” o “ambiente escultórico” en su “Manifiesto técnico de la escultura futurista” publicado en el número 13 de la revista *Lacerba* en 1913. Boccioni declara que los futuristas harán una “escultura del entorno” y marca como objetivo de ella la interacción de las obras con su entorno y la “traducción” en materia de los “planos atmosféricos que unen y desunen las cosas” para así “modelar el entorno que las rodea”. Es decir, Boccioni aunque no habla de manera directa del espacio, sí se interesa de forma obvia en su materialización. No obstante según observa Maderuelo, a pesar de su interés en separarse de las ideas de estatuas o monumentos, las obras de Boccioni siguen “inevitablemente atadas al mundo de los objetos y las figuras y por tanto a los volúmenes que estos poseen” (2003, 99).

Los cubistas propusieron el fin objetivado de los puntos de referencia (línea del horizonte, perspectiva) para la creación de un espacio homogéneo y roto a la vez, un espacio que entablara un diálogo a partir de la oposición o disociación entre lo expresivo y lo significativo. De la mano de Picasso, anuncian el espacio de la modernidad. Lefebvre observa, en una especie de declaración de admiración hacia el español:

Y así Picasso, auténtico y enorme artista, consumando y activando el arte...vislumbra y prepara la transformación dialéctica del espacio: desvelando y revelando las transformaciones del espacio fragmentado...el pintor confirma la emergencia de un espacio diferente, un espacio diferencial. (Lefebvre, 2013, 339)

Lázló Moholy-Nagy vendrá a completar el puzle de la materialización espacial con su obra de 1930 “Modulador lumínico espacial” (Lám. 10) que no representa nada figurativo pero con la ayuda de unas láminas metálicas perforadas, unas luces de color y un motor eléctrico, proyecta un objeto que a través de las sombras que genera se expande en el espacio circundante. Moholy-Nagy entendió que era necesario deshacerse de la representación objetual y centrarse en el valor de

entidades abstractas que no se limitaban por su materialidad, para poder pensar en términos puramente espaciales.

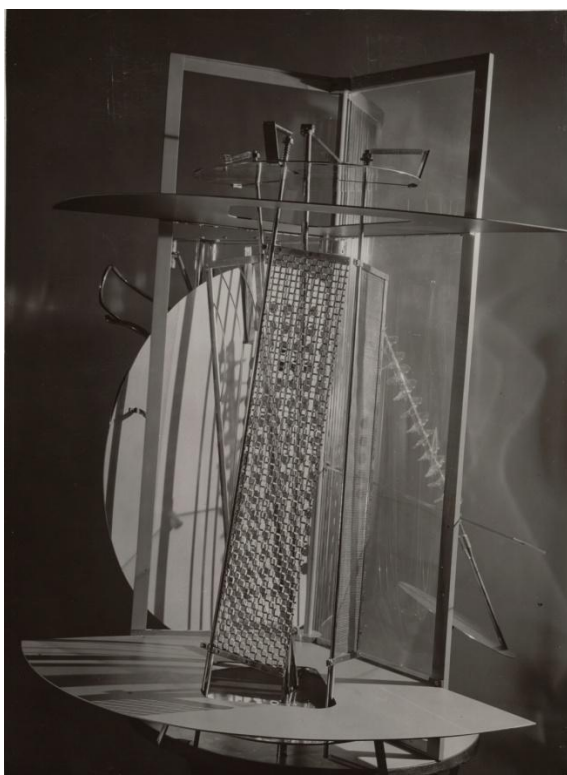


Lámina 10: Moholy-Nagy. [1930]. *Modulador lumínico espacial*. Fuente y Ficha técnica de la obra, Fundación Moholy Nagy: <https://moholy-nagy.org/art-database-detail/133?prev=gallery> [consulta: 25/08/2021]

Los arquitectos, como en la mayoría de las ocasiones que se les presentan para la expresión artística, lo han tenido un poco más fácil. Los pintores ya habían preparado, por lo menos al nivel reflexivo, el espacio arquitectónico. Al inventar esa nueva espacialidad, los pintores inspiraron a los arquitectos para buscar formulas de presentar aquella nueva espacialidad a la sociedad. Bauhaus puso en práctica las reflexiones de Klee y Kandinsky y buscó espacios en los que la forma siguiera “a la función” combinando el uso y la estética, tal y como quería Gropius y el resto del equipo. Unos años más tarde, la *Unité d’Habitation* ideada por Le Corbusier, desarrollada en colaboración con el pintor portugués abstraccionista

Nadir Afonso y proyectada en Marsella como *Cité Radieuse* con la colaboración del arquitecto griego Giorgos Candilis, fractura el espacio al homogeneizar el conjunto arquitectónico exterior y disociarlo del conjunto urbanístico, de la calle y a través de ella, de la ciudad. La “máquina de habitar” de Le Corbusier propone con una construcción arquitectónica tres espacios diferenciados entre sí pero en constante diálogo entre ellos: el interior del edificio, sus exteriores (fachada, espacio de pilotes, terrado) y el conjunto urbanístico en el que se engloba.

En otro lado del Atlántico, haciendo un ingenioso uso de las cualidades de los nuevos materiales de construcción, entre ellos el cristal, Frank Lloyd Wright suprime el muro que separa el dentro del fuera al convertirlo en una “membrana transparente” que separa y unifica a la vez los dos espacios (Lám. 11). Según Lefebvre, la arquitectura de la mano de Wright, trató de alcanzar la inmaterialidad, “siguiendo la tendencia de la filosofía, del arte y de la literatura, de la sociedad entera hacia la abstracción, la visualización y la espacialidad formal” (2013, 339).



Lámina 11: Lloyd Wright, F. [1950]. *The Zimmerman house* (ext. e inter.). Nueva Inglaterra, EE.UU. Fotos Alana Johnson (ext.) y David Bohl (int.) ©The Currier Museum of Art. Fuente: <https://frankloydwright.org/site/zimmerman-house/> (consulta 25/08/2021)

En su afán de encontrar ese nuevo orden universal y racional y tomando lo abstracto como principal recurso en su producción creativa, las Vanguardias del siglo XX se alejaron del espacio real con la intención de generarlo a partir de la propia obra de arte. No obstante, teniendo siempre presente a Lefebvre (2013) y su advertencia hacia nosotros, los historiadores del arte, sobre la ingenuidad de pensar que los artistas son la causa o la razón del espacio, dado que así al considerar las obras como entidades aisladas, se silenciarían lo social y la práctica social, deberíamos considerar que la concepción del espacio en el arte de las Vanguardias se gestó entre distintos factores y entre ellos también desde la psicología de la percepción, que conectaría directamente con nuestra calidad como sujetos sociales. En aquél momento histórico se reflexiona acerca del espacio en un sentido abstracto mediante un espacio mental representado por técnicas de visualización propias de la teoría de la *Gestalt*³³ centrada en la percepción de los aspectos visuales.

Como individuos percibimos el espacio de manera distinta según nuestras experiencias, nuestros intereses y obviamente según nuestro momento en el tiempo. De forma subjetiva exploramos el espacio que nos rodea y que forma parte de

³³ La teoría de la *Gestalt* o teoría de la Forma es una corriente de la psicología surgida en Alemania a principios del s. XX. A través de su lema “el todo es más que la suma de sus partes”, la teoría de la *Gestalt* defiende que el ser humano no percibe las cosas como son, sino mediante los sentidos y una organización peculiar del cerebro. Los seguidores de la *Gestalt* afirman que no es válida la discusión entre sensación percepción y forma-materia ya que percibimos el mundo mediante formas organizadas, conjuntos estructurados y no como fracciones separadas de una cosa. Los objetos se presentan como formas o totalidades existentes por sí mismos. Su organización en unidades se debe a una serie de condiciones que regulan dinámicamente su formación. Este proceso de organización de las partes sólo tienen sentido cuando se contemplan en función del conjunto.

nuestra vida cotidiana como agentes de la práctica social y de la misma forma subjetiva nos enfrentamos al espacio propuesto por el arte. La idea del espacio es algo que se va forjando con la experiencia que proporcionan los sentidos. Dice Maderuelo (2008) que las experiencias sensibles necesitan de las “formas a priori” de espacio y tiempo para cobrar sentido, pero a pesar de que el hombre tenga unas ideas generales innatas sobre el espacio y sobre el tiempo, es la experiencia personal que define el carácter y las condiciones del espacio, configurando nuestra capacidad perceptiva sobre él.

5.1.1 El Lissitzky - Marcel Duchamp: En el laboratorio de nuevas ideas

Hay un artista constructivista que en aquellos momentos tomará clara conciencia del valor estético y representacional del espacio. El Lissitzky, con el permiso de Vladimir Tatlin cuyas construcciones ponen en evidencia espacios antes desapercibidos por el arte (rincones en los techos o en los suelos de las salas de exposición), se eleva en referencia indiscutible por el uso tan innovador que propone para el espacio. En su proyecto *Proun* concibe como obra de arte a un espacio real, una habitación vacía en la que los “acontecimientos plásticos” son las paredes y lo que pueda haber en ellas, pero que la obra completa es todo el conjunto, es decir todo el espacio y no solo los elementos que se colocan en las paredes. En *Proun* el objeto se abre en el espacio determinando la conformación de él. La pintura se expande en todas las superficies pero el resultado nuevo no es la suma de ellas sino una nueva realidad. Una realidad de tránsito. Según el artista mismo: “...el espacio debe ser organizado de manera que uno se sienta estimulado a recorrerlo” (El Lissitzky, 1970, 121). Entiendo que para el artista de la vanguardia rusa el principal criterio en la configuración de la obra es el recorrido y la experiencia adquirida durante él. El Lissitzky habla de un espacio imaginario al que le atribuye la capacidad de percibir el movimiento frente a lo que hasta aquél momento se consideraba como estático y vacío.

Según críticas de la época, la obra de El Lissitzky no merecía en absoluto el reconocimiento de artística dado que no era ni pintura, ni escultura, ni arquitectura, Pero desde mi punto de vista esto no era lo que había desconcertado a los críticos que con algo de razón se encontraban desorientados delante de aquella propuesta. ¿Acaso era pintura, escultura o arquitectura el “Baldaquino” que Bernini

siglos atrás había ideado pero que se había celebrado como arte sin grandes problemas en el momento mismo de su realización? Lo que había despistado a la crítica era el nuevo material que El Lissitzky utilizaba para su obra y que él mismo se ocupó de explicar en su texto *Prounenraum* escrito con el motivo de la “Gran Exposición de Arte de Berlín” de 1923. Es allí donde el artista ruso comentaba que el espacio no existía solo para la vista, que no era un cuadro y que se aspiraba vivir en él para continuar más adelante: “El espacio debe existir para el hombre, no el hombre para el espacio...ya no queremos el espacio cual ataúd pintado para nuestro cuerpo vivo” [reproducido de González et al., 1999, 334]. Todos los elementos construidos por el artista, líneas, figuras geométricas, superficies, habían sido pensados y proyectados como una composición que pretendía configurar un verdadero espacio, es decir que pretendían organizar el volumen para dotar con un carácter a una cubo inerte que carecía de formas previas.

Pero El Lissitzky va más allá cuando en el mismo texto explica:

He mostrado aquí los ejes de mi “gestaltung” del espacio. Con eso quiero dar los principios que considero necesarios para la organización básica del espacio en sí...teniendo especialmente en cuenta que *se trata de un espacio de exposición-exhibición*, es decir de un espacio de demostración para mí. [reproducido de González, A. et al., 1999, 334]³⁴

El artista ruso había abierto la puerta a la destrucción de la idea tradicional del museo como contenedor de la obra y marcaba un camino hacia la consideración de la sala de exposición como obra de arte autónoma. Con sus proyectos *Proun* (1920-1923), manifiesta un claro interés de innovación expositiva en la que prima la preocupación por la exposición en sí misma intentando establecer un nuevo diálogo entre la obra y su entorno. El Lissitzky idea una obra inclasificable y que desde mi punto de vista se puede leer como un primer paso para que el museo contemporáneo empiece a tratar la sala de exposición como un conjunto artístico en su totalidad en vez de centrar su atención exclusivamente a los elementos que se cuelgan en sus paredes o se colocan en ella, como se estaba haciendo hasta aquel momento. El espacio *Proun* tuvo una gran repercusión en propuestas expositivas de la época. Las investigaciones y los proyectos sobre *stands* de exposiciones presentados por el diseñador gráfico y arquitecto neerlandés Piet Zwart que tienen

³⁴ El uso de cursivas es del autor.

como principal inspiración las premisas introducidas en *Proun*, son una prueba de esto.

Para el autor ruso, una de las figuras más importantes de la vanguardia soviética, el espacio es un laboratorio de nuevas ideas y nuevos conceptos y así lo sigue tratando en otro de sus proyectos, el *Kabinett der Abstrakten*. En este “Gabinete de los Abstractos” de 1927, igual que pasó con otros proyectos de la misma época y la misma sensibilidad, como la “Sala del Presente” de Moholy-Nagy o el “Cine-Ojo” de Dziga Vertov, El Lissitzky traslada y materializa en el espacio, los recursos creativos de los nuevos medios como la fotografía y el cine, aportando significativamente a la creación de un nuevo lenguaje artístico. La capacidad de poner en relación a dos imágenes lejanas y aparentemente irrelevantes tal y como se demuestra a través del recurso del montaje cinematográfico recién inventado, le apasiona a El Lissitzky y le facilita un nuevo recurso para la creación de una nueva realidad en clara oposición al lenguaje clasicista. En el Gabinete la pared se convierte en un fondo óptico mientras que el espectador puede transformar la percepción de la obra en un ritmo secuencial manipulando mecanismos. A partir de aquél momento cualquier propuesta expositiva que no tomase en serio el espacio en el que se iba a desarrollar, debería parecer muy insuficiente...

De manera igual de creativa pero mucho más provocativa, en el otro lado del telón de acero el *enfant terrible* de la modernidad francesa que luego pasó a ser el hijo predilecto de la postmodernidad estadounidense, Marcel Duchamp desarrolla el concepto del *continuum* como teoría del espacio que aunque de manera más intuitiva que científica, se apoya a las ideas del matemático francés Henri Poincaré para presentar sus planteamientos sobre la relevancia del espacio artístico y a través de este, del expositivo.

En su proyecto *La boîte-en-Valise* de 1936 pone de manifiesto su interés por la capacidad expresiva del espacio como recurso y material artístico. Propone como espacio expositivo una caja-maleta en cuyo interior todas las obras estarían montadas como un “pequeño museo portátil”³⁵, sin embargo es en los montajes de

³⁵ El proyecto concebido por Duchamp en 1936 y presentado por primera vez el 1941, consiste en una caja con cierre en la que se encontraban unas 69 reproducciones de obras del mismo. El artista juega con el valor de la reproducción como obra y el espacio portátil como espacio expositivo. Se puede ampliar la información en varias páginas de museos que custodian ejemplares, como la de Centre Pompidou o la de MOMA. Aquí se propone la de National Gallery of Scotland: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/483/la-bo%C3%A0te-en-valise-box-suitcase> (consulta 30/V/2017)

las exposiciones surrealistas celebradas en París en 1938 y luego en Nueva York en 1942, en las que los recursos utilizados por Duchamp para la configuración del espacio apuntan claramente a esa idea del *continuum*.

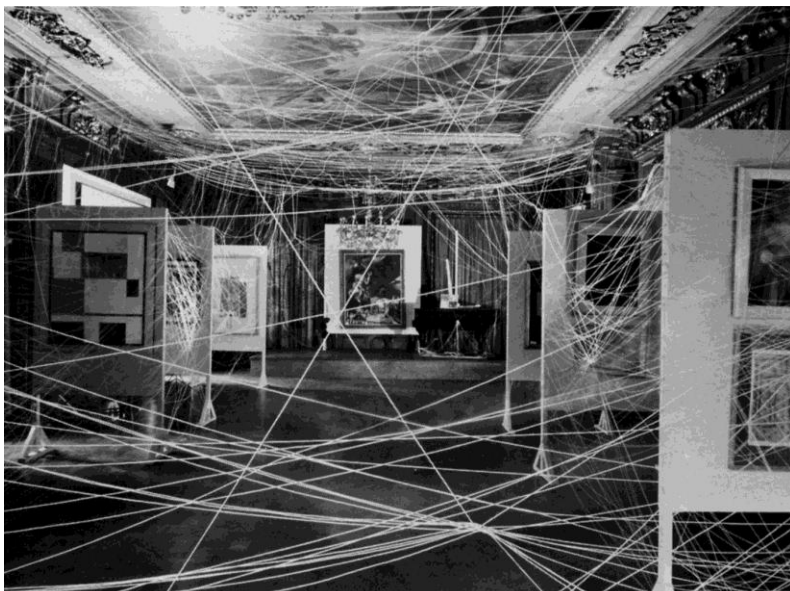


Lámina 12: Duchamp M. (1942). *First Papers of Surrealism*, Whitelaw Reid Mansion, N.Y. Foto: John D. Cliff © Philadelphia Museum of Art- Art Resource Scala, Florencia. Donación de Jacqueline, Paul y Peter Matisse en memoria de su madre, Alexina Duchamp, 1998. Fuente: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942> (consulta 25/08/2021)

First Papers of Surrealisme, organizada por André Breton en el año 1942 en la *Maison Whitelaw Reid* de Nueva York como retrospectiva del arte surrealista europeo, es un ejemplo interesante de reflexión expositiva. Duchamp había construido unos paneles ligeros donde se colgarían los cuadros pero con un planteamiento insólito

hasta el momento: había desplegado casi dos mil metros de cuerda blanca a modo de telaraña que invadía todo el espacio de la sala de la exposición, eliminando las perspectivas, y multiplicando los puntos de fuga, provocando que no se pudiese visitar la exposición de la forma hasta aquél momento habitual. Con la disposición azarosa de la cuerda había creado una instalación a la que tituló *a mile of string* (una milla de cuerda) con la que materializa el espacio y lleva al extremo la crítica institucional y la puesta en cuestión de convenciones sobre arte, espacio, exposición y papel del espectador (Lám. 12). Utilizó el espacio como materia prima de su obra que presentaría más adelante en forma de fotografías.

Ha habido múltiples lecturas sobre la instalación y seguro seguirán habiendo nuevas cada vez que se echa una mirada hacia aquella propuesta. Se habló de la cuerda como un plano previo a la visualización de la obra de arte, un filtro que descompone la perspectiva espacial y prolonga la visión, pero desde mi lectura personal quiere destacar la fórmula que inventa el artista para crear una “situación” utilizando como material el espacio. Con la ayuda de un cordel proyecta un espacio táctil y a través de este, busca la interacción con el espectador. Nadie, aunque lo

intentara, no podría visitar la exposición siguiendo las normas conocidas. El espectador está “obligado” a buscar fórmulas nuevas. Búsqueda que además se demuestra en el planteamiento general de la exposición. En su inauguración en París la actriz Hélène Vanel realiza una performance en la que pide la interacción de los espectadores y en la sala principal que está a oscuras son los espectadores quienes tienen que iluminar las piezas para poder visualizarlas creando de algún modo una experiencia colectiva. Además en una vuelta de tuerca, en la exposición de NY invita a un grupo de niños a jugar fútbol en la sala. A pesar de las críticas lo que sí es cierto es que la exposición no dejó indiferente a nadie desde entonces.

Marcel Duchamp es sin lugar a dudas el personaje que dio forma y objetualidad a un debate teórico que en aquél momento se empezaba a plantear y quizás todavía hoy no se haya resuelto del todo. Su genialidad está en su capacidad de dar imagen en preguntas como ¿Es definible el arte? ¿Cuál es su significado y cuál su alcance? Como Andrea Carriquiry [2017] comenta, hasta su aparición en el panorama artístico las referencias a las prácticas artísticas eran laterales quedándose la problemática en la teoría. Desde la irrupción de Duchamp ningún objeto y ningún hecho podrían ser descartados como candidatos a obra de arte. Duchamp ha sido un problema para los teóricos del arte y del museo pero puede ser también parte de la solución.

A la cuestión teórica sobre la definibilidad del arte, Duchamp no tiene reparos en contestar. A la pregunta de si es posible o no definir el arte responde abiertamente que sí es posible y una vez contestada esta pregunta, a la siguiente pregunta lógica de cuáles serían los criterios para resolver si un objeto es arte o no lanza la bomba: Cualquier objeto puede ser artístico dado que está ahí sólo para materializar el pensamiento de la persona detrás de él...el acto es el arte. El mundo de la crítica, la teoría y la práctica artística a partir de aquél momento se encontró delante de un gran problema: Si esto fuera así se debería establecer el valor artístico de la obra propuesta por Duchamp, el tercer y último paso necesario para concluir el marco teórico sobre la definibilidad del arte.

Parece que el historiador del arte y ex-director del museo Picasso de París, Jean Clair (2000) no opina igual cuando dice que:

El hecho es que legiones de haraganes, al escuchar que por ahí había artistas sin obra, sin talento u oficio, se identificaron con Duchamp de algún modo. Sin embargo, en sus acciones, sus escritos, sus

manifestaciones, la simplicidad se volvió miseria; la sutileza, pesadez; la inteligencia se convirtió en estupidez; la ironía, lentitud; la alusión, brutalidad; y finalmente el método meticuloso y mercurial de... Duchamp dio paso a una plétora de producciones de artistas en masa, sin espíritu y sin estilo. (citado en Carriquiry, 2017, 189)

y añade más adelante que: "...fue el primero en comprender que pertenecía a un mundo 'sin arte'...Cuando empezó su obra, la muerte del arte había tenido lugar. En este sentido, Duchamp es un sobreviviente, no un precursor" (citado en Carriquiry, 2017, 189).

De todos modos fue Arthur Danto (2000) quien se encargó a contestar a la crítica que Clair hacía a la "deriva" de la obra de Duchamp después de su salida de París y su traslado a Nueva York, dejando claro que el concepto de estilo y de gusto había sido superado gracias a Duchamp quien rompe con una tradición filosófica y artística muy larga que conectaba arte con gusto, belleza con placer como si la gratificación del gusto fuera el destino del arte. Según Danto, Duchamp "demostró que es totalmente posible que algo sea arte sin tener absolutamente nada que ver con el gusto, ni bueno, ni malo..." (citado en Carriquiry, 2017, 194).

Aunque el tema del estilo y del gusto había ido diluyéndose bastante antes que las propuestas de Duchamp hiciesen su aparición (retomaremos el tema en el apartado 7.3 de este trabajo), es cierto que el artista le dio un golpe definitivo al alcance del gusto, por lo que me atrevería a decir pensando a Clair, que sí Duchamp es un superviviente pero no de un mundo acabado sino de un mundo por venir. Me refiero a que si el arte había muerto en el momento en que Duchamp proponía la revalorización del espacio artístico, no había sido él su sentenciador, Duchamp no había venido a matar a un cadáver sino a darle una nueva oportunidad de vida en un futuro nuevo espacio, un espacio que en términos estéticos sería el del arte contemporáneo mientras que en términos geográficos para Marcel Duchamp tenía una localización muy concreta:

Si tan sólo los Estados Unidos se dieran cuenta de que el arte de Europa está terminado -muerto- y que Estados Unidos es el país del arte del futuro... ¡Miren los rascacielos! ¿Tiene Europa algo más hermoso que eso para mostrar? Nueva York misma es una obra de arte, una auténtica obra de arte.... (Tomkins, 1996, 131).

Marcel Duchamp representa una ruptura radical y significativa de la práctica artística que para Danto marca el paso de la era del gusto a la era del significado mientras que para Jean Clair se trata de un artista malinterpretado cuya obra ha sido utilizada de forma ilegítima.

Tanto El Lissitzky como Marcel Duchamp, ambos artistas innovadores en su creatividad, investigan las capacidades expresivas del espacio como herramienta artística a la vez que demuestran su interés sobre la naturaleza del espacio de exposición como componente principal de un discurso expositivo novedoso. Sus pasos fueron seguidos por más artistas durante esa época pero desgraciadamente no encontraron la misma aceptación por parte del circuito oficial del arte contemporáneo cuyas investigaciones espaciales se desarrollaron hacia distintos caminos.

En el mismo año que Duchamp intervenía en la exposición de Breton, el arquitecto y artista Frederick Kiesler, reestructuraba por completo el espacio de *Art Of This Century* de Peggy Guggenheim³⁶. En la famosa galería de la coleccionista de arte estadounidense, Kiesler diseña ambientes diferenciados para el arte abstracto y el surrealista, siendo la de este último, deudora del montaje de la exposición internacional del Surrealismo de París de 1938 de Marcel Duchamp. Mediante la integración de arquitectura y arte crea un espacio que envuelve al espectador y le transforma en factor principal de la exposición. Idea paneles curvos de madera en los laterales y planos en el techo, elimina los marcos de las pinturas, diseña y coloca muebles de madera en el medio del espacio expositivo con tal de situar el espectador en la posición más idónea para que pueda aprehender las obras de una manera distinta, dándoles una autonomía al sacarlas de su marco y de su dependencia de la pared. Se crea una interacción novedosa entre el espectador y la obra.

³⁶ *Art of This Century* es el nombre de la Galería que Peggy Guggenheim abrió en NY en 1942. La galería mostró obras de artistas europeos conocidos, con énfasis en el surrealismo, el cubismo y el arte abstracto y también exhibió las obras de artistas estadounidenses menos conocidos, siendo a menudo la primera vez que se exhibían. Algunos de los artistas europeos que expusieron en la *Art of This Century Gallery* fueron Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Vasili Kandinsky, Joan Miró o Pablo Picasso. Entre los estadounidenses que expusieron en la galería, cabe mencionar a: Alexander Calder, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Jackson Pollock o Mark Rothko, entre otros. La Galería fue reconocida entre otras razones por su único y renovador diseño de su espacio interior con paredes cóncavas, diseñado por el arquitecto Frederick Kiesler. <http://www.theartstory.org/gallery-art-of-this-century.htm> (consulta: 20/ 06 / 2017).

A partir de aquél momento empezarán a surgir varias exposiciones que tratan el espacio expositivo de esa forma novedosa pero que desgraciadamente no gozarán del éxito que podríamos haber esperado.

5.1.2 “...Se hace camino al andar”

La multitud es su elemento, como el aire para los pájaros y el agua para los peces. Su pasión y su profesión le llevan a hacerse una sola carne con la multitud. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, es una alegría inmensa establecer su morada en el corazón de la multitud, entre el flujo y reflujo del movimiento, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Estar lejos del hogar y aun así sentirse en casa en cualquier parte, contemplar el mundo, estar en el centro del mundo, y sin embargo pasar inadvertido—tales son los pequeños placeres de estos espíritus independientes, apasionados, incorruptibles, que la lengua apenas alcanza a definir torpemente. El espectador es un príncipe que vaya donde vaya se regocija en su anonimato... (Baudelaire, 2019, 86-87).

A mediados del siglo XIX Charles Baudelaire describía así a uno de los personajes por excelencia de su producción literaria que desarrollaba su actividad en la ciudad. La ciudad que ya en una época tan temprana el poeta francés entendía como el espacio más representativo de la subjetividad. El *flâneur*, el callejero, el paseante, el vagabundo, es para Baudelaire un observador apasionado de su entorno, el protagonista de la modernidad y de los rasgos principales de esta como son lo transitorio y lo fugitivo. Una modernidad que el mismo autor venía a establecer a través de la importancia que daba a la simultaneidad, la mirada múltiple y la subjetividad como valores éticos y estéticos que venían a desbancar una realidad hasta aquél momento considerada como “objetiva”.

El poeta establece, reconoce y pide una mirada múltiple hacia la realidad como múltiples son los lectores de su obra que aplican una forma cada vez distinta de percibirla según el momento mental que cada uno experimenta, Al hacerlo asienta los conceptos clave para entender la modernidad como un cúmulo de transformaciones de ideas y pensamientos que surgirán a partir del siguiente siglo.

Pero si Baudelaire introduce el acto de pasear por la ciudad dotándolo de matices estéticos y pone el foco de atención al *flâneur* como figura esencialmente literaria, es Walter Benjamin quien le erige en objeto de interés académico y figura emblemática de la experiencia estética urbana. Para Benjamin (1997), el *flâneur*, a quien también llama “espectador urbano” constituye la imagen arquetípica del moderno investigador de la ciudad quien con su actitud describe un nuevo estilo de vida. Para el filósofo alemán, el *flâneur*, que de alguna manera se personifica en el poeta francés, es un producto de la alienación del capitalismo que conocerá su fin con la llegada de la sociedad de consumo.

El acto físico del *flâneur* es el andar pero este antes de empezar a leerse como un acto estético ya estaba implícito en el hombre. A través del andar hemos construido a lo largo de nuestra historia, el paisaje que nos rodea. Incluso antes de satisfacer sus necesidades primarias de buscar alimento, cobijo y reproducirse, el andar se convierte en una acción ritual que permite al hombre habitar el mundo. Como comenta Francesco Careri, al modificar los significados del espacio atravesado “el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los “territorios del caos” construyendo un orden nuevo” (2002, 20). Según el arquitecto italiano y cofundador del grupo Stalker³⁷, el andar es un acto a partir del cual el hombre ha establecido las relaciones más importantes con el territorio. Durante el s. XX, una vez desacralizadas, al desvincularse de la religión, la mayoría de ellas, como el recorrido sagrado, la peregrinación, la procesión o incluso la danza, el andar pasa de ser sagrado a constituirse como puro acto estético.

El acto de atravesar un territorio crea el recorrido como una línea que atraviesa un espacio. Careri le adjudica al recorrido el significado de relato del espacio atravesado reconociéndolo como estructura narrativa. Según explica, el recorrido aparece primero en la literatura, después en el arte y finalmente en la arquitectura la cual, como disciplina del espacio todavía está investigando sus posibilidades. El arquitecto señala que el andar es “un instrumento estético capaz de describir y modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y llenarse de significados, más que proyectarse y llenarse de cosas” (Careri, 2002, 27). Habla de espacios metropolitanos dado que como arquitecto y urbanista le interesan los efectos que el

³⁷ El *Stalker Lab/Osservatorio Nomade*, fundado en 1995 es un grupo que lleva a cabo acciones de arte público informal y multicultural en la ciudad, estudios de las microtransformaciones realizadas por los habitantes, y proyectos de autorecuperación y autoconstrucción. Para más información <https://www.museoreinasofia.es/actividades/encuentro-francesco-careri> (consulta 27/03/2021)

andar ha tenido y sigue teniendo en la ciudad. Desde mi punto de vista, no obstante, este acto puede tener efectos importantes en más espacios y entre ellos el expositivo que hasta ahora no han sido investigados y que merecen ser estudiados.



Lámina 13: Anónimo. (1921). *Manifestation Dada à Saint-Julien-le-Pauvre*. Paris. [Lote 5253. nº de archivo 56600100999956_0 y 56600100040030_1] Fuente Fundación André Breton: <https://www.andrebretton.fr/work/56600100999956> [Consulta 26/08/2021].

El andar como práctica estética que surge a través del acto de atravesar un lugar, del objeto [la línea que atraviesa este lugar] y del relato [artístico], puede crear un espacio-otro. Andar, como lectura pero también como escritura del espacio, es una praxis que crea una entidad nueva que si el museo la incorpora en su práctica expositiva, puede dar lugar a un espacio expositivo nuevo, un espacio *practicado*. Este espacio expositivo *practicado* es el objetivo de estudio de este trabajo y así nos referiremos a él a partir de este momento y en adelante en la tesis.

Como práctica y actitud estética, el andar tiene una historia interesante que se remonta a hace ya un siglo. El 14 de abril de 1921, justo cien años antes del momento de que estas líneas se están redactando, en París a las 15h y bajo un aguacero incontenible, había dado cita un grupo de dadaístas en el pequeño jardín de la iglesia *Saint-Julien-le-Pauvre* para iniciar una serie de visitas-exploraciones a los lugares más banales de la ciudad [Lám. 13].

El hecho de que se había invitado a la prensa, se habían publicado carteles que anunciaban la “*Ouverture de la grande saison Dada*” y se tomó documentación fotográfica demuestra que se trataba de una operación estética consciente y no de una simple excursión [Lám. 14]. Aquella primera “visita-excursión” Dada, a pesar de que fue recordada más adelante por Breton como un fracaso cuando escribía: “No basta con haber pasado de las salas de espectáculo al aire libre para acabar, de una vez, con las vueltas de Dada sobre sí mismo” [recuperado de Careri, 2002, 68], será

recordada como una de las operaciones más importantes del movimiento en la ciudad. Se trataba de una acción estética que se iba a llevar a cabo en la realidad de la vida urbana y la lectura que hoy, cien años más tarde de aquellos acontecimientos, me atrevería a hacer es que se trataba de un intento de construcción de un espacio muy distinto a lo habitual, un espacio que medio siglo más tarde Lefebvre, como hemos podido comentar, vendría a teorizar.

Durante los primeros años del siglo pasado el movimiento y la velocidad se habían consolidado, mediante el trabajo de los constructivistas y los futuristas, como una nueva perspectiva urbana. No se ha estudiado si por agotamiento expresivo, por perder el enfoque al optar por su politización o por qué otra razón, el Futurismo se queda en el momento de la representación del movimiento y de la velocidad que aunque mediante una sofisticada lectura de los nuevos espacios urbanos llega a un nivel representativo alto, no se adentra en el terreno de la experiencia y la acción.

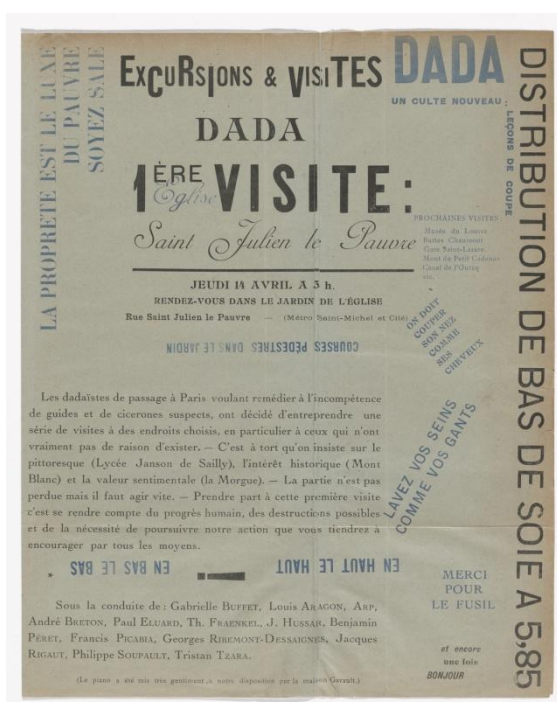


Lámina 14: Tristan Tzara. [1921]. *Dada 1er Visite*. Saint-Julien-le-Pauvre, Paris. ©2021 Cristophe Tzara. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. N°. 3217.2008 Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/184056> (Consulta 26/08/2021)

Con Dada se pasa de la representación del movimiento a su práctica en el espacio físico real. Las excursiones del Dada parisino al pasar de la representación a la experiencia, crean un espacio mental aumentado. Los dadaístas a través de las excursiones quieren llegar a su máxima de alcanzar la desacralización del arte y su completa unión con la vida. El acto de recorrer el espacio físico sería utilizado como “forma estética capaz de sustituir la representación y por consiguiente todo el sistema del arte” [Careri, 2002, 70].

El paseo realizado en *Saint-Julien-le-Pauvre* representa el primer acto que atribuye un valor estético concreto a un espacio en vez de a un objeto. Este valor estético es lo cotidiano e interesa por su gran capacidad no representacional sino

experiencial. Los dadaístas pasan de lo sublime a lo cotidiano al que elevan a nuevo valor estético que se materializa a través de las visitas-excursiones como actos estéticos. Con Dada se avanza desde representar la ciudad a habitarla, o dicho de otra manera recordando a Lefebvre, Dada transforma el hábitat en habitar. Walter Benjamin, más tarde describe el paseo parisino del *flâneur* como una forma artística que se inscribe directamente en el espacio real y el tiempo real, sin necesidad de soportes materiales y de esta manera viene a dar aval teórico a aquel valor estético de lo cotidiano, introducido por los dadaístas.

El Dada no interviene en el lugar sino lleva a los artistas ahí a descubrirlo, sin llevar a cabo ninguna operación material. Inspirándose en este tipo de acciones, nos preguntamos cómo el museo podría quizás crear un acto estético novedoso al introducir, ya no a los artistas sino al espectador en el lugar de exposición, invitándole a descubrirlo, recorrerlo, participar, trabajar con la institución, el artista y los demás espectadores, ser parte de él transformándose en su usuario y transformándolo en espacio expositivo practicado.

Aquellas experimentaciones del Dada con el andar urbano fueron un fracaso pero tres años más tarde, en mayo del 1924 una nueva intervención, esta vez en forma de un recorrido errático por un territorio natural en el centro de Francia viene a retomar el interés por el valor experiencial del paseo. Las relaciones entre Tristán Tzara y Andre Breton se habían fracturado y la decisión del segundo junto con Louis Aragon, Max Morise y Roger Vitrac de salir de Paris para emprender un camino de deambulación por el campo, además de un nuevo acto de andar, marcaba el paso del Dada al Surrealismo.

El andar emprendido sin finalidad y sin objetivo se convirtió en la experimentación de una forma de escritura automática en el espacio real, en un deambular impreso directamente en el mapa de un territorio que genera un lugar mental. La intención surrealista de superar lo real mediante lo onírico estaba acompañada por una voluntad de retorno a unos territorios vastos y deshabitados fuera de la ciudad, no solo más allá de los límites de ella sino inscritos en los límites de lo real.

En el apartado 2.2.1 del presente trabajo he reflexionado acerca de las claras diferencia semánticas entre los términos "territorio", "lugar" y "espacio", por lo que me atrevería a decir, haciendo una lectura "espacial" del deambular surrealista que aquél acto de reconocimiento del territorio, a través del paseo inconsciente, lo

transforma en lugar que además de una dimensión física, le dota con una mental que a la vez lo altera y lo transforma en espacio potencialmente distinto al tridimensional. El lugar mental en el que se encontraban los surrealistas funcionaba como elemento de experiencia y expresión artística y transformaba el lugar en un espacio de gran capacidad representacional. De hecho creo que Careri me da la razón cuando hablando del espacio surgido por el deambular surrealista lo describe de la siguiente manera:

El espacio aparece como un sujeto activo y vibrante, un productor autónomo de afectos y de relaciones. Es un organismo vivo con carácter propio, un interlocutor que sufre cambios de humor y que puede frecuentarse con el fin de establecer un intercambio recíproco (2002, 83).

Sin lugar a dudas los territorios de la deambulación surrealista eran unos territorios que se transformaban en lugares con significado es decir en lugares mentales. Estos territorios transformados a través del andar en lugares mentales no son otros que el tercer espacio vivido que luego, como ya hemos podido ver, ideólogos como Lefebvre y Foucault vinieron a teorizar y cuya importancia social y artística, otros como Soja vinieron más adelante a subrayar, demostrando que el camino emprendido por los dadaístas y evolucionado por los surrealistas tenía todavía mucho que ofrecer.

¿Cómo siguió aquél camino?

Los siguientes paseos de deambulación anunciados por los surrealistas después de aquella primera salida en mayo de 1924 no se realizaron, al igual que había pasado con las visitas-excursiones dadaístas anunciadas después de la primera en la iglesia de *Saint-Julien-le-Pauvre* en abril del '21, sin embargo aquellas caminatas errabundas habían dejado unas cuentas todavía sin liquidar y habían abierto un nuevo capítulo en la historia del arte que los artistas todavía no daban por cerrado.

En junio del 1952 un grupo formado por los poetas Jean-Louis Brau y Serge Berna, el filósofo Guy Debord, y el pintor Gil J. Wolman, forman la Internacional Letrista Se trataba de un grupo de disidentes del movimiento letrista fundado por el

artista rumano Isidore Isou³⁸. Los componentes del grupo reivindicaron que “donde queda todo por hacer es en la superación de las artes” y al hacerlo volvieron la mirada un par de décadas atrás y acordándose de los dadaístas y los surrealistas reconocen entre otras cosas que perderse por la ciudad tiene una capacidad expresiva de anti-arte, innegable y concreta. Asumen el “perdersse por la ciudad” como medio estético-político a través del cual sostienen que se puede subvertir el sistema capitalista establecido en Europa durante la posguerra. Le llaman la *dérive* y al acuñar este término y darle un nombre concreto a este acto de vagabundeo vienen a darle una nueva vida a las visitas-excursiones dadaístas y la deambulaci3n surrealista, treinta años más tarde.

El término aparece por primera vez en 1953 en el texto *Formulaire pour un urbanisme nouveau* escrito por Ivan Chtcheglov, alias Gilles Ivain, que Guy Debord publicó en el primer número de la revista *Internationale Situationniste*. En este texto Chtcheglov describe una ciudad modificada constantemente por sus habitantes, en la que la principal actividad de ellos sería una “deriva” continua. Debord unos años más tarde, en 1956 publicará la *Théorie de la dérivation* con la que superará definitivamente las conexiones que hasta aquél momento parecía tener la *dérive* con la deambulaci3n surrealista. Como Debord establece, se trata de una operaci3n construida que acepta el azar pero sin basarse en él. La *dérive* se basa en reglas.

La deriva es según la propia definici3n de Guy Debord una técnica de paso fugaz a través de ambientes diversos y un modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana, pero sobre todo no es un acto basado al azar (Andreotti y Costa, 1996). Se trata a diferencia de la deambulaci3n surrealista, de un acto organizado, al juzgar de la palabra “técnica” que los propios letristas³⁹ utilizan para definirla. Según ellos el penoso fracaso de la deambulaci3n surrealista se debía a la exagerada importancia que le daban al azar. Para los letristas, los surrealistas no pudieron entender el potencial expresivo del andar como

³⁸Brau, Berna, Debord y Wolman para denunciar una campaña publicitaria espectacular de la película de Charles Chaplin, *Limelight* lanzaron un panfleto titulado *Finis les pieds plats* (Se acabaron los pies planos) en el que acusaban al cineasta de hipócrita por su cambio de vagabundo a burgués después del éxito de sus películas. Isou, el fundador del letrismo desaprobó aquella denuncia y excluyó a sus creadores del grupo. Ellos a su vez respondieron con la desaprobaci3n de Isou y la fundaci3n de la Internacional Letrista, declarando que “el ejercicio más urgente de la libertad es la destrucci3n de los ídolos”. Para más informaci3n se puede visitar las dos páginas digitales propuestas aquí: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/403_esp.lettrismo.pdf (consulta 28/03/2021) y <http://debordiana.chez.com/francais/chaplin.htm> (consulta 28/03/2021).

³⁹ Entendemos aquí como “letristas” a los fundadores de la Internacional Letrista y no a los letristas del movimiento creado por Isidore Isou.

forma artística colectiva y como acto estético que se desarrollaba en un espacio novedoso más allá del físico. Un año más tarde de la publicación de la *Théorie...* Guy Debord junto con Asger Jorn funda en 1957 la Internacional Situacionista (en adelante IS) para desmarcarse completamente del movimiento letrista y emprender un camino propio.

El andar situacionista pasa a ser una actividad lúdica colectiva pero planificada que se propone investigar los efectos que las formas del ambiente geográfico y el contexto urbano producen en las emociones y el comportamiento afectivo del individuo, a través de un nuevo concepto que introducen, a saber la "psicogeografía". El primer mapa psicogeográfico es la "Guía psicogeográfica de París" un mapa elaborado por Debord que invitaba a perderse por la ciudad con el objetivo de verificar si ella aprobaba el examen de la experiencia subjetiva. Los situacionistas sustituyen la ciudad subconsciente y onírica de los surrealistas por otra lúdica y espontánea. Habían encontrado en la *dérive* un modo lúdico de reapropiarse del territorio. Sacaban a la luz los deseos impuestos por una cultura dominante para sustituirlos por los deseos que la gente buscaba en lo cotidiano. Estaban convencidos que de ese modo, el uso del espacio podría escapar a las reglas del poder burgués y construir nuevos espacios de libertad. El "errabundeo construido", según Careri, crea nuevos territorios para explorar, nuevos espacios para habitar, nuevas rutas para recorrer. Tal y como habían anunciado los letristas, el vagabundeo conducirá "a la construcción consciente y colectiva de una nueva civilización" (2002, 108).

La *dérive* lúdica es una materialización de un modo alternativo de habitar la ciudad, de un estilo de vida distinto a las reglas de la ciudad burguesa. Planteaba una lectura subjetiva de la ciudad como espacio físico pero a la vez, proponía transformarla en un método objetivo de exploración de este espacio. La construcción del espacio de la deriva se basaba en dos opciones metodológicas: Por un lado, con la ayuda de la psicogeografía, se buscaba un territorio adecuado a los requisitos de la actuación y en este caso el lugar de penetración y movimiento ya se había elegido con antelación. Por otro, se buscaban unas emociones desconcentrantes a través de la desorientación, en este caso el lugar de penetración se dejaba al azar y se experimentaba con las distintas interferencias que él podría provocar debido precisamente a aquella desorientación.

Los situacionistas pretendían construir ciudades enteras, entendiéndolas como el entorno más adecuado para el despliegue de nuevas pasiones pero eso fue imposible, por lo que se vieron obligados a hacer mucho más...La investigación más profunda y prolongada de la deriva fue el proyecto de la “Nueva Babilonia” de Constant Nieuwenhuys, ex miembro del grupo CoBrA y miembro destacado aunque por un breve período de tiempo de la IS. La Nueva Babilonia era un espacio colectivo de habitación, suspendido y potencialmente extensible sin límites en el que primaban los ambientes para una vida social a través de situaciones. El artista, como podemos leer en el programa de la exposición sobre él y el proyecto, celebrada en el Museo Reina Sofía entre 2015 y 2016:

...elaboró maquetas, pinturas, dibujos y collages que mostraban su concepción de la ciudad nómada del futuro...un complejo y amplio laberinto que transformaba el mundo entero en una sola red. La tierra sería de propiedad colectiva, el trabajo estaría totalmente automatizado y a cargo de robots, las personas tendrían la libertad de dedicar el tiempo al juego creativo. [Stamps, L. y Hardeman, D., 2015-16]⁴⁰.

Obviamente se trataba de una quimera. Una utopía parecida a la de la ciudad de Le Corbusier pero la diferencia es que Nueva Babilonia no era una construcción física. Lo que Constant proponía, desde mi punto de vista, era un cambio mental y de continua evolución. El situacionismo, como método, parece una forma eficaz para estudiar y entender la dimensión social del urbanita, ese ser que forma parte indisoluble del tejido urbano el que le transforma continuamente. El museo puede ayudar a que esta transformación tenga un carácter recíproco y que finalmente, un siglo más tarde de aquellas propuestas, sea el hombre que también transforma a la ciudad y no solo al revés.

Es cierto que los situacionistas no pudieron construir ciudades, puede ser que ese tampoco era su deseo, pero quizás nos hayan enseñado la manera de construir espacios expositivos dentro de los cuales poder vivir, construir y compartir experiencias.

⁴⁰ Entre 25/10/2015 y 29/02/2016 se presentó en el museo Reina Sofía la exposición *Constant: Nueva Babilonia* bajo el comisariado de Stamps y Hardeman. Desde mi punto de vista se trata de uno más de los intentos de domesticación de aquella vanguardia dado que el núcleo de la muestra era Nueva Babilonia como “obra de arte”, según el propio museo, y no como un proyecto social y una propuesta sobre la importancia del espacio como entidad representativa de la colectividad con posibles aplicaciones museísticas. Para más información: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/constant-nueva-babilonia> (consulta: 30/04/2020)

Habiendo transcurrido ya la primera mitad del siglo XX, un acto tan primitivo como es el andar, se convertía a través de las distintas insurrecciones artísticas (Dada, Surrealismo, Letrismo) en la primera operación simbólica que atribuye un valor estético a un espacio en vez de a un objeto . Todas aquellas rebeldías encontraron en la IS un desarrollo teórico y experimental que les dio un salto cualitativo y que llevó su lucha contra una cultura dominante y consumista a un nivel más avanzado, dando al individuo unas herramientas para una conciencia crítica a través de la lucha contra la alienación. No obstante aquel experimento, visto desde el momento actual, falló. ¿Por qué?

Desde mi punto de vista falló el hecho de que la Institución no estaba preparada para entender y aceptar la propuesta. Cuando hablo de Institución me refiero al museo ¿cómo iba el museo a entenderles si no producían ningún objeto que podría exhibir en sus salas? Lo que el museo no pudo descifrar es algo más profundo: el nuevo camino que los situacionistas y sus precedentes mostraban al sistema institucional del arte. Los situacionistas proponían una fórmula de integrarse en pleno en la sociedad, formar parte de ella y liderar el cambio que ella reclamaba a través del arte.

¿Puede ser entonces la *dérive* un método de pasar del hábitat construido por el poder burgués al habitar practicado por el sujeto libre? La IS a través de la deriva utiliza el espacio urbano como material expresivo para proyectar algo nuevo. Un espacio habitado fuera de las reglas impuestas por los intereses de un poder que se expresa como hábitat burgués. El arte en aquél momento parece que había cumplido con su obligación de avivar la conciencia del sujeto ¿Y la museología?

Cómo la museología puede poner en práctica aquellas lecciones del arte será el objetivo de la tercera parte de este trabajo pero en este momento no podemos seguir sin adelantar la pregunta ¿Puede la museología transformar un acto parecido a la *dérive* que tiene como base una lectura subjetiva del espacio a un método generalizado de construcción de un espacio expositivo practicado? La pregunta es retórica y mi tesis es que sí. El espacio expositivo puede llegar a ser un espacio pasional y a la vez objetivo y no solo subjetivo y solitario siempre y cuando aprueba el examen de la experiencia subjetiva. No creo en la quimera de crear una nueva civilización a través del andar, tal y como pensaron los situacionistas, pero sí creo que un nuevo “vagabundeo” por el museo puede conducir a la construcción consciente y efectiva de un nuevo espacio expositivo hecho para ser practicado.

A través de la construcción de situaciones la práctica de la deriva se basaba en un control concreto de los medios y de los comportamientos que podían experimentarse directamente en la ciudad. La museología puede si así lo decide, inspirarse en los situacionistas, construir situaciones de manera parecida y proponer prácticas similares a la deriva con el fin de hacer realidad con la ayuda del arte, los anhelos del museo. Quizás una de esas situaciones podría consistir en ofrecer el “control” de sus medios al usuario para que él participe en la creación de un espacio expositivo practicado donde pueda experimentar distintos comportamientos en la exposición y gracias a ella, en su vida.

El Dada, al invitar a los artistas a abandonar las conocidas formas de representación e investigar las posibilidades expresivas del espacio público, había enseñado al arte y a la sociedad un camino en el que andar. El Surrealismo por su parte, a pesar de no adoptar la idea del andar como forma estética, utilizó el acto como herramienta para lograr lo onírico a través del descubrimiento de zonas “inconscientes” de la ciudad. Finalmente los situacionistas, de manera definitiva apuestan por la capacidad expresiva del andar al elevarlo en nuevo valor estético a través de lo cotidiano y así construyen a través del arte un espacio social de gran poder comunicativo.

El primer paso que se había dado en aquella excursión dadaísta en abril de 1921 había abierto el camino para pasar de la dictadura del objeto artístico a la ausencia completa del objeto. El deambular pasa a ser una realización estética que los artistas de los '60 en adelante, harán suya a toda conciencia por medio de nuevas investigaciones artísticas. En las *performances* y los *happenings* urbanos, derivados del Dada, en el *land art*, derivado de la IS, en las instalaciones, etc., en todas estas manifestaciones el espacio juega un papel primordial que sin ello como herramienta expresiva de primer orden, el arte contemporáneo será imposible de estudiar.

Desde aquellos primeros momentos, la capacidad crítica a través del paseo se inserta en los discursos artísticos y permanece vigente hasta la actualidad. Más adelante, en la tercera parte de este trabajo, tendré la oportunidad de volver a este tema y comprobar cómo funciona en algunos proyectos del siglo XXI, tal y como se planteó en documenta 14. Ahí, en pleno 2017, el paseo se sigue proponiendo como expresión artística pensada para la formación de una microcomunidad la cual

mediante experiencias participativas es posible crear un espacio expositivo practicado.

Pero lo que es sorprendente con el andar no es que se sigue pensando hoy, un siglo más tarde de aquellas primeras propuestas, como herramienta artística efectiva, sino que al practicarlo llegas a unos lugares que pensabas vacíos pero que resulta que no lo están. En la mayoría de los casos, te encuentras con espacios habitados por la marginalidad y la hibridez. Espacios que conforman unas redes de “ignorados” y que pasan desapercibidos porque muchos de ellos son siempre móviles.

5.2 La problemática del espacio como material expresivo fuera del circuito occidental

La forma de la que se realizó la “apropiación” del arte proveniente de África, Asia, Oceanía... por parte del arte europeo entre los finales del s. XIX y la primera mitad del s. XX, tal y como esta queda manifiesta en la producción de artistas como Gauguin, Matisse, los del movimiento de Primitivismo o Picasso, para mencionar algunos momentos destacados, deja manifiesta una realidad innegable: la inclusión de las prácticas visuales no-occidentales en el circuito del arte occidental, ha pasado por distintas fases y aunque hoy en día se está consolidando de forma general, esto no ha sido siempre motivado por el interés hacia dichas culturas. Lo que sí es cierto, no obstante es que a partir de las Vanguardias históricas y dado el interés por parte de ciertos artistas hacia el lenguaje visual aplicado por aquellas culturas y el que la europea traducía como abstracción o simbolismo, el arte de dichas culturas empezó a gozar de una valoración estética importante y una relativa investigación hacia sus producciones.

Sin dejar de lado el hecho de que aquella valorización estaba ligada a una relación colonialista y a una costumbre de apropiación de los productos de las sociedades sometidas por parte del mundo occidental, no podemos negar que empezaba en aquél momento una particular relación entre el arte occidental y el no-occidental que como observa Alessandra Caputo Jaffé, respondía “a una comunión

entre la estética europea con las prácticas rituales y las representaciones míticas de otras culturas” (2019, 188).

Los cambios producidos en los cánones artísticos occidentales en los inicios del siglo pasado nos ayudan a comprender el cambio en la valoración de los objetos de arte “primitivo” no obstante esta valoración encubre el peligro de aparición del omnipresente fantasma del eurocentrismo. Al intentar clasificar como artísticas las producciones de culturas no-occidentales bajo el prisma del canon occidental, les estamos dando una lectura eurocéntrica. Por lo menos así lo advierte la profesora de la Universidad Pompeu Fabra, Estela Ocampo: “Suponer que existe en los objetos estéticos no europeos una concepción autónoma de las formas, una teorización acerca de métodos y materiales “artísticos” es pecar de etnocentrismo” (1985,15).

Aquellas manifestaciones artísticas, como viene a subrayar Danto (1989, citado en Caputo Jaffé, 2019, 191) solo podríamos considerarlas como tales si se encontraban cargadas de valores sagrados y trascendentales para las sociedades que les habían realizado. Me parece digno de mención que estas líneas se escribían solo un par de años después de la exposición titulada “*Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*” (“Primitivismo” en arte del siglo XX: Afinidades entre lo Tribal y lo Moderno), comisariada por William Rubin y celebrada entre el 27 de septiembre de 1984 y el 15 de enero de 1985, en el MoMA de NY. Me permito utilizar a Danto para mi lectura sobre dicha muestra que a pesar de ser la primera exposición que, según el comunicado de prensa del museo “yuxtapone objetos modernos y tribales a la luz de la historia del arte”, no deja de hacerlo desde un punto de vista de superioridad occidental. La exposición sí reconoce ciertos valores estéticos a los objetos expuestos sin embargo, sólo los muestra como justificante o explicación de la obra de “grandes” artistas occidentales como Picasso, Gauguin, Brancusi y otros, relegando todavía a un segundo nivel el valor estético intrínseco en ellos.

Es muy ilustrativa la manera con la que se refería a estos objetos el comunicado de prensa de la exposición. En la página 2 de dicho comunicado podemos leer: “La exposición incluye aproximadamente 150 obras de arte moderno...” para seguir más adelante: “Más de 200 objetos tribales de África, Oceanía y Norteamérica se presentarán”, es decir las obras de los artistas occidentales son dignas de mencionarse como “obras de arte moderno” mientras que las de los países no-occidentales son simples “objetos tribales”, para finalizar

diciendo que “Las estructuras de mito y cosmología combinan aquí con un sentido primitivo de hacer arte para encarnar un vínculo fuertemente alterado pero todavía vital entre la creación moderna y la tribal” (!!).⁴¹ Obviamente no podemos juzgar una exposición de los años '80 del siglo XX con los parámetros de hoy pero me parece muy explicativa la posición de la institución occidental hacia el arte no-occidental en una época no tan lejana como aquella.

Quizás no sea tan sorprendente que a finales de los '80 se advertía de esta manera acerca del eurocentrismo en la valorización de producciones de otras culturas sin embargo el problema está en el hecho de que todavía hoy cuando nos referimos a la producción occidental hablamos de “estética” mientras que cuando nos referimos a la producción fuera del circuito “oficial” del arte, hablamos de “prácticas rituales”, cuando en teoría deberíamos haber avanzado en la investigación y apreciación de la producción artística de los países “periféricos” y estudiarla desde el punto de vista de esos países.

La problemática se complica cuando estas manifestaciones empiezan a entrar en directa relación con las occidentales. En aquél momento el ideario occidental produce una escisión entre una cultura “primitiva” supuestamente autóctona y en cuya producción reconoce una gran carga simbólica y un alto valor estético, por un lado y una cultura mestiza cuya producción artística la mira con cierto recelo al entender que había perdido su “aura” y su autenticidad, por otro. Refiriéndose al arte amerindio en concreto, Caputo sostiene que todavía hay gran dificultad para que esta cultura sea reconocida por el mundo del arte y eso se debe a unas posturas “teñidas de una peligrosa nostalgia o anhelo de encontrar un mundo aún exótico y “primigenio” en estas sociedades” (Caputo Jaffé, 2019, 205). ¿Por qué tuvieron mejor reconsideración aquellas producciones apartadas completamente a la occidental mientras que las llamadas mestizas, no se apreciaron al igual? El hecho de que las primeras producían objetos que en la mayoría de los casos tenían una funcionalidad práctica no le preocupaba al sistema del arte occidental, de hecho venía a establecer una concordancia con el reconocimiento de artísticos a objetos de “diseño” occidental, por parte del Dada, de la Bauhaus, etc. (véase silla “Barcelona” y

⁴¹ “The exhibition includes approximately 150 modern works...”, “...more than 200 tribal objects from Africa, Oceania and North America will be presented” y “Structures of myth and cosmology here combine with a primal sense of art-making activity to embody a strongly altered but still vital bond between modern and tribal creation” (Trad. del autor) https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_327377.pdf?_ga=2.136196210.2112736876.1617555248-1313293462.1518969380 (consulta 04/04/2020)

un sinfín de otros ejemplos], que ya venía gestándose en el viejo continente desde finales del XIX de la mano del movimiento británico de *Arts and Crafts*.

El “problema” radica creo en el hecho de que la visión del aparato artístico “central” seguía todavía unos cánones eurocéntricos cuando las primeras realizaciones estéticas “mestizas” irrumpieron en el panorama artístico mundial. El sistema occidental del arte de aquél momento vio una pérdida de “autenticidad” y un intento de imitación de las producciones occidentales por parte de las producciones provenientes de artistas no occidentales que a pesar de su origen habían entrado en contacto directo con los tendencias artísticas del occidente. Como si no, se puede explicar el reconocimiento internacional tan tardío de artistas como Marta Minujín.

La artista bonaerense nacida en 1943 no se puede considerar como una artista puramente occidental dada su origen e inicial formación en Argentina pero tampoco se trata de una artista periférica dada su trayectoria entre Buenos Aires, Paris y Nueva York y su estrecho contacto con artistas occidentales como Andy Warhol, Christo y otros. Se trata por lo tanto de una artista que podemos considerar que actúa desde la “frontera” y como tal nos sirve perfectamente para ilustrar lo que comentamos acerca de la consideración de las producciones “mestizas” por parte del circuito artístico “oficial”, producciones, las suyas que además tienen un gran componente de investigación espacial.

En la producción de Minujín se advierte una llamativa reflexión espacial. En épocas tan tempranas como 1965 presenta en Buenos Aires en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, en colaboración con Rubén Santantonín la obra *La Menesunda*. Se trata de una de las primeras instalaciones de la historia del arte pero que sin embargo sólo recientemente se ha reconocido como tal. El uso de lenguaje lunfardo⁴² para el título de la obra, que significa una situación “embarazosa o complicada”, me da una primera pista sobre la intencionalidad de la artista de mantenerse conectada de alguna manera, con sus raíces bonaerenses.

La obra consistía en un laberinto de dieciséis situaciones organizadas a partir de una sucesión de espacios de formas cúbicas, circulares y poliédricas que recubiertas por distintos materiales querían generar una oleada de estímulos

⁴² Se trata de un lenguaje argot que se generó a finales del s. XIX en las zonas portuarias de Buenos Aires, Santa Fe y Rosario y que posteriormente se difundió en otras zonas del país al igual que en Uruguay. Inicialmente se hablaba por los delincuentes pero pronto pasó a ser utilizada por los emigrantes de clase baja o media baja para finalmente llegar a casi todas los estratos sociales debido en gran medida por su uso habitual en las letras de canciones de tango.

multisensoriales en el visitante. La artista juega con el espacio para generar situaciones “embarazosas” o “complicadas” al espectador y para lograrlo recurre a todos los sentidos físicos y algunos no tan “físicos”. Menos el gusto, todos los demás sentidos (vista, oído, tacto, olor) se experimentan al pasar de sala a sala y además hay momentos en los que el sentido de la desorientación o de la angustia se hacen patentes. Marta Minujín había entendido muy bien las capacidades expresivas del espacio y quiso jugar con todas ellas creando salas con televisores en volumen alto, escaleras con pasamanos de esponja, túneles de luces de neón o de sonidos de la calle, espacios con olor a dentista de los que tenías que salir solo si acertaras un número en el gigantesco disco telefónico que se encontraba ahí, cámaras frigoríficas con temperatura bajo cero, espacios donde una maquilladora te maquillaba para luego dejarte pasar a una sala con olor a fritura antes de salir a tu espacio “normal”. La artista incluso había ideado espacios que no se realizaron, como por ejemplo una sala de formol que durmiera al visitante, por motivos obvios. Varios lugares creaban un espacio artístico para intensificar el existir “más acá de dioses e ideas” y vivir en él una experiencia total⁴³.

La *Menesunda* es la puesta en escena y el traslado al Cono Sur de la drástica transformación de los lenguajes estéticos utilizados por el arte europeo de la época. Concentra muchas de las problemáticas e inquietudes que atravesaron a la Vanguardia, a saber la experiencia como soporte, la participación del espectador como agente activo, la ruptura con la tradición y dentro de ellas la valoración del espacio como material expresivo de primer orden. Mi lectura de la exposición es que se trata de una Instalación entendida como reflexión sobre los límites del museo y los espacios expositivos convencionales. Minujín implica la participación del espectador y propicia experiencias en relación con el espacio. Facilita la creación de un lugar específico al que el espectador transforma en espacio practicado.

El espacio que crea Minujín en la *Menesunda* se convierte en decisivo material artístico para la construcción de experiencias. No se trata de un lugar del que pasas sino de un espacio que vives y que te provoca experiencias, sin embargo parece que no era el momento adecuado para ese tipo de experimentaciones. A pesar de que la afluencia del público fue masiva y que el circuito del arte argentino la apoyó como una exposición descomunal, la instalación no fue entendida, la crítica fue muy negativa y los diarios locales la castigaron duramente con resultado de mantenerse sólo durante 15 días y que luego se estropeará todo el material utilizado

⁴³ <https://museomoderno.org/exposiciones/la-menesunda-segun-marta-minujin> (consulta 05/04/2021)

y desapareciera toda la documentación técnica del montaje. Según reportajes de la época se veía como algo “fuera de lugar e incomprensible”, frase que por sí sola habla de un “lugar” que se entiende como “normal” y del que no se puede estar fuera, tal y como se atrevía a proponer Minujín... La relevancia de la *Menesunda* sin embargo actualmente se hace patente. El 8 de octubre de 2015 se inaugura en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires una reinterpretación de la instalación llamada “La Menesunda según Marta Minujín” y entre 26 de junio y 29 de septiembre de 2019 se presenta en el New Museum de N.Y la *Marta Minujín. Menesunda: Reloaded*.

La producción de la artista, especialmente después de la *Menesunda* presenta a mi modo de ver un gran interés espacial, su trabajo no obstante sólo se revaloriza durante los años '90. Hasta aquél momento el circuito del arte occidental la incluye en sus estudios aunque solo de manera puntual. En la página web del Caixa Forum se puede leer: “...es una artista argentina...considerada actualmente como una de las figuras más relevantes de la historia del arte contemporáneo en *Latinoamérica*”... aunque más adelante en el mismo texto leemos: “...*A partir de los años noventa*... la obra de Marta Minujín ha sido objeto de una serie de revisiones históricas y de reconocimientos internacionales que la sitúan como una de las artistas pioneras del arte de acción *en el ámbito mundial*”⁴⁴. Es llamativo que una película de 16 mm transferida en video sobre la Menesunda, ingrese en el Reina Sofía solo en 2016⁴⁵, después de su reinterpretación en Argentina y que Minujín forme parte de los artistas participantes de la documenta de Kassel, solo en su última edición número 14 de 2017 con una reproducción de la instalación “El Partenón de los libros” la cual podré comentar en la tercera parte de este trabajo, en el capítulo relacionado con esta exposición.

Es obvio, aunque parezca difícil de entender, que incluso hoy en día cuesta leer la producción artística de un artista de forma independiente a su procedencia. Los bienes artísticos lejos todavía de ordenarse en un espacio neutro se encuentran estructurados verticalmente en un espacio de poder, siguiendo una jerarquía discutible, pronunciada por unos discursos dominantes capaces de reproducir una desigualdad entre distintas manifestaciones artísticas y sociales.

⁴⁴ <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/5519/MartaMinujin> (consulta 01/04/2021). El uso de cursivas es propio del autor.

⁴⁵ <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/menesunda> (consulta 01/04/2021).

En un contexto de globalización que facilitaría una nueva organización de relaciones entre las culturas “centrales” y las “periféricas” se podría esperar una cierta horizontalidad en las distintas producciones pero la práctica demuestra que no está siendo exactamente así. Varios autores perciben una persistencia de desigualdades y jerarquías que todavía funcionan en los espacios de interrelación entre culturas. Para solventarlo Néstor García Canclini (2004) sugiere un cambio desde lo *multicultural* a lo *intercultural* esclareciendo que la importancia no se encuentra en las distintas culturas en sí sino en la relación que establecemos entre ellas. Teniendo en cuenta que cada cultura representa un grupo de personas (ya he podido aclarar que este no coincide necesariamente con el Estado) que tiene un distinto grado de acceso al poder institucional y dado que el contacto entre las culturas se traslada en las instituciones internacionales, muy difícilmente una cultura que representa un grupo con poder menor o nulo puede colocarse al lado de otras culturas que representan poderes económicos, políticos y militares mucho más grandes en un mundo globalizado.

El sociólogo brasileño Octavio Ianni (1998) subraya una diferencia entre globalización e internacionalización que en cuanto a la producción artística ayuda a aclarar muchas políticas y prácticas expositivas llevadas a cabo a finales del siglo pasado. Si entendemos como internacionalización la extensión de un mismo patrón estético en todo el mundo, con globalización nos referimos a las tendencias que anulan las jerarquías estéticas, las culturas dominantes y los centros de producción. Una vez asumida esta diferencia de paradigma, surge el concepto del “arte global” que en su práctica curatorial viene a salvar las relaciones asimétricas entre los países occidentales y los no-occidentales. Aparecen así, desde los finales de los '80 una serie de proyectos curatoriales que se establecen al lado de proyectos internacionales como la Bienal y la documenta, incorporando en sus propuestas producciones históricamente excluidas. Son los casos de La Habana, Estambul, Dakar...

Como inauguradora de esta problemática se ha considerado por parte de muchos investigadores la exposición *Les Magiciens de la Terre* (Los Magos de la Tierra) de curaduría de Jean-Hubert Martin, celebrada entre mayo y agosto de 1989 en el Centre Pompidou de París en común con la Grande Halle-La Villette. La exposición fue planteada como un “diálogo entre culturas” y aunque ya se habían presentado otras muestras de parecido interés, como hemos podido comentar cuando nos referimos a la exposición *Primitivism...* (1984) del MoMA, la del Centro

Pompidou es según Mariana Cerviño "...la primera exposición del arte internacional en la que se plantea de un modo explícito la problemática de un arte contemporáneo global...que aspiraba a superar la relación centro-periferia, planteada por el canon occidental moderno" (2015, 17).

En la muestra coinciden unos 44 artistas occidentales con unos 56 no-occidentales y a pesar de la pronunciada intención de superar la distinción entre centro y periferia, hecho que no pudo lograr la exposición del MoMA unos años antes, lo cierto es que un detallado vistazo en los artistas elegidos y la forma de exposición de ellos nos dice que *Les Magiciens de la Terre* tampoco lograron su propósito a cien por cien. En el muy detallado artículo ya mencionado de Mariana Cerviño sobre la exposición, me parece interesante un cuadro que explica que mientras que los expositores occidentales en su totalidad son artistas, los no-occidentales son en su mayoría artistas aunque también se incluyen artesanos ligados al culto y artesanos laicos Cerviño, 2015, 38] hecho que reconfirma lo que comentábamos al principio en cuanto a la búsqueda de un "aura", una "magia" y una "autenticidad" como requisitos artísticos, cuando los occidentales miramos hacia las producciones estéticas de la "periferia". La exposición insistía en ver dos identidades bien diferenciadas buscando la pureza entre ambos grupos e ignorando la fuerza del mestizaje y de la hibridación cultural, presentando así sesgos colonialistas. A pesar de las muy buenas intenciones de aquellas primeras exposiciones y de muchas otras que surgieron durante los finales del siglo XX y el inicio del XXI en torno al concepto de "arte global", en la mayoría de los casos no se ha podido evitar una lectura colonial. ¿A qué se debe esto?

En mi opinión avanzaríamos mucho más rápido si intentásemos un acercamiento espacial además del puramente estético, a las realizaciones artísticas hechas en la periferia ¿Por qué no hay gran innovación espacial a las propuestas artísticas hechas fuera del circuito occidental-comercial? Desde mi punto de vista la respuesta se tiene que buscar a partir dos prácticas diferenciadas dentro del "universo" periférico. Por un lado está la producción artística que se desenvuelve en un espacio sagrado y simbólico y cuya representación bajo las leyes de la perspectiva renacentista [tan arraigada en el subconsciente occidental], no significa absolutamente nada tanto física como estéticamente. Sería el caso, por ejemplo, de la artista senegalesa Seni Awa Camara cuya obra se mostró por primera vez en *Les Magiciens...* Por otro, está la producción de los artistas periféricos que buscan su inclusión en el circuito occidental-comercial. Para estos segundos la propuesta

espacial sobre arte es muy parecida a la occidental. Un ejemplo sería el caso del arte argentino de los sesenta sobre el que Andrea Giunta (2001) comenta que para ponerse al día se debía de algún modo, determinar un programa estético afín a las demandas del mercado mundial y que mientras las políticas tanto estatales como privadas, fomentaban intercambios artísticos debían patrocinar corrientes estéticas más acordes con los tiempos.

Marta Minujín y Seni Awa Camara son dos ejemplos de artistas contemporáneas cuya concepción del espacio artístico como material expresivo en su trabajo es absolutamente distinta pero el acercamiento que el mundo del arte y de las exposiciones debería hacer a ambas posturas es desde el reconocimiento de un arte “global” que no distingue entre “centro” y “periferia” y no se basa en jerarquías y cánones heredados, sino en la pura intencionalidad del artista.

6. Estéticas colaborativas

Dice Jordi Claramonte, profesor de la UNED, que como “arte colaborativo” podemos entender un proceso por el que un grupo de gente construye las condiciones concretas para un ámbito de libertad concreta y al hacerlo libera un modo de relación, es decir libera una obra de arte (Claramonte, 2008). Igual que la mayoría de los textos del profesor, el publicado en 2008 en su blog personal, con título “Arte colaborativo: política de la experiencia” aunque parezca sencillo y directo no lo es tanto. Voy a intentar descifrarlo para luego poder explicar lo que aquí englobo bajo el término “estéticas colaborativas” y como siempre en este trabajo, a continuación investigaremos en qué espacios se desarrollan o qué espacios crean, mejor dicho, y cómo les recoge la institución museística, si es que recoja algunas de ellas.

Me parece muy pertinente para el avance de la reflexión en este momento, recordar a Arthur Danto (2010) y la estructura que propone para el desarrollo histórico de la práctica artística que a pesar de su evolución principalmente cronológica, ayuda a aclarar temas. El esteta americano en su libro “Después del fin del Arte: El arte contemporáneo y el linde de la Historia”, sitúa la *Era del Arte* en el período entendido entre Renacimiento y las primeras Vanguardias, Se trata según él, de un período con unas características comunes muy evidentes en cuanto a la producción artística, que las pone en contraste con la época de la imagen

Antes de la Era del Arte, entendida esta como el período entre la antigüedad griega y el primer Renacimiento y la época *Después del Fin de Arte* que para Danto abarca las prácticas artísticas realizadas entre los finales de los '60 hasta el arte contemporáneo. Danto, de manera diría sorprendente, propone una estructura "historicista" para desarrollo del arte, obviando el hecho, ya comentado en la presente tesis, que la historia no es solo evolución cronológica sino además desarrollo espacial. Obviamente Arthur Danto habla de la producción artística realizada en Europa y Estados Unidos por lo que toda esta reflexión es válida siempre y cuando aclaremos que estamos hablando del Arte Occidental.

Esta *Era del Arte* (occidental) se distingue de los momentos anterior y posterior, entre otras cosas, por su capacidad de establecer unos discursos y unas prácticas rígidas alrededor de la obra en su objetualidad, el artista como creador-genio y el espectador como observador. Aunque en los estudios académicos generales no se hace mucho hincapié, quiero subrayar que además, en ese momento se implanta un discurso dominante sobre el museo y la galería como espacios-escenarios adecuados para la acogida de las realizaciones resultantes de esas prácticas. Se establece de esta manera, a lo largo de este tiempo, una relación hegemónica entre el artista, la obra, el museo y el espectador que tiene una dirección vertical en la que el espectador, como sujeto impersonal, apartado del acto creativo, ocupa el último escalón en cuanto que observador que contempla. Todo esto viene a derrumbarse cuando, a partir de los '60 del siglo pasado empieza a cuestionarse el modelo estético moderno según el que el arte existe en su autonomía⁴⁶ y su objetualidad, el artista es un genio alejado de la sociedad que crea en soledad y aislamiento y el espectador es un sujeto silencioso dentro del museo.

Adorno (2006) lanzaba la preguntaba cómo se podía salvar el arte para proponer como respuesta que eso sería posible en la medida en que incluyera en su hacer, cosas que hasta aquél momento no se consideraban como arte. Las prácticas artísticas contemporáneas, tal y como lo describió Lucy Lippard (2001) hablando del arte conceptual, le otorgan un privilegio al proceso sobre el producto y avanzan hacia la desmaterialización de la obra y en la misma línea Rosalind Krauss (2015) ve en el arte minimal una práctica capaz de incluir en la obra el medio que envuelve el objeto para ponerlo en funcionamiento todo junto como espacio. Su alumno destacado Hal Foster (2001) explica desde la misma perspectiva espacial las

⁴⁶ Nos referimos a unas realizaciones que a medida que avanza la Era del Arte empiezan a buscar una autonomía en cuanto a sus anteriores fines rituales, religiosos o políticos.

obras de Buren, pero en un sentido más social y en relación con el espacio y poder expositivo.

Las producciones del arte a partir de ese momento, trascienden la forma y se orientan hacia otras problemáticas como la idea que está detrás la obra, la polidimensionalidad de ella o el uso de las nuevas tecnologías y nuevos materiales. Entre esas problemáticas se encuentra ya de manera continua y clara, la exploración de otros espacios expositivos alternativos al museo y a la galería, que ya habían empezado a investigar las Vanguardias tal y como he podido recoger anteriormente en el trabajo. Ese cuestionamiento al museo y a la galería como espacios representacionales viene como resultado de una desconexión entre ellos y la sociedad, tal y como observa Ardenne (2006) cuando describe el surgimiento de la necesidad de un arte que escape de la representación y abogue por la presentación de la realidad.

Empiezan a surgir una serie de acciones, intervenciones y prácticas de destacado componente estético pero de nuevo planteamiento espacial. A partir de los años '70 nos encontramos con prácticas artísticas que se autodefinen como arte de intervención, arte socialmente comprometido de carácter activista, arte participativo, arte relacional... En términos generales podemos hablar de un "arte público" que se asocia a características sociales, históricas y políticas de los lugares donde acontece, que implica la vinculación de la comunidad que ahí habita y se encarga mediante su intervención a transformar estos lugares en espacios. El artista "público" se convierte en una especie de gestor que posibilita el acto creativo mientras que la experiencia que surge de este acto se convierte en la obra propiamente dicha. La mayoría de estas prácticas en su búsqueda de nuevos espacios de representación se apoderan del espacio urbano y piden la participación directa del espectador. Su implicación se presenta a partir de los años '70 como una de las rupturas que el arte contemporáneo nos presenta como posibilidad. Cuánto de activa, representativa, libre y continua es esta implicación, forma parte de uno de los debates académicos más interesantes del siglo XXI, en el que, en este apartado de la tesis creo interesante contribuir con algunas reflexiones.

Al describirnos, Jacques Rancière (2010) en "El espectador emancipado" nos ayuda a entender mejor el porqué de la importancia que muchas prácticas artísticas de finales del siglo pasado quisieron otorgar al sujeto silenciado, que solía ser cada uno de nosotros delante de una obra. Para el filósofo francés el espectador

posee un poder que trasciende el ejercicio de interactividad y que llega a ser un poder de traducción de lo que percibe. Puede vincularlo con procedimientos intelectuales especiales, ligados con otros individuos, desde el intercambio y atravesados por la disociación y asociación. A través del reconocimiento de ese poder se reconoce el lugar activo del espectador que no solo contempla sino que además crea vínculos y propone nuevos significados mediante lecturas reflexivas y abiertas. Es precisamente a este poder activo y a esa capacidad creadora del espectador al que se dirigen a partir de las últimas décadas del siglo XX esas prácticas estéticas a las que nos estamos refiriendo.

Según las respuestas que dan a preguntas como ¿Qué encontramos cuándo investigamos al espectador en su capacidad creadora? ¿De qué maneras el artista puede involucrar al espectador en el proceso creativo? ¿Qué se produce de esta colaboración y cómo reacciona la institución a este producto? ¿Cuánto tiempo puede durar?, estas prácticas artísticas, que tienen como denominador común la participación del espectador en el proceso creativo, presentan diversas trayectorias. Entre todas han empezado a estudiarse en profundidad, desde los años '90 del siglo XX, cuatro prácticas artísticas relacionadas aunque distintas. Me refiero al arte de estética relacional, al arte participativo, el de estética dialógica y el de emergencia. Me atrevería a añadir a este grupo la práctica de autogestión cultural que puede dar lugar a un nuevo arte cuyo valor estético es lo social y al que dedicaré el siguiente capítulo de este trabajo. A este grupo de cinco prácticas artísticas y sociales que cada una tiene un valor estético muy definido, compartiendo todas, una planificación espacial subversiva, lo denomino, con el permiso del profesor Claramonte, "Estéticas Colaborativas"⁴⁷ y así lo recojo a lo largo de este trabajo,

Todas estas prácticas, como comentaba antes, se encuentran en la búsqueda de la participación del espectador en el proceso creativo pero dicho término de participación da lugar a ambigüedades interpretativas que sería interesante aclarar. A partir del momento de que una obra está expuesta al público y este entra en contacto con ella, empieza una relación de participación, por lo que podríamos defender que todo arte es participativo, entonces ¿a qué nos referimos con el término? David Ramos-Delgado (2019) propone una interesante distinción al respecto, en un artículo publicado en la revista *Tsantsa*. Según el profesor de la Universidad Pedagógica de Colombia, podemos distinguir entre una participación

⁴⁷ En el siguiente apartado explicaré con más detalle el término según Claramonte y mi intento apropiacionista del mismo, desde una lectura algo distinta.

indirecta y otra directa. Refiriéndose la primera a actos como la contemplación, observación, interpretación personal y crítica. Además hablaríamos de una participación indirecta incluso en los casos de interacción con la obra, como poder tocarla, olerla, recorrerla o redistribuirla. Entendemos con estas últimas interacciones que los casos de participación indirecta no solo se refieren a las prácticas artísticas de la *Era del Arte* dantoniana y anteriores a ella, sino incluso a muchas de la *Era Después del fin del Arte*, como podrían ser ciertas Instalaciones, Arte minimal, etc. El caso de participación directa sería el caso de obras cuyo proceso de creación se comparte entre el artista y el futuro espectador y según lo que han estudiado varios teóricos podemos ramificarlo en la participación directa relacional y la comunitaria/colaborativa. (Diag. 4)

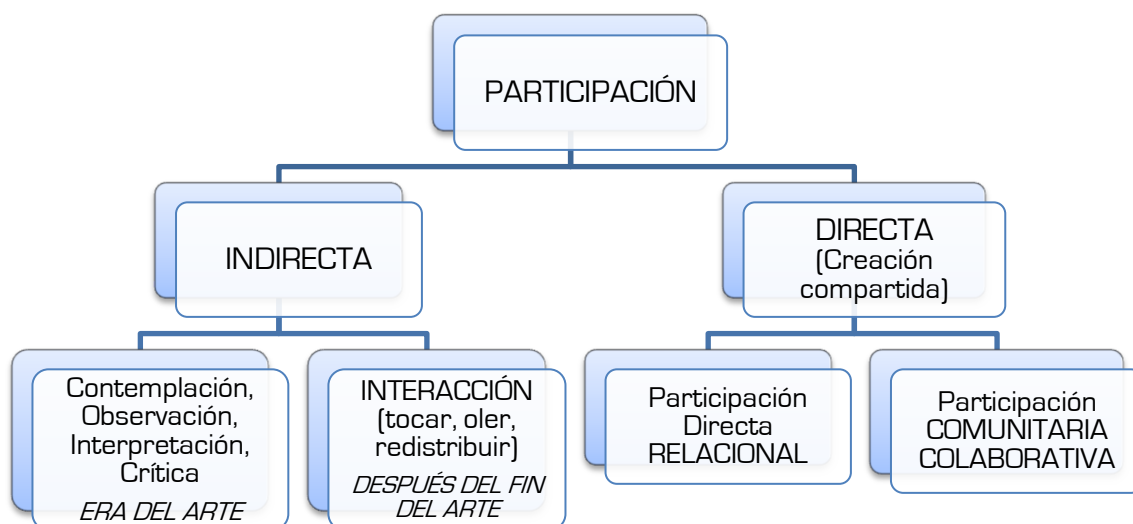


Diagrama 4: Ramificación de los distintos tipos de Participación en los procesos artísticos (Elaboración del autor)

La participación directa relacional se basa en una serie de prácticas que tienen como punto común la dinamización de las relaciones humanas. Es, según lo que defiende Bourriaud (2008), el caso de prácticas en las que el artista solicita al espectador que realice una actividad para la creación colectiva de significados. Por otro lado la participación directa comunitaria/colaborativa hace referencia a los casos en los que los sujetos se vinculen en un proceso artístico con el objetivo de generar experiencias que reflexionen sobre lo social. Este segundo caso es el caso de un arte de interesante lectura espacial dado que parte de una serie de acciones entre artistas y grupos de personas con objetivo consolidar espacios comunitarios alternativos.

A pesar de las diferencias y las críticas establecidas entre el arte relacional y otras artes participativas, en cuanto a las que reflexiono más adelante en este capítulo, siempre desde una lectura espacial y con la vista hacia las reacciones por parte de las instituciones museísticas, lo cierto es que el arte en tanto que participación se vincula con un arte fundado en el “estar juntos” en esta parte “...donde ya no se juega en solitario” (Ardenne, 2006, 123). La participación, en todas sus versiones, es decir las artes de “estéticas colaborativas” en cuanto a este trabajo se refiere, tratan una vinculación horizontal de los futuros espectadores con el artista y la obra en torno a un proyecto común, para la reconstrucción del tejido social con el otro.

6.1 Contextualización del término

Reflexionando en torno a todo lo anterior no sería complicado llegar a pensar en un paradigma estético que ponga la obra en diferentes modalidades de relación con el contexto social y político en el que se produce al igual que con el contexto espacial en el que se distribuye. Retomando a Jordi Claramonte y su pensamiento sobre arte colaborativo cuyos inicios los sitúa en Diderot, quien entendía lo bello ya como un valor estético capaz de despertar la idea de relación, vemos que la práctica del arte

...ha supuesto la puesta en circulación de modos de relación...que tienen una lectura como modos de vida...la especificidad del arte colaborativo se limita ahora a contextualizar esa práctica en las condiciones actuales de producción y distribución de signos, representaciones y discursos. (Claramonte, 2008, s.p)

Parafraseando al profesor, diría que si el arte es la puesta en circulación de distintos modos de relación es decir, de distintos valores estéticos, entonces el arte colaborativo es una especificidad de arte que pone en circulación, dentro del espacio de su producción, modos de relación esto es, valores estéticos muy concretos. Se trata de valores que se refieren a estéticas como la relacional, la participativa, la dialógica, la de emergencia o la social. Se trata pues de unas prácticas artísticas manifiestamente espaciales cuyo espacio de representación es un espacio vivido a través de los modos de relación que ellas mismas producen.

Hasta hace relativamente poco, considerando la larga historia de lo que solemos entender por “arte”, uno hacía arte según un pensamiento único (en cada momento), es decir ponía en circulación un modo concreto de relación, y esto entre otros motivos era así para que tuviese la oportunidad de ser visto, aceptado por el museo o comprado por el coleccionista, pero ¿qué posibilidades tiene un arte sea relacional, participativo o de cualquier otra estética colaborativa, de tener visibilidad en los canales oficiales? ¿Qué grado de libertad se experimenta en la institución museística o en las galerías y ferias de arte? Las artes colaborativas hablan de libertad de poner en circulación sus propios modos de relación pero como dice Claramonte (2008), “la libertad para plantear y vivir nuestras propuestas hay que construirla y defenderla”. Las que en este trabajo recojo como artes colaborativas, trabajan precisamente para construir espacios autónomos de libertad, independientes de los espacios artísticos oficiales. El inicial planteamiento sobre las artes colaborativas como “los procesos por los que un grupo de gente construye las condiciones necesarias para un ámbito de libertad concreta y al hacerlo libera un modo de relación, es decir libera un modo de arte”, (Claramonte, 2008) ahora debe tener más sentido.

El espacio de producción de estos modos de relación que aquí llamamos como estéticas colaborativas, es el espacio público intervenido. Un espacio que, a diferencia del lugar del “consenso burgués” decimonónico, es un espacio de contestación construido por múltiples esferas públicas que se encuentran en él, se interrelacionan y comparten experiencias. Entre ellas es la experiencia estética que, según Dewey (2008) es un valor orgánico y un motor de cambio, que nos interesa aquí. Según el filósofo estadounidense el valor de la experiencia no radica en el objeto o la situación que la produce, sino en sus consecuencias y efectos a largo plazo sobre el que la experimenta y la reproduce en otras situaciones. La experiencia se refuerza cuantas más relaciones e interrelaciones produzca y si ellas pueden alterar los mecanismos que produzcan el espacio público, se vuelve relacional. Ahora bien, el espacio público, como cualquier espacio entendido desde las premisas establecidas en la primera parte de este trabajo, no está pre-configurado para la experiencia estética, debe ser construido, si no, el espectador permanece como un actor pasivo delante de una “escenificación fija”, según Claramonte (2008), y nunca se transformará en creador y usuario de la experiencia. Es por eso que el museo, como espacio público ya no puede servir para clasificar una obra como socialmente

comprometida antes de realizar cambios importantes en su propia estructura política.

Jordi Claramonte aboga por una expansión del campo del arte y de todo el sector creativo a todo el espacio público. Él cree que mediante el uso especulativo de la cultura, la dimensión social del espacio público se expande en el museo, la galería, la bienal o la Documenta, como espacios de “colonización y reapropiación” de modos y flujos sociales. No obstante, desde mi punto de vista, y aunque en gran medida estoy de acuerdo sobre el uso especulativo de la cultura por parte del museo, creo que este, aprendiendo precisamente de exposiciones varias bienales o Documenta, cuyas políticas espaciales forman parte de la presente investigación y podré analizar en la tercera parte de este trabajo, es posible que reformule su estructura política y que construya las condiciones necesarias para la creación de un espacio expositivo público, libre y practicado en toda su dimensión social y temporal a largo plazo en el que la experiencia estética tenga absoluta primacía en todas sus vertientes colaborativas.

Como comentaba al iniciar mis reflexiones en cuanto a lo que aquí denomino “estéticas colaborativas”, éstas incluyen cinco estéticas diferenciadas pero relacionadas entre ellas y por eso, en ocasiones entrecruzadas.

Nicolas Bourriaud, a cuya obra titulada “Estética relacional” he hecho alusión antes, abrió el debate alrededor del 2006. Estableció el término al referirse a las prácticas artísticas construidas desde los *intersticios* sociales⁴⁸, entendiendo a estas como formas propuestas por los artistas a partir del encuentro con los espectadores. Incluyendo a acciones, citas, incluso contratos, la estética relacional posibilita los procesos de construcción social a partir de obras que necesitan ser completadas por el público. Las interacciones humanas, el contexto social y la experiencia de la proximidad se convierten en prácticas artísticas pensadas desde el diálogo y la interacción (Bourriaud, 2008). Las prácticas artísticas relacionales se establecen sobre las formas con las que el espectador completa, de alguna manera, la obra en el contexto del museo a partir de dispositivos que posibilitan la interacción con ella o con los demás a través de ella. La presentación de estos dispositivos siempre estará mediada por el museo y una serie de acciones propuestas por parte del artista, quien presente o no, condiciona para que la participación del espectador sea efectiva. Sería el caso por ejemplo, de la obra de los *Candy Pieces* de Félix

⁴⁸ Prestado de posturas marxistas este término hace referencia, en el pensamiento de Bourriaud, a las comunidades de intercambio que escapan del sistema capitalista.

González -Torres presentadas entre 1990 y 1991 en distintos museos⁴⁹ y en la que los espectadores podrían interaccionar con una instalación de caramelos amontonados en una esquina de una sala, cogiendo algunas, guardándolas o comiéndolas. La obra se realizaba *en relación* con el acto de apropiación de ella por parte del espectador, aunque sin mucho más en cuanto a participación...

Criticando fuertemente el arte relacional de Bourriaud, Paul Ardenne (2006) advierte que las prácticas relacionales pueden llegar a ser insustanciales pues emergen como una “moda” y que por estar insertas en el contexto del museo fueron fácilmente catalogadas como innovadoras y a la vez recrimina a Bourriaud por obviar en su teoría aportaciones realmente innovadores en términos relacionales realizadas por parte de artistas de décadas anteriores, Ardenne habla de unas prácticas parecidas a las relacionales pero de una estética bien diferenciada, que ya existían de hacía décadas y a las que Bourriaud había silenciado. La crítica que ya la había iniciado Claire Bishop con su ensayo *Antagonism and Relational Aesthetics* publicado en la revista *October*, en 2004, establece un debate académico muy interesante. Ardenne reflexiona acerca de unas prácticas que tienen un componente contextual y participativo importante, que tuvieron lugar en los setenta y que los artistas que les pusieron en marcha se interesaron en la participación activa del espectador desde el proceso mismo de producción. Para él, el arte relacional es una evolución desafortunada del arte participativo, dado que descuida su compromiso social para justificarse en el encuentro *per se*, por el que aboga. Para Ardenne (2006) este “gesto efectuado en común”, este acto de compartir, la reciprocidad inmediata y el contacto a favor de una democracia vivida y la consolidación social desde la acción colectiva de crear, es lo que representa el arte participativo. Sería el caso del proyecto del restaurante *Food* de Gordon Matta Clark que funcionando entre 1971 y 1973 en el Soho de N.Y. se convirtió en un punto de encuentro en el que se compartían vivencias, preocupaciones o conocimientos, es decir experiencias estéticas, en un espacio que parecía a un restaurante pero que en realidad funcionaba como un espacio expositivo practicado, a través del acto de cocinar, en medio de la crisis económica de la época.

Unos años más tarde de la publicación de Ardenne, Claire Bishop en 2012 presenta un análisis completo de las prácticas participativas, en cuanto que

⁴⁹ Actualmente y hasta el 19 de Septiembre de 2021 en el MACBA se puede visitar (relacionándose pero sin intervenir) una retrospectiva de la obra de Félix González-Torres, titulada “Política de la relación”, comisariada por Tanya Barson <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/felix-gonzalez-torres-politica-relacion> (consulta 25/08/2021)

experiencias estéticas en torno al papel del espectador como co-productor de diversas prácticas desde el futurismo hasta las Arte Comunitarias del Reino Unido, todas ellas centradas, según la historiadora del arte británica, en procesos encaminados a la emancipación del espectador. Ambos teóricos están de acuerdo en que el arte participativo hace referencia a una experiencia estética como construcción con los otros y, a diferencia con el arte relacional esta se experimente principalmente fuera del museo, atendiendo a las circunstancias inmediatas de un contexto concreto.

Se puede ver claramente que uno de los puntos de conflicto entre el arte relacional y el participativo es precisamente su dimensión espacial y eso importa mucho en mi investigación. En el siguiente apartado me ocuparé en presentar unas reflexiones más detalladas sobre el arte participativo y su importancia espacial, dado que considero que, entre todas las artes colaborativas, es la que más decididamente puede funcionar como el germen de la transformación de las prácticas museísticas actuales.

En 2017 Grand Kester, del departamento de Historia del Arte de la Universidad de San Diego en California, introduce el concepto del “modelo dialógico de estética” en un artículo publicado en la revista *Efímera*. Como continuación de su libro publicado en 2004 bajo el título *Conversation Pieces: Community and communication in modern art* (Piezas Conversacionales: Comunidad y comunicación en el arte moderno) reflexiona acerca de una serie de prácticas que parten de formas conversacionales colaborativas entre colectividades que, mediante encuentros sociales, amplían la institucionalidad de galerías y museos, además de crear experiencias estéticas y facilitar veloces cambios en las sensibilidades de sus participantes. Kester entiende este modelo dialógico como un modelo de sociabilidad y participación que recae en la interacción comunicativa para crear formas de acción recíproca autoreflexivas y generar un conocimiento comunitario consensuado. Al facilitar el diálogo entre diferentes comunidades, estos intercambios favorecen transformaciones importantes en la conciencia de los participantes. Según el autor del artículo, la teoría del arte existente es incapaz de interpretar de todo la naturaleza de estos proyectos por su dependencia de la “oposición entre disenso y consenso en la recepción del arte” (Kester, 2017, 1).

Es normal que una obra de arte incite al diálogo como respuesta a un objeto o a un proyecto ya acabados sin embargo a diferencia de ese diálogo posterior

a la experiencia estética provocada, en los proyectos de estética dialógica la conversación es parte esencial de la obra. Se trata de proyectos que estimulan a los participantes a cuestionar estereotipos a través del proceso de diálogo y no mediante la impresión provocada por una imagen. Es por eso que se consideran igual de válidos como proyectos artísticos con los que se basan en objetos para incitar el debate sobre identidades u otras ideas más generalizadas. Estos trabajos, en la mayoría de los casos, respiran fuera de la red institucional de galerías y museos.

El mismo año de la publicación de este artículo es el año de la Documenta 14. Dentro del programa de la exposición y durante los seis meses de su duración, habiéndose empezado incluso unos meses antes (en septiembre de 2016), funcionaba el proyecto “El Parlamento de los Cuerpos” al que pude participar, durante mi visita de la exposición en Atenas. Como se puede leer en el programa de Documenta 14, el proyecto surgió de la experiencia del llamado “largo verano de la migración” en Europa, que reveló el fracaso simultáneo no solo de las modernas instituciones democráticas representativas sino también de las prácticas éticas de la hospitalidad. Se trata de un proyecto de encuentros de artistas, activistas, teóricos, performers, trabajadores, migrantes, etc. para experimentar, a través del diálogo y el intercambio, una transformación radical de la esfera pública y multiplicar nuevas formas de subjetividad. A través del diálogo y la participación se quería actuar contra la individualización de los cuerpos y su transformación en masa y en *target* de *marketing*.

Inspirado creo, por las prácticas colaborativas, y otros experimentos artísticos, como el “modelo dialógico de estética” de Kester, el “Parlamento de los Cuerpos” intentaba funcionar como un dispositivo crítico, a largo plazo, hacia los programas públicos, el fracaso de las intuiciones democráticas y el formato tradicional de exposición. Lo que presencié con mi participación en el proyecto es un claro ejemplo de estética dialógica que no solo creaba formas de interacción autoreflexivas sino que además materializaba un espacio de experiencia común que se expandía más allá de los espacios físicos donde aquellos actos se desarrollaban, hacía unos espacios mentales compartidos, de diálogo e intercambio de ideas. Dicho de otra manera, era un proyecto dialógico que creaba un espacio expositivo practicado.

Habermas, como observa Kester en el artículo mencionado, distingue dos formas de intercambio dialógico: La que es abierta y discursiva, en la que sólo

importa la fuerza del argumento sin tomarse en cuenta las diferencias sociales o materiales y la comunicación jerárquica cuyo desarrollo se basa en el rango del poder, como pueden ser por ejemplo los sermones religiosos. Tanto el proceso dialógico tal y como lo entiende Habermas como la práctica estética dialógica según la introduce Kester, crean y se desarrollan un espacio social colaborativo al que dotan con un valor estético abierto e inclusivo. Es por lo tanto, al arte dialógico un arte espacial que forma parte de un sistema estético de proyección analítica más amplia, como se entiende el sistema del conjunto de las estéticas colaborativas a través de su lectura espacial que en este trabajo intento establecer.

Kester quiere subrayar las posibilidades que los encuentros y las formas de interacción sociales, le presentan al arte. Pero a diferencia de Bourriaud y su planteamiento de estética relacional, la estética dialógica de Kester amplía los espacios de relación hacia el otro, y pone el foco de atención a las identidades y la construcción de subjetividades para demostrarnos la capacidad de cambio en el interior de la experiencia dialógica. Las prácticas dialógicas requieren una matriz discursiva común a través de la cual los participantes pueden labrar un sentido de colectividad provisional. Kester aboga por un proceso dialógico desarrollado de manera transcultural sin sacrificar las identidades singulares de cada interlocutor. El reconocimiento del otro es un reconocimiento que se entiende, por un lado desde la apuesta crítica y reflexiva del arte dialógico, al revelar las relaciones de poder que dominan los procesos comunicacionales y por el otro, desde la apuesta de este arte como vehículo de acciones concretas⁵⁰.

Coincidiendo con Nicolas Bourriaud (2008) por lo menos en cuanto a la dimensión temporal de las distintas prácticas colaborativas, Reinaldo Laddaga (2010) coloca el surgimiento de este tipo de acciones en las últimas tres décadas y se refiere a ellas como a ejercicios colaborativos que ocurren en redes complejas de relaciones sociales entre sujetos, alrededor de la creación. Según Laddaga, cada vez más a menudo, aparecen unas prácticas estéticas que vinculan a cientos de personas en procesos de largo plazo tanto en el tiempo como en el espacio, con objetivo de modificar situaciones locales. Laddaga habla de una “estética de emergencia” la cual entiende como un cambio de paradigma hacia un nuevo régimen

⁵⁰ Kester, en el artículo citado, menciona como ejemplo de estética dialógica el caso del trabajo del colectivo austriaco *Wochenklausur* que, en 1994, reunió a varias personalidades para dialogar sobre la problemática de las trabajadoras sexuales adictas a las drogas. Las conversaciones, que tenían lugar en un trayecto de tres horas a bordo de un barco por el lago de Zúrich, hicieron posible la creación de un albergue para las mujeres.

de las artes en el que el lugar del espectador se desplaza hacia el despliegue de comunidades experimentales que parten de acciones voluntarias para reorganizar una situación de emergencia social concreta. Según el profesor argentino, se trata de producción de “modos experienciales de coexistencia” que amplían las fronteras del arte para incluir otras disciplinas desde las ciencias sociales hasta incluso la agronomía. Laddaga observa que estos proyectos tratan la creación colaborativa, a partir de la implicación de un gran número de personas, posibles futuros usuarios de la obra creada en común, en torno a un objetivo de transformación social. Estas creaciones tienen carácter interdisciplinar y esto es lo que les diferencia a otras prácticas colaborativas.

Laddaga usa el ejemplo del proyecto *Park Fiction* desarrollado en Hamburgo entre 1995 y 2003 y según el que se buscaba la creación de un parque en la ciudad a partir de los deseos y las propuestas de los ciudadanos y a mí me suena mucho a las recientes modificaciones de la ciudad de Barcelona que el ayuntamiento está poniendo en marcha los últimos años con la participación de los ciudadanos⁵¹.

Sin lugar a dudas todas estas prácticas de artes colaborativas que van surgiendo a lo largo de casi medio siglo bajo el denominador común de la experiencia participativa como experiencia estética, son el resultado de la materialización del agotamiento de la estética moderna. Todas estas prácticas estéticas vienen a dar voz a la crítica al arte hegemónico occidental y se identifican con el deseo de democratización del arte y del acto creativo que se origina en el espectador.

Sin embargo el discurso estaría inacabado sin tomar en cuenta la importancia de la participación activa del espectador en el acto que concluye la creación artística. Como he podido comentar en el inicio de estas reflexiones, las artes colaborativas son una especificidad de arte relacionada con los modos de poner en circulación las condiciones no solo de producción sino además de distribución de la obra, por lo que podemos decir que ese acto que concluye la creación de arte participativo está relacionado con la gestión cultural al nivel participativo. No podemos dejar de lado el estudio de la participación ciudadana en la

⁵¹ Últimamente el ayuntamiento ha creado una plataforma en las redes sociales que llama “presupuestos colaborativos”. A través de esta plataforma pide propuestas y colaboración ciudadana para proyectos de emergencia a los que destinar parte de los presupuestos municipales. En la plataforma se han registrado, hasta la fecha unos 80.000 barcelonenses y se proponen como proyectos de emergencia huertos urbanos, pacificación de las calles, etc.

gestión del bien cultural, como acto final de las artes que aquí he englobado bajo el término de “estéticas colaborativas”.

La gestión cultural participativa es una práctica colaborativa que involucra a una comunidad en la gestión de sus bienes culturales desde el paso de reconocimiento propio de un bien como “cultural” al que la propia comunidad le otorga un valor estético muy relacionado con el valor social, hasta la creación de las condiciones para su disfrute. Actualmente se están investigando varios casos en los que las comunidades participan de forma activa no solo en la creación del bien cultural sino además en su gestión posterior, como paso último de colaboración comunitaria que desde mi punto de vista crea un espacio público, social y practicado a través de la gestión cultural misma. Se trata de una práctica espacial y participativa comunitaria muy relevante a la que creo importante dedicar el siguiente capítulo del trabajo, pero que en este momento sería interesante introducir sus características básicas para explicar por qué la incluyo en el conjunto de las otras cuatro prácticas ya comentadas [arte relacional, participativo, dialógico y de emergencia] y así cerrar el grupo.

La participación ciudadana en la gestión de los bienes ha adquirido mucha importancia durante los últimos años en todos los ámbitos de las políticas públicas, educación, salud, seguridad ciudadana y sobre todo, cultura. La participación en la gestión cultural está muy relacionada con el rápido proceso de patrimonialización que se observa en todo el mundo. Desde la inclusión en el catálogo de bienes culturales de nuevos yacimientos, obras artísticas, etc. hasta la ampliación de este catálogo con la incorporación de nuevas categorías de bienes inmateriales, paisajes, costumbre, etc., se abre cada día un abanico muy amplio de posibilidades de creación de experiencias de gestión del bien cultural.

Un interesante caso es el de la “Señora de Cao” en Magdalena de Cao en Perú. Como describe Raúl Asensio en un artículo publicado en 2013 se trata de una negociación entre “...la pretensión de los agentes patrimoniales de convertir los restos de la dama en la pieza central del nuevo museo del sitio, inaugurado el año 2009, y ciertas resistencias locales, dado que, según ellas, se considera un trato indigno...” (2013, 30). Al final, después de la implicación directa de la comunidad local, se optó por una solución salomónica y la Señora se expone de manera indirecta a través de un juego de espejos y cubierta por un tul semitransparente.

Toda esa nueva lista de bienes es un desafío tanto desde el punto de vista conceptual como desde el práctico y eso nos lleva a una de las hipótesis básicas de la presente investigación: ¿Qué ocurriría si intentásemos revertir los términos y en vez de asumir una obra como “valiosa” y enseñarla a la comunidad, asumiéramos lo que la comunidad entiende como valioso y le diéramos un espacio de representación, y si las personas se involucrasen en la gestión cultural, transformándose de algún modo en copropietarios del bien cultural? La implicación comunitaria en la gestión cultural es un desafío de participación en la experiencia estética muy interesante que puede tener varios caminos de realización, sin embargo se tiene que partir de un reconocimiento de los derechos de la población sobre los bienes culturales. Más adelante podré analizar con más detalles qué supone esta participación en cuanto a la experiencia estética vivida por parte de la comunidad durante su práctica y hasta dónde están dispuestas a llegar las instituciones en cuando al reconocimiento de los derechos sobre el uso cultural, pero lo que sí parece que no tiene marcha atrás es el hecho de que la época del monopolio del poder sobre los bienes ya ha pasado.

La implicación directa del espectador en la evolución de la historia de arte hacia historias y diseños locales es el fundamento de nuestra era en cuanto a la experiencia artística personal y común. David Ramos, en el artículo ya citado, comenta que las estéticas participativas emergen como una crítica al arte hegemónico occidental y entiende como “hegemónico” el arte moderno “cristalizado con el romanticismo y las vanguardias artísticas” (Ramos-Delgado, 2019, 55), no obstante considero al respecto, que gran parte de las Vanguardias artísticas es la responsable de esta apertura hacia la crítica institucional y hacia el surgimiento de estéticas distintas a través de la participación del espectador que ellas iniciaron y que se centraban en la participación directa del espectador en el proceso mismo de creación, un proceso que hoy en día se vuelve mucho más complejo dada la complejidad de la sociedad del siglo XXI que tiene que tener presente una serie de realidades sociales antes no presentes como el reconocimiento de raza, sexo, género...

Las prácticas artísticas colaborativas, en todas sus vertientes estéticas, que aquí hemos recogido, no son muy fáciles de poner en marcha y encubren varios peligros. Claramente habla del peligro del artista que se presenta como el único agente capaz de construir experiencias significativas y por lo tanto pueda aparecer como “iluminador de masas” que no tienen capacidad autónoma de construir experiencias estéticas propias, dándoles instrucciones que no sirven realmente para

hacer crecer subjetividades sino para “limpiar conciencias sociales” como dice, o construyendo una relación de ayuda al otro que se queda como el necesitado, el subalterno. Claramonte advierte de la posibilidad de una relación asimétrica entre artista y colectivo que limita o anula la complejidad de lo social.

Además le preocupan, y con razón, los intentos paternalistas por parte de las instituciones hacia los proyectos colaborativos. Como comenta, existe el peligro de que estas experiencias queden relegadas a lo placentero perdiendo su aspecto transgresor que se minimiza a favor del beneficio al mercado cultural. Esta reflexión me parece pertinente porque me ayuda a relacionar las artes colaborativas con el papel del museo frente a ellas. Y es que la trasgresión que está en la base y en el origen de las estéticas colaborativas (en algunas más que en otras), puede suponer un traslado fuera de museo y una interactividad falsificada en proyectos o eventos indoloros, que no causan el efecto deseado dado que no actúan sobre las estructuras políticas mismas del poder. Como solución, Claramonte alude a la experiencia estética que como dice, es imposible delimitarla ya que siempre “fluye, se relaciona, se colectiviza en espacios inesperados” (2008, s.p).

Así que pensando en esto, me ocuparé a continuación de aquellas entre las estéticas colaborativas que creo que apelan a la experiencia estética entendiéndola no como un simple encuentro filtrado en el campo institucional sino como un proceso abierto de coproducción continua de libertad inacabada, que se expande y se disemina en distintos niveles y durante largos períodos de tiempo hasta lograr una vida propia y transformarse incluso a algo inesperado por parte de su instigador, De entre ellas me interesan más las que tienen una reflexión espacial preeminente y que se reestructuran en los espacios de tránsito, en la frontera de las subjetividades.

6.2 El paradigma del arte participativo

De entre todas las expresiones y prácticas artísticas, que para las necesidades de la presente investigación he reunido bajo el término “estéticas colaborativas”, a saber la estética relacional, el arte participativo, la estética dialógica, la de las actuaciones de emergencia y las prácticas de autogestión cultural, considero muy pertinente dedicar, en los siguientes apartados, unas reflexiones más detalladas por un lado al arte participativo, tal y como lo han presentado Claire

Bishop (2016) y Paul Ardenne (2006) y por otro, a las prácticas de autogestión cultural. El primero, por su gran interés en una configuración espacial que considero muy vinculada a mi investigación y las segundas, por la posible instauración de un nuevo valor estético y su aportación, a la lectura espacial del acto artístico, creo que ambas prácticas merecen la pena seguir siendo investigadas. Estoy seguro que dichas praxis pueden arrojar mucha luz a este trabajo cuyo objetivo central es investigar las posibilidades que tiene el museo como institución pública, a inspirar y dar voz a la comunidad que representa para que ella se sienta incluida, consultada y representada por él.

Aunque es cierto que el foco de atención de la Estética y la Historiografía del Arte hacia el interés en la participación y la colaboración en proyectos artísticos se hace muy patente durante la década de los '90 del siglo XX, principalmente de la mano de Nicolas Bourriaud (2008) y su "Estética relacional", lo cierto es que la experimentación sobre este tipo de proyectos lleva una historia mucho más larga que la que el historiador del arte francés presenta, tal y como defienden teóricos como Ardenne o Bishop, según lo que hemos podido introducir en el anterior apartado.

Si según Nathalie Heinich (2017) un paradigma es la estructuración general de las concepciones admitidas en un determinado momento, respecto a un ámbito de la actividad humana entonces podemos lanzarnos a definir al arte participativo como un paradigma y no un género artístico, dado que entendemos que su estructura general se desarrolla en torno a su espacialidad y en unos niveles muy distintos a los de la naturaleza misma de las obras, es decir se configura más allá de la dimensión estética de ellas, que es donde en líneas generales se limitan a estudiarse los distintos "géneros" artísticos.

Claire Bishop (2016) incluye bajo el término "participativo" una serie de prácticas artísticas que, según ella, tienen una historia que se remonta al futurismo y su propuesta de ruptura con los modos tradicionales de espectaduría⁵², y al que distingue claramente del arte interactivo o el arte relacional. Según la historiadora del arte británica, el arte participativo es un arte que busca involucrar varias personas en la producción de la obra mientras que el arte interactivo es este que establece una relación de uno a uno y podría añadir sin miedo a equivocarme, que dicha

⁵² El término que la escritora británica utiliza en inglés es *spectatorship* que en su versión española se ha traducido con el vocablo "espectaduría". A pesar de que no sea de todo académico, explica perfectamente a lo que se refiere, siendo esto la calidad de ser espectador de algo, durante un período largo de tiempo.

relación puede ser entre artista y espectador, espectador e institución o espectador y otro espectador. A diferencia del arte relacional cuyo compromiso social puede ser ambiguo y sus realizaciones se interesan en la inserción del espectador en los sistemas “de exhibición, temporalidad, ficción y diseño” (Bishop, 2016, 12)⁵³, en el arte participativo el compromiso social es obvio, pero no solo por parte del artista, que casi siempre tiene un compromiso social, sino además por parte de la gente que constituye el medio y el material artístico central.

El arte participativo es el resultado de la voluntad de alterar el orden institucional de la relación establecida entre artista, obra y público. El artista en este caso no es un productor individual de obras sino un colaborador y productor de situaciones. En vez de “obra” se empieza a hablar de proyectos que son continuos, a largo plazo, con un inicio que puede ser cierto pero con un final que no siempre lo es, mientras que lo que era el público ahora es un coproductor y un participante del proyecto. La gran dificultad se centra en el hecho de que es casi imposible llegar a entender el arte participativo a partir de imágenes u objetos. Es un arte dependiente de la experiencia para su aprehensión y preferiblemente de la experiencia de primera mano que perdure en el tiempo. A diferencia del mejor arte conceptual y performativo de los '60 y '70 que buscaban, como observa Bishop, rebatir el objeto a favor de una experiencia elusiva, su documentación fotográfica podía provocar entretenimiento o diálogo, mientras que el arte participativo comenta, valora, reflexiona y actúa sobre lo que es invisible: una situación social, una dinámica de grupo o unas conciencias, siempre vividas y practicadas en primera persona.

Además de esto, la gran alteración en la estructura jerárquica del arte, propuesta por el arte participativo que la hace todavía menos atractiva por parte de una gran mayoría de público adormecido, transformado en consumidor y por parte de las instituciones, es su reflexión espacial. El espacio expositivo de la sala museística ya no es suficiente para la exhibición de los proyectos que son amplios, duran mucho y son muy difícilmente mercadeados. El espacio idóneo en el que se pueden desarrollar estas prácticas, no existe y desde luego no puede ser el museo en su forma clásica. El espacio de cada proyecto se configura a medida que se va desarrollando el proyecto. Dado que el principal cometido del arte participativo es el compromiso social y dado que este arte se desarrolla a largo plazo, el espacio creado por él tiene todas las características del espacio practicado tal y como lo he teorizado en la primera parte de este trabajo. Considero que el arte participativo

⁵³ Bishop, 2016: nota a pie de página nº2.

crea un espacio más allá de la dimensión tridimensional, expansible en la sociedad y en el tiempo. Tendré la oportunidad más adelante de comentar ejemplos concretos de arte participativo, internacionales y españoles, y reflexionar acerca de su dimensión espacial, lo que sí es cierto es que los cambios que propone este paradigma apuntan a ejercer presión sobre los modos no solo de producción convencional de la obra dentro del sistema neoliberal sino además de consumo institucional de ella. A pesar de que estos proyectos tienen una historia de casi medio siglo todavía no se trata de realidades establecidas ¿Puede el museo participar para establecer estos cambios como realidades o si lo hace invertirá su poder de subversión, igual que pasó con las Vanguardias?

El arte participativo, como paradigma de expresión estética, que aparece en el panorama artístico occidental a mediados del siglo XX, es un arte de acción que reflexiona sobre la capacidad social del acto artístico a través de la participación activa del ciudadano y que hoy en día sigue siendo importante.

Pero ¿por qué la participación es significativa como proyecto?

Una de las características básicas de la sociedad occidental es que fomenta la creación de sujetos entumecidos que principalmente sirven como consumidores pasivos. Es inminente una reacción frente a esta sociedad de espectáculo⁵⁴ y de consumo. Siempre he pensado que el arte en general tiene esta capacidad de reacción y el arte participativo en particular, a través de la interacción que propone con la realidad, puede rehumanizar a la sociedad y revitalizar aquél vínculo social perdido. En vez de llenar con objetos un mercado artístico ya saturado, este arte apuesta por un cambio social creativo. Si la misión de las Vanguardias era hacer del arte una parte esencial de la vida, el arte participativo, tal y como ha llegado a las primeras décadas del siglo XXI forma, siguiendo a Bishop (2016), la vanguardia que tenemos hoy.

Después de casi un siglo de intentos artísticos revitalizantes hacia una sociedad paralizada socialmente, es el turno del museo a buscar fórmulas y dar

⁵⁴ Son muchos los teóricos que coinciden en el que nuestra sociedad es una sociedad de espectáculo. A muchos de ellos ya me he referido y a otros podré referirme más adelante. Grant Kester por ejemplo en su obra citada *Conversation Pieces...* habla de “sensibilidades nubladas por el espectáculo” (2017, 29), Nicolas Bourriaud en su *Estética relacional* anuncia que “...estamos invitados a convertirnos en figurantes del espectáculo” (2008, 143), mientras que J. Rancière en *Aesthetic Separation, Aesthetic Community...* sostiene que “la crítica del espectáculo ...continúa siendo el alfa y el omega de la política del arte”, (2008, 17) [lectura digital <https://aesthetics.umwblogs.org/files/2012/04/Ranciere-Aesthetic-Separation.pdf> (consulta 18/04/2020)].

visibilidad a estos proyectos. Más allá de lo que Claire Bishop observa cuando dice que "...el sistema comercial del arte y la programación museística continúan girando alrededor de figuras solitarias lucrativas" (2016, 29) y con lo que en gran medida estoy de acuerdo, la investigación realizada me ha dado algunas muestras de intentos museísticos interesantes hacia la dirección contraria, que podré analizar en la tercera parte de este trabajo y que desde mi punto de vista, constituyen unos ejemplos de esperanza para el futuro.

El 31 de octubre de 1987 se publicaba en la revista *Woman's Own* una entrevista de Margaret Thatcher en la que la primera ministra británica de aquella época declaraba, dos años más tarde de la humillación a la que había sometido a los mineros de las zonas de Yorkshire, Gales y Escocia, y haciendo uso de la famosa flema británica en todo su esplendor: "¿Quién es la sociedad? ¡No hay tal cosa! Solo hay hombres y mujeres individuales, y hay familias, y ningún gobierno puede hacer nada si las personas no se cuidan por si solas" (Key, 1987, s.p)⁵⁵. En aquella entrevista la "Dama de Hierro" se mostraba decidida en seguir apostando por un gobierno a favor de la responsabilidad personal, los valores de familia, el individualismo y el apoyo a la propiedad privada, desprendiéndose de cualquier obligación social como gobernante, y ninguneando y disolviendo cualquier intento de solidaridad social. La respuesta a aquellas declaraciones tan cínicas vino un poco tarde pero vino de parte de un proyecto artístico participativo al que merece la pena detenernos y el que para muchos historiadores del arte constituye el perfecto resumen del término.

El artista londinense Jeremy Deller presenta en el amanecer del siglo XXI, su proyecto *The Battle of Orgreave* (La batalla de Orgreave) que hace referencia a aquellos sucesos tan dramáticos ocurridos durante la huelga de los mineros británicos entre 1984 y 1985. Mediante un conjunto de herramientas que se elaboran y se presentan entre 2001 y 2004, en las que se incluye una performance, un largometraje, una publicación de historia oral y un archivo, el artista con la participación de antiguos mineros y habitantes del pueblo de Orgreave en Yorkshire, reconstruye unos acontecimientos violentos que ocurrieron entre unos 5000 mineros y 8000 policías antidisturbios en 1984 durante una de sus protestas. Para

⁵⁵ Entrevista de Margaret Thatcher a Douglas Keay: *Aids, education and the year 2000!* en, *Woman's Own*, Londres, 31/10/1987. Recuperado de: Margaret Thatcher Foundation: Speeches, Interviews and Other Statements <https://www.margaretthatcher.org/document/106689> (consulta 09/02/2018).
"...who is society? There is no such thing! There are individual men and women and there are families and no government can do anything except through people and people look to themselves first." (Trad. del autor)

el proyecto, los mineros y otros vecinos del pueblo ensayaron para luego reinterpretar el conflicto delante de público, en el mismo lugar donde ocurrió el conflicto original. Aparte de la performance que se presentó en junio de 2001, el proyecto se sustentó con una película con el mismo título, una publicación de historia oral con entrevistas de personas que habían participado en el conflicto y un archivo con el significativo título *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)* [La Batalla de Orgreave (Una herida a uno es una herida a todos)]. El archivo se fue adquirido por la Tate Modern en 2004 y su título creo que es una alusión directa a aquella afirmación de Thatcher que no había semejante cosa como la “sociedad”.

A pesar de que los enfoques o planteamientos que tuvieron las distintas partes del proyecto no fuesen homogéneos (la publicación y la película tienen un componente artístico más obvio y una predisposición clara a favor de la huelga mientras que la performance fue algo desafortunada y contradictoria, dado que se desarrolló en condiciones más parecidas a una feria de pueblo), la emoción es un componente inseparable del significado general de la obra que en su totalidad tuvo una llamativa resonancia no solo social sino además artística, tal y como demuestra su recepción por parte de los medios de comunicación y revistas de arte. *The Battle of Orgreave* se reconoce como un ejemplo muy celebrado del arte participativo porque, entre otros factores, las decisiones estéticas de Deller no tenían como objetivo tratar a los mineros como héroes sino ponerles en relación con la clase media trabajadora y reflexionar sobre una historia de opresión más generalizada. Al hacerlo hizo que se reorganizara la política artística de la izquierda. El proyecto es innegablemente político y es ético pero además es estético. El interés y los distintos puntos de vista y opiniones que sigue generando el proyecto permaneciendo, casi veinte años después de su presentación, todavía íntegro, puede demostrar su plenitud artística⁵⁶.

Este proyecto tiene una identidad múltiple y al tenerla multiplica y redistribuye las categorías clásicas de historia del arte poniéndolas en diálogo interdisciplinar con “el teatro comunitario y la recreación histórica” según Bishop (2016, 62), pero al hacerlo se aleja del espacio comercial del circuito del arte tal y como esto lo conocemos dentro de los museos y las galerías y eso puede hacer que

⁵⁶ Para más información sobre *The Battle of Orgreave* se puede consultar el archivo de Tate Modern <https://www.tate.org.uk/art/artworks/deller-the-battle-of-orgreave-archive-an-injury-to-one-is-an-injury-to-all-t12185> , el largometraje en You Tube <https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnxLjg> y varias publicaciones, entre ellas Bishop C.: *Infiernos artificiales...*pp. 54-64.

pierda audiencias. Comparando con la coproducción activa del arte participativo, el museo y la galería invita a un modelo de recepción pasiva que refuerza las jerarquías de la cultura de élite en unos espacios expositivos generalmente anodinos. Deller a través de la participación de la gente en el proyecto, crea una obra social que se desarrolla a largo plazo en un espacio social que intenta dar la vuelta, o de alguna manera reparar los daños emocionales que acontecieron en un espacio físico muy concreto. El proyecto crea un espacio mental, practicado y compartido entre los participantes que buscan en cierto modo, como y dónde reparar aquellos daños producidos. Deller les pide su participación y les ofrece la oportunidad de crear el nuevo espacio de justicia social y compartirlo, pero los que lo crean son los participantes, no Deller. El espacio de *The Battle...* no es el pueblo de Orgreave sino el espacio social creado por la performance, la publicación, la película y el archivo que se pueden, consultar, compartir, discutir y emocionar todavía hoy independientemente del dónde uno se encuentre cuando los consulte.

El proyecto de *Orgreave* no es ni el primero ni el último ejemplo de arte participativo que durante la década de los '90 ya había empezado a consolidarse como un arte social y reflexivo que buscaba la creación de nuevos estándares de expresión estética y presentación espacial de ella, más allá de los establecidos por el circuito artístico oficial. A pesar del sometimiento del mundo del arte en general a las instituciones públicas tal y como este queda manifiesto en la construcción de grandes edificios para albergar museos, la compra masiva de obras por parte de grandes entidades sin criterio ni planificación, la política megalómana de "megasucursales" de museos emblemáticos en distintas partes del mundo, como si de franquicias se tratara⁵⁷ y la demostrada, en muchas ocasiones, torpeza de artistas y pequeños comisarios para defender sus intereses y autonomía, como se está demostrando desde la década de los '90 hasta hoy en día, los proyectos participativos no han dejado de surgir con mayor o menor éxito no sólo en Europa en general sino también en España en particular.

Según el sociólogo y actual ministro de Universidades Manuel Castells (2009), el principal problema para los trabajadores del siglo XXI en el contexto de un neoliberalismo atacante, además de la explotación en el sentido tradicional, es su fragmentación en tres categorías: aquellos que son fuente de innovación y valor, los

⁵⁷ La franquicia del Louvre de Abu Dabi o el proyecto de Hermitage para Barcelona, son ejemplos de dos proyectos de "megasucursales" que realmente, a primera vista, carecen de sentido, más allá del económico de las instituciones centrales.

que se limitan a obedecer instrucciones y aquellos que son estructuralmente irrelevantes, bien como trabajadores que carecen de formación suficiente, habitantes de zonas sin la infraestructura adecuada para la producción global, bien como consumidores no suficientemente ricos para formar parte del mercado, bien ambos. La preocupación principal de gran parte de la población es evitar su inclusión a la tercera categoría de irrelevancia y establecer una relación significativa con el resto de la sociedad ¿Qué papel puede jugar el arte en este sentido y qué oportunidades de salida de esta irrelevancia puede ofrecer?

Con objetivo primordial enfrentarse a la politización institucional de la cultura y su entrega en manos del poder, muchos artistas españoles empezaron a auto-organizarse y a auto-gestionarse al margen de las instituciones centrales y el mercado de arte subvencionado, y la mayoría de ellos miraron hacia fórmulas de expresión participativa para realizar sus proyectos dando unos casos, como mínimo, dignos a estudiar. Paloma Blanco (2005) ve en nuestra época un retorno a lo político en el arte. Según la artista y docente alicantina, resurge en España un discurso relacionado con grupos de solidaridad y movimientos de liberación que promueve un nuevo compromiso con lo social. Se trata de una especie de “guerrilla cultural” llevada a cabo a través de acciones efímeras y locales que mediante la participación de colectivos sociales, hacen de la práctica artística un elemento opuesto al poder, planteando propuestas alternativas a la pasividad y al individualismo que caracterizan nuestra sociedad.

En el cálculo de la valoración patrimonialista del entorno no se suele contar con la importancia del patrimonio humano, haciendo prevalecer principios de “interés general” y “bien común”, que en muchas ocasiones no coinciden con la conservación del tejido social autóctono, o dicho de otra manera, se suele primar el interés por el territorio en detrimento de la importancia del espacio. Como ya hemos estado comentando aquí, en relación con el arte participativo, hay muchos casos en los que la relación entre arte y sociedad ha puesto ahí el foco, dando visibilidad a las redes que constituyen la estructura fundamental de la vida urbana, que no son otras que las redes de personas reales que quieren coexistir en un espacio significativo para ellos que va más allá del espacio físico en el que desarrollan sus actividades diarias.

El proyecto “Barrio Invisible” es un proyecto participativo realizado por los artistas William James y Moïse Soullard, presentado durante los primeros meses de

2000 en la planta baja de un edificio de la calle Murillo 18, del barrio de Velluters de Valencia, destinado a ser derrumbado y sustituido por un edificio de uso cultural pero que cuya tipología colisionaba de manera radical con la tipología de una zona histórica de la ciudad, según la opinión de la gente del barrio. “Barrio Invisible” surgió como resultado de la colaboración de los artistas y la Asociación de Vecinos y Pequeños Comerciantes “La Boatella”. Se trata de un diálogo que se inició cuando ya se habían hecho públicos los planes municipales de rehabilitación del barrio y se transformó en proyecto artístico durante esa época. Presencia artística contra la destrucción especulativa y la gentrificación. Participación ciudadana contra la imposición de ideas. Reclamo de lo popular como contraste con los proyectos irrespetuosos con la voluntad social. En aquellos planes no se contemplaban las necesidades de la comunidad preexistente como base para una rehabilitación más integradora y positiva. Directamente se ignoraba, dando lugar a un estado de invisibilidad y acallamiento como antesala de la segura posterior desaparición de un barrio de los más degradados del casco viejo de Valencia pero, eso sí, de gran interés inmobiliario. Es curioso que en una zona, en la que durante tanto tiempo haber pervivido situaciones sociales propias de la “cultura de la pobreza”, según la denominación del antropólogo Oscar Lewis, no se hayan aplicado los suficientes recursos para aliviar esta patología.

Frente a ese intento de invisibilidad y especulación, los artistas James y Soullard con la participación directa de los miembros de “La Boatella”, efectuaron un doble trabajo de documentación: por una parte realizaron un registro fotográfico de cada una de las fachadas de los edificios que posteriormente fueron derribados y, por otra, crearon una galería de fotografías de los vecinos, como una gran secuencia de cordialidad, cariño y simpatía, que ponía de manifiesto la existencia de un tejido social perfectamente sano y digno de ser tratado como tal. Este segundo paso del trabajo consistía en invitar a un vecino a ser fotografiado junto a otro vecino de Velluters, con quien le uniese una especial simpatía, afecto o amistad y este a su vez posaba con otro vecino al que le unían valores y sentimientos parecidos. Paso a paso se fue constituyendo una especie de red con la que finalmente se elaboró la proyección de diapositivas que daba forma al “Barrio Invisible”.

Era una forma de demostrar que, a pesar de las malas condiciones a las que había llegado la zona, existían personas dispuestas a seguir viviendo allí por algo que va más allá de los estudios económicos, arquitectónicos y urbanísticos y que tenía que ver con el contenido más íntimo de sus vidas, con los vínculos personales

con otras personas, con el respeto de sus vecinos y con su sentido de valores en relación con lo que es lo importante en sus vidas. Otra de las iniciativas llevada a cabo por los artistas, en colaboración con “La Boatella”, fue la impresión y distribución de 125.000 servilletas *zigzag* en los bares y restaurantes de la zona y alrededores, a partir del mes de febrero de 1999, como forma de dar voz a las demandas vecinales ante la aplicación de un plan urbanístico que les afectaba gravemente y del que no se sentían partícipes. Denis Tsaousoglou el de origen griego, presidente de la mencionada asociación de vecinos llevaba tiempo indicando la inexistencia de inversiones públicas en el mantenimiento de los edificios y de las calles del barrio, manifestando en una entrevista en “El País” que sólo si se hubiesen cumplido las ordenanzas municipales desde hace veinte años, estaría ya rehabilitado el barrio, [Maroto, 2000]. En el mismo reportaje en el periódico “El País” podemos leer la idea de James, uno de los artistas del proyecto al respecto: “...Fotografiamos a un vecino... que, a su vez, nos señalaba a otro... y así, sucesivamente, hasta formar un mural que reivindicque a la gente frente a las construcciones sin alma, irrespetuosas con...puntos de encuentro que aún existen en el barrio”. Más adelante Dennis Tsaousoglou comentaba: “El diseño... no respeta la estructura del barrio, va contra la vida social... y no respeta la actual ley de patrimonio o el plan de protección aprobado...Hay que rehabilitar y revitalizar, no destruir para construir elementos disonantes con el entorno” [Maroto, 2000, s.p].

Independientemente del resultado final de aquella iniciativa, lo que aquí nos interesa del proyecto, es por un lado la manera con la que surgió la participación ciudadana y por otro la relevancia espacial de ella. Referente al primero, es interesante que la asociación de vecinos y pequeños comerciantes del barrio inició el proyecto y se puso en contacto con los artistas y no al revés, como es lo habitual en los proyectos participativos, por lo que, a pesar de que en algunas ocasiones se puede hablar de paternalismo creativo por parte del artista instigador del proyecto, en este caso no se puede pensar así. En cuanto al segundo punto de la reflexión, es interesante ver cómo a través de un proyecto artístico participativo se resignifica la idea del espacio físico de un barrio, en este caso o mejor dicho se pone de relieve una idea sobre el espacio del barrio que ya tenían sus habitantes y se ha podido hacer tangible a través del arte. Con la ayuda de ese trabajo los vecinos del “Barrio Invisible” transformaron en visible y significativo el espacio que hasta aquél momento existía sólo en sus mentes. Un espacio de percepción se transformó en un espacio artístico a través de la participación. No se trata de una simple apropiación temporal y

subversiva del espacio sino de una manifestación estética a caballo entre el activismo social y el encuentro participativo con resultado la visibilización de un espacio perceptivo. Después del proyecto participativo, el barrio de Velluters se demuestra como lo que ya era pero ahora de forma más consciente y tangible que antes, un espacio vivido.

Una vez avanzada la reflexión estética participativa y puesta en marcha a través de proyectos que a partir de los finales del siglo XX se hacen cada vez más comunes, la problemática y el peligro que surge de ella es otra: Sería muy fácil pensar que la “alta cultura” de los museos es producida de parte de y para las clases gobernantes mientras que la “gente”, la marginada o la excluida, solo puede ser emancipada a través de la participación directa en una obra. Dicho de otra manera, la “gente pobre” de clase trabajadora y los marginados solo pueden involucrarse manualmente en el proyecto artístico mientras que las clases “altas” entienden el arte y usan el ocio para pensar y reflexionar críticamente sin la necesidad de implicarse físicamente.

Estamos ante el peligro de reinstaurar unos prejuicios tan antiguos como los del siglo XVI según los cuales la actividad de la clase baja estaba restringida a la labor manual. Al argumentar que la participación social en proyectos artísticos es especialmente apta para la inclusión social, no solo nos arriesgamos a asumir que los participantes están en una situación de debilidad sino que reforzamos esta posición. La participación social en proyectos artísticos por lo tanto, y los juicios de valor sobre el resultado de ellos, son necesarios no para reforzar la cultura de élites y restablecer las fronteras establecidas por el arte, sino para comprender y reforzar nuestros valores compartidos como sociedad. Rancière (2013) opina al respecto que es necesario entender la obra de arte como “intermediario” entre el artista y el espectador, un vehículo a través del que ambos pueden relacionarse. No estamos hablando de inclusión por lo tanto, sino de relación de emancipación del espectador a través de la participación y del reconocimiento mutuo, teniendo siempre en cuenta que en cualquier arte que use a la gente como soporte, la estética tiene que ir siempre acompañada por la ética.

6.2.1 Artes Comunitarias y otros ejemplos participativos de reflexión espacial

En el apartado 5.1.2 he podido referirme al andar como práctica estética y su convicción de que el espacio físico puede funcionar como material expresivo de primera utilidad para la configuración de un espacio artístico vivido. En aquél momento me referí a la Internacional Situacionista y sus experimentaciones espaciales a través de la *dérive* en relación con praxis parecidas introducidas por el Dadá parisino en su propuesta de las visitas-excursiones y evolucionadas por la deambulación surrealista. No obstante la IS no reflexionó acerca del uso del espacio, solo a través de la *dérive*. Los situacionistas intentaron cambiar el formato de la exposición museística a través de la intervención en el uso del espacio expositivo tradicional como por lo menos se puede apreciar en dos proyectos expositivos del grupo: el llamado “Laberinto” de *Die Welt als Labyrinth* (El mundo como un laberinto) en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, en 1960 y la *Destruktion – RSG6*, en la Galería Exi de Odense en Dinamarca, en 1963⁵⁸. La atención a la configuración y uso del espacio por parte de la IS es mucho más pronunciada e interesante que su interés sobre la participación del espectador al proceso creativo. A pesar de que en varios casos buscan complicar las ideas tradicionales de autoría única, sólo algunos situacionistas hacen de la participación un principio básico de su praxis mientras que otros la rechazan por completo.

Mientras que los situacionistas se consideran como creadores de arte de relevancia espacial de pleno derecho, no pueden ser considerados como productores de arte participativo dado que su interés en la participación alude de manera muy general, a una participación completa en la sociedad. Es ahí donde se encuentra un punto de fricción con un movimiento artístico de gran interés participativo además de espacial, surgido en Francia durante la misma época. El *Group de Recherche d'Art Visuel* (Grupo de Investigación de Arte Visual: en adelante GRAV) fue objeto de un

⁵⁸ *Die Welt als Labyrinth* estaba pensado como una serie de situaciones que combinaban una *dérive* de 3 días en la ciudad de Ámsterdam con una “*microdérive*” dentro de dos galerías del Stedelijk que incluirían una instalación con un sistema de lluvia, niebla artificial y viento, intervenciones sonoras y un túnel con pintura industrial. La *dérive* en la ciudad se dividiría en dos grupos de tres situacionistas cada uno conectados con *walkie-talkie*. Es interesante que en ningún momento se habla de la participación del espectador. La exposición – situación al final no se puso en práctica. Por otro lado, en la *Destruktion – RSG6*, Guy Debord colgó cinco Directrices en las paredes de la galería con las que reivindicaba no la obra de arte situacionista sino la utilización situacionista de la obra arte, reivindicando a la vez el uso distinto del museo, inaugurando una reflexión espacial dentro de la Institución.

ataque particular por parte de la IS que miraba con indiferencia, en el mejor de los casos o incluso desprecio en otros, las propuestas del grupo sobre las formas no concluyentes de arte, según los situacionistas, que buscaban integrar al espectador.

Fundado en 1960 en París por su principal teórico el argentino Julio Le Parc que había estudiado con Lucio Fontana en Buenos Aires, el GRAV incluye un abanico de artistas internacionales como Horacio García-Rossi (Argentina, 1929 - 1912), Hugo Demarco (México 1932 - Francia 2014), François Morellet (Francia 1926 - 2016), la galerista francesa impulsora del arte cinético Denise René, Francisco Sobrino Ochoa, Joël Stein, (Francia 1926-2012) e Yvaral (Francia 1934-2002), que buscaban una autonomía del arte desde una relación más estrecha entre el artista y la sociedad.

GRAV se basó en una serie de experimentos, investigaciones, prácticas y actividades colectivas para entender el arte como un fenómeno que trasciende el sistema establecido y encuentra su mayor protagonista en el espectador común. Su principal objetivo era investigar estéticamente a través de los efectos lumínicos, cromáticos y visuales, lo que conllevó a realizar experiencias en arte óptico/op-art o arte cinético. Desde la primera exposición en su propio taller, hasta los múltiples happenings realizados en la calle, el GRAV desmitificó el rol del artista y buscó siempre la obra abierta para romper la distancia entre el arte y el público. La luz, el movimiento y el espacio, elementos clave para el desarrollo del arte cinético, fueron la base para hacer de la percepción el primer principio para generar este acercamiento.

El grupo exhibió no solo en Francia sino internacionalmente, en Documenta III (Kassel, 1964), en EE.UU, Sudamérica y Japón. En un breve manifiesto titulado *Assez de mystifications* (Basta con los engaños) distribuido en octubre de 1963 en una de sus exposiciones a las que llamaban "Laberintos", para la 3ª Biennale de Paris, afirmaban sus intenciones:

Nuestro laberinto no es nada más que una primera experiencia deliberadamente dirigida hacia la eliminación de la distancia que hay entre el espectador y la obra... queremos hacerlo participar. Queremos que esté consciente de su participación... queremos que se disponga a una interacción con otros espectadores... Un espectador consciente de su poder de acción, y cansado de tantos abusos y mitificaciones, será capaz también de hacer su propia "revolución en el arte"... Está prohibido no

participar. Está prohibido no tocar. Está prohibido no romper. [Hohlfeldt, 2013, 134]⁵⁹

A través del énfasis en espacios polisensoriales y con la ayuda de la escultura cinética, como medio para afectar la percepción del observador, transformaban las experiencias convencionales del tiempo y espacio, estableciendo nuevas formas de contacto del espectador con la obra producida. GRAV atacaba la mistificación del artista individual a favor del trabajo colectivo al proponer obras que involucraban directamente al público general y a transeúntes al azar. Es precisamente esta forma, incluso azarosa de involucrar al espectador que desde mi punto de vista, hace de GRAV un movimiento artístico participativo de destacado interés espacial.

A diferencia de otras prácticas artísticas que se mueven dentro del mismo paradigma, GRAV ni dicta al espectador su forma de participación por medio de un artista impulsor de la praxis, ni siquiera le da la oportunidad de preparar su propia intervención en el espacio, por lo menos, no siempre. En la mayoría de los casos, los artistas de GRAV organizan un espacio en forma de laberinto, con distintos elementos en el que el espectador puede entrar, tocar, recorrer, incluso cambiar el orden. Si esto se quedara ahí, deberíamos hablar de un ejemplo de participación indirecta de interacción (según el Diag. 4). El espacio propuesto por el artista sin embargo, no está acabado y la participación del espectador en el proyecto se centra precisamente en reactivar dicho espacio y transformarlo en un espacio artístico vivido. Es cierto que a veces, como muy acertadamente comenta Claire Bishop, los proyectos de GRAV pecan de excesiva diversión, haciendo parecer el espacio artístico que proponen, a un parque de atracciones pero no podemos despreciar el hecho de que la experiencia lúdica te ayuda entender el arte y su importancia sin ser experto en él ¿Acaso el juego no es una actividad importante con la que crear comunidad y espacio común?

El espacio para aquél arte, es un lugar en el que el tiempo está en movimiento. Se oponen decididamente a un espacio de acumulación estática del

⁵⁹ *“Notre labyrinthe n’est qu’une première expérience délibérément dirigée vers l’élimination de la distance qu’il y a entre le spectateur et l’œuvre... Nous voulons le faire participer. Nous voulons qu’il soit conscient de sa participation... Un spectateur conscient de sa puissance d’action et fatigué de tant d’abus et de mystifications, pourra réaliser lui-même la véritable “révolution de l’art”... Défense de ne pas participer. Défense de ne pas toucher. Défense de ne pas casser”*. (Trad. del autor) Consultado en línea : Hohlfeldt, M. (2013). *L’œuvre collective du GRAV: le labyrinthe et la participation du spectateur* <https://journals.openedition.org/critiquedart/8334> (consulta: 22/04/ 2021).

tiempo y consideración física unidimensional del espacio, tal y como consideran que es el museo. Con proyectos como el itinerario *Une Journée dans la rue* (Una jornada en la calle) que consistía en crear una especie de caminos de baldosas móviles, en distintos puntos de París y por las que los transeúntes deberían pasar manteniendo su equilibrio y otro tipo de “obstáculos” urbanos (Lám. 15), invaden en la rutina de los parisinos, sacan el arte a la calle e intentan avivar la participación e interacción social para crear una relación a nivel físico con el espacio público, cambiando la percepción del ciudadano sobre ese y reforzando su percepción de pertenencia a él. A través de ese tipo de interrupciones en la calle, quieren recalcar que también este espacio es un lugar de acción.

Los proyectos de GRAV enfatizan la participación social y colectiva a la que consideran como un antídoto contra el individualismo, una actitud que la IS, por otro lado, no considera un problema central. Para la IS, los participantes en los experimentos perceptuales de GRAV no eran tan distintos de los espectadores pasivos del capitalismo consumista. La IS consideraba mucho más importante abandonar completamente la función del arte tal y como estaba organizado y optar



Lámina 15 : Le Parc, J. (GRAV), (1966). *Une Journée dans la rue*. Paris, distintos lugares. En la segunda foto con Pierre Restany et Otto Hahn. ©2014 Atelier Le Parc. Fuente: <http://julioleparc.org/g.r.a.v.html> [consulta 26/08/2021]

por una crítica revolucionaria al capitalismo a través de una nueva praxis estética y aunque GRAV comparta gran parte de esa retórica lo cierto es que considera muy utópica la revisión total de la sociedad, tal y como la proponía la IS, A pesar de que muchos historiadores del arte consideran que la participación del espectador que

proponía GRAV era algo simplona a nivel de experiencia, lo cierto es que sus propuestas artísticas intentaron la participación en una forma más productiva que los eventos de la IS que se guiaban por pronunciamientos impetuosos contra aquellos que cooperaban con las instituciones del arte existentes.

Si uno de los blancos de los ataques de la IS por pseudoparticipación fue Le Parc y su grupo GRAV, el otro fue Jean Jacques Lebel y sus *happenings* por su “búsqueda ingenua por hacer suceder algo y el deseo por avivar un poco el rango empobrecido de las relaciones humanas”⁶⁰. Lebel, siendo el iniciador de los *happenings* en Europa, entiende de una forma muy específica, tanto la participación del espectador al acto artístico como el papel del artista en él. Partiendo de su convicción de que el papel de artista en la sociedad era el de un transgresor moral, no entiende su papel en el acto artístico como el de un líder o un educador. En los *happenings* de Lebel, el artista es un conducto que da voz a los deseos colectivos.

Su aproximación a la participación difiere bastante de aquella del grupo de Le Parc que entendía el artista como organizador que produce situaciones para expandir la percepción del sujeto a través de su activación física. Para Lebel, todas las personas que están presentes en el *happening* son participes de una experiencia mística producida colectivamente en un espacio que trasciende las dimensiones físicas. El artista del *happening* es un dispositivo que fusiona en un cuerpo y una voz, los deseos y esperanzas de una colectividad.

A pesar de que la IS, el GRAV o los *happenings* se mueven dentro del mismo paradigma expresivo, tienen importantes diferencias en cuanto al entendimiento y uso del ingrediente más básico de dicho paradigma, que es la participación como estamos viendo. Además si el GRAV entiende el arte como percepción y el *happening* busca traer la vida diaria dentro del arte, la IS cuestiona la propia categoría de arte tradicional para hacer de la vida misma una experiencia más satisfactoria a un nivel artístico.

Su punto en común, el componente que les hace pertenecer en el mismo paradigma se estructura en torno a su concepción espacial. Estando influenciados por el surrealismo y el Dadá, atacan al museo por considerarlo un mausoleo, desconfían de su mediación y la comercialización, buscando una experiencia en un espacio vivido fuera del museo que elevara y liberara la vida a través de la participación. Pero además comparten otra narrativa, y es que los tres concuerdan

⁶⁰ Sin firma: “L’avant-garde de la Présence”, p. 20, reproducido en : Bishop (2016, 151).

en su visión contra el colonialismo y el racismo, contribuyendo a cambios importantes de actitud. Los tres movimientos no se pueden observar aislados de los acontecimientos sociales e históricos de su década. Sus contribuciones en la creación de un espacio social más abierto y vivido a través de la participación activa del espectador, no solo en el acto artístico sino en la vida misma, allanan de alguna manera el camino para el rechazo social más grande de los '60 que llegará en el mayo del '68, demostrando de manera indiscutible que si el arte se lo propone, puede cambiar el rumbo de la sociedad y que todos esos experimentos, no eran experimentos vacíos ni pura teoría sin efectividad alguna.

El caso del proyecto de "La Boatella" de Valencia al que nos hemos referido anteriormente, es desde mi punto de vista, un caso interesante de arte participativo que, no sale de la nada y aunque no está de todo demostrado, mi opinión es que guarda ciertas conexiones con un movimiento artístico participativo que surgió en el Reino Unido a finales de los '60 y se estableció decididamente durante los '70 del siglo XX. El Movimiento de las Artes Comunitarias (en adelante MAC) intentó establecer un nuevo papel para el artista en relación con la sociedad haciendo uso de dos componentes muy importantes: la gente y el espacio. Operaban en un contexto de menor "glamour" en comparación con el arte institucional, a un nivel básico de activismo comunitario. Su ideología se movía alrededor de los marginados de las zonas menos atendidas de las ciudades más grandes del Reino Unido y su objetivo básico era darles voz y poder, a través de su participación en prácticas creativas y en contra de las jerarquías culturales de élite. Arte callejero y murales ya llevaban décadas que habían sacado el arte a la calle pero el arte comunitario no iba sobre esto. Intentaron involucrar a la comunidad local en la producción. Su objetivo principal era el acceso popular al arte, no solo en su consumo sino en su creación. El MAC quiso fomentar y visibilizar el poder creativo de las personas.

Claire Bishop, que es de las pocas historiadoras del arte que ha profundizado en el movimiento de forma global y crítica, reconoce cuatro características que de manera sintetizada las recogemos aquí: se posicionan contra las jerarquías del mundo internacional del arte y sus criterios de éxito que se centraban en el virtuosismo, la destreza artística, el éxito en ventas y otros aspectos de intereses clasistas; la coautoría y la participación eran imprescindibles; se interesaban en dar forma y visibilidad a la creatividad de todos los sectores de la sociedad y especialmente, como hemos comentado, a los de las zonas

desfavorecidas cultural y socialmente; quería funcionar como el medio para un cambio político y social hacia una democracia más participativa (Bishop, 2016, 288). Los artistas profesionales juntan su creatividad e ideas con miembros de las comunidades locales y ambos con papel y responsabilidad equitativa ponen en marcha un proyecto artístico que en la mayoría de los casos tiene un carácter politizado y reivindicativo.

A lo largo de la década de los '70 el MAC tuvo cierta relevancia en el panorama artístico británico pero la elección de Thatcher en 1979 cambió por completo la situación. El impacto de los recortes que estableció en el sector artístico fue enorme por lo que durante aquellos años los proyectos del movimiento sufrieron un revés importante, llegando hasta su desaparición. El arte volvió a ser un producto cuyo valor se calculaba sobre la base de cuánto dinero podría generar. Obviamente para los artistas comunitarios esto iba en contra de su ADN dado que el resultado de sus proyectos no era un producto que se podía vender de la misma manera que se vendía una pintura o una escultura. Las Artes Comunitarias abogaban por la promoción de una cultura popular comprometida con ampliar la participación de una amplia audiencia más que el consumo de la alta cultura, como parte de un entramado de ganancias económicas.

La diferencia entre los proyectos del MAC y los de las prácticas artísticas tradicionales se centra en que las comunitarias se preocupan más por el proceso que por la calidad del producto acabado. Los proyectos de las AC se distinguen, y por eso desde mi punto de vista son interesantes para este trabajo, no por las técnicas que emplean, que en la mayoría de los casos son básicas y sin la necesidad de gran destreza, sino por la manera con la que se enfrentan al lugar donde centran sus actividades y el papel que este pueda tener en la vida de la sociedad. Es decir, se interesan mucho en la posibilidad de transformación del lugar sobre el que actúan, en espacio vivido a través de un proyecto artístico. Su campo de actuación puede oscilar entre el espacio público y el museo o la galería de arte, pero lo que es interesante es el uso que se hace de este espacio. Los proyectos comunitarios no cuestionan la importancia del museo sino funcionan como un medio de cambio psicológico, social y político dentro de la comunidad, o sea tanto en las personas que participan como en el lugar en el que actúan y así llegan a esa alteración perceptiva del espacio, independientemente de cuál es eso.

Un caso muy ilustrativo de proyecto comunitario en relación con la atención al espacio artístico es el caso del grupo *The Blackie* y de su exposición *Towards a Common Language* (Hacia un Lenguaje Común) que se presentó entre el 23 y el 28 de octubre de 1973 en *The Walker Art Gallery* de Liverpool.

The Blackie empezó en 1967 con el compromiso de combinar un centro de arte contemporáneo con un centro comunitario bajo el mismo techo después de la ocupación de la antigua iglesia congregacional de Saint George en Liverpool. Un equipo de artistas dirigido por Wendy y Bill Harpe empezó una aventura cultural con objetivos de largo plazo y con una política de “puertas abiertas”. Lo que podría parecer casi fortuito en su momento inicial, ahora se considera como un ingrediente esencial en la formación de lo que llegó a ser el MAC en Gran Bretaña. *The Blackie* tiene como deseo principal concienciar a su comunidad local sobre su situación y su poder creativo. El centro, que todavía existe, es un lugar en el que todas las artes (escénicas, de fabricación, experimentales y tradicionales) se juntan para comprometerse con todas las personas que eligen cruzar sus puertas, sean jóvenes o mayores, desfavorecidos o privilegiados⁶¹.

La exposición *Towards a Common Language* es la primera exposición del grupo y fue parte de una exposición más grande llamada *Magic and strong medicine* (Medicina Mágica y fuerte) comisariada por Norbert Lynton en Walker Art Gallery. La idea central del grupo para la exposición era ofrecer a la gente la posibilidad de crear obras. El espacio de la galería se había cubierto por un panel largo de color negro en el que se encontraban lienzos blancos rectangulares de distintos tamaños. La disposición de los lienzos seguía todos los cánones de disposición de obras en una exposición tradicional de pintura con la atención y el cuidado necesario en cuanto a la distancia entre ellas, la altura, la iluminación, etc. Debajo de cada lienzo blanco estaba colocado un cajón negro que por su tamaño, color e iluminación podría pasar desapercibido y dentro del que se encontraba material profesional para pintar. Como podemos leer en el archivo digital de *The Blackie*, la gente que se acercaba en la exposición podría elegir entre simplemente contemplar el “austero y geométrico

⁶¹ Actualmente el equipo ha cambiado su nombre en *The Black-E* (de la misma pronunciación que el original) y sigue trabajando en proyectos comunitarios desde el mismo centro de la antigua iglesia que se encuentra en el barrio chino más antiguo de Europa y muy cerca de la zona de la primera comunidad afro-caribeña de Inglaterra. La localización del centro se lee desde la convicción que la diversidad cultural es un fenómeno natural. La antigua iglesia alberga varias salas de ensayos, instalaciones y espacios expositivos. Para más información <https://www.theblack-e.co.uk/content/about-us/project> (consulta 24/04/2020).

jardín de blanco y negro⁶² o abrir los cajones, coger los colores y pinceles y empezar a pintar. A pesar de las iniciales dudas sobre el éxito del experimento, por parte de los integrantes del grupo, la participación comunitaria fue sorprendente. Con la ayuda de la publicidad de la exposición en los medios locales, se creó una cola de gente esperando a que se abriera la exposición y hasta se tuvo que crear una lista de espera para que la gente pintara. Muchos decidieron compartir su telar y otros pintaron individualmente. Algunas obras se crearon entre familias y otras entre gente que no se conocían anteriormente. Al final colocaron telares en el suelo y otros lugares de la sala más allá del panel negro para que más gente pintara. Mucha gente volvía a diario mientras duraba la exposición para continuar con su obra, muchos decidieron llevarse la obra y otros dejarla en la galería.

Sin la existencia de los cajones con el material de la pintura, la exposición de blanco y negro seguiría teniendo un valor estético dentro del sistema de arte contemporáneo establecido, como una válida declaración de estrategia museística, sin embargo la libre participación comunitaria en el desarrollo y cambio de lo expuesto nos habla de un cambio en la configuración del espacio expositivo a través de la participación comunitaria y su transformación en un espacio expositivo practicado, sin la necesidad de sacar el arte fuera del museo sino con el poder que alcanza este cuando la gente entra en él y participa de manera decisiva.

Una rápida comparación entre el proyecto de *Towards a Common Language* y el del *Barrio Invisible* puede arrojar más luz en las distintas maneras con las que prácticas artísticas participativas de divulgación comunitaria parecida, reflexionan acerca del espacio artístico. Mientras que el proyecto de *The Blackie* se desarrolla dentro de un espacio expositivo tradicional el de la galería, el proyecto español saca el arte a la calle y configura un espacio artístico comunitario más allá de las convenciones sobre el espacio artístico tradicional. No obstante, a pesar de estas diferencias en el lugar y en el hecho de que en el caso del primer proyecto no podemos hablar de una autoría individual mientras que el segundo es un proyecto con autoría personal, en el que el artista produce un objeto como contenedor de un proceso participativo, ambos proyectos comparten la inquietud espacial. A pesar de un apego al museo como recinto, como puede parecer que existe en el caso inglés, ambos proyectos quieren actuar sobre el lugar físico en el que se desarrollan y transfigurarlos en un espacio mental que tenga dimensiones más amplias y duraderas

⁶² <https://www.theblack-e.co.uk/tbarchive/archive/category/participation/content/towards-a-common-language-22nd-28th-october-1973> (consulta 24/04/2020).

para los que participen en ellos. Los dos son trabajos producidos colectivamente cuyos procesos son igual de importantes que el resultado y en los que el espacio importa para el éxito final tanto como otros aspectos como pueden ser la autoría o los materiales.

Los casos de arte participativo que hemos podido analizar en este apartado y los que hemos comentado en el anterior, dejan claro que el paradigma del arte participativo es un paradigma de prácticas artísticas cuyo concepto de espacialidad es central en su discurso. Se trata de prácticas que se afirman como nuevas formas de comunicación social que rompe con las experiencias tradicionalmente establecidas en el marco del museo. A través de intervenciones dentro del espacio museístico y en el espacio público, ampliamente entendido, intentan implicar el tejido social más cercano en el desarrollo directo de los proyectos. Distintos artistas o colectivos de artistas generan estrategias de actuación participativa de la comunidad, con objetivo crear las condiciones necesarias para que estas tengan consecuencias efectivas a largo plazo dentro de un espacio social vivido siempre y cuando se supere una paradoja implícita en la participación como instrumento artístico que no es otra que el riesgo de que desde la apertura del proyecto hasta la alteración por parte del espectador, se convierta en un ajuste ideologizado en el que el espectador es manipulado para completar la obra de forma "correcta".

Se trata de proyectos artísticos contemporáneos que trabajan con la comunidad desde la convicción de la capacidad transformadora del arte y una de las preguntas que me inquieta es si esta capacidad transformadora y generadora de nuevos espacios de vida y actuación personal y social del arte contemporáneo participativo, tiene aplicación en el arte de otras épocas ¿Cómo se puede trabajar con la comunidad desde la base de artes anteriores al contemporáneo? ¿Quién lo puede poner en marcha y cómo? La respuesta que planteo aquí y que investigaremos en la tercera parte del presente trabajo para ver si es factible, es: el museo. El proyecto de *The Blackie* demostró que el museo puede hacer funcionar su espacio de otras formas y modos más allá del contemplativo. A partir de aquel momento, proyectos parecidos en los que los visitantes de los museos tienen en su disposición espacios y materiales para poder expresarse artísticamente, se vuelven habituales. La mayoría de los grandes museos habilitan zonas grandes o incluso crean espacios especiales para este tipo de actuaciones, de forma permanente. Lo que en este

trabajo investigo son los siguientes pasos hacia una participación más profunda y completa en el museo, si es que los hubiera...

6.3 Tensiones entre estéticas colaborativas

A lo largo del siglo XX se han vivido 3 momentos de alteración social que son claves para entender el giro en la producción artística hacia una reinterpretación del papel del artista y de la obra de arte en relación con la sociedad. Las fechas de 1917 de la revolución rusa, 1968 de las agitaciones estudiantiles en París y 1989 de la caída del muro de Berlín, perfilan un panorama artístico de reflexión espacial, estrechamente relacionado con lo social pero de obvio planteamiento eurocéntrico. Si en las anteriores fechas añadiésemos la del 2009, fecha del inicio de una crisis financiera internacional que, enlazada con la crisis sanitaria del 2020, todavía está sacudiendo gran parte de la población mundial, podríamos superar aquella lectura eurocéntrica del arte en relación con lo social y describir un horizonte de agitación social más amplio que vaya más allá del occidente y que tenga continuación durante las primeras décadas del siglo XXI y cuya producción artística se marca por el interés colaborativo. La revitalización de ideologías políticas racistas y excluyentes como resultado de las dos últimas crisis con las que empezó el siglo XXI, tienen un impacto en la producción y recepción del arte que, como veremos, conecta directamente con el arte surgido como resultado de las anteriores agitaciones revolucionarias en el viejo continente.

La historiografía artística institucionalizada a partir de los '90 identifica tres líneas de investigación como clave de la producción: la importancia en la identidad y en el papel de la mujer, las videoproducciones de gran escala, de la impronta de Bill Viola y la fotografía figurativa. El foco se gira hacia este tipo de realizaciones, obviando la relación entre proyecto artístico y proyecto político y por lo tanto dejando a las producciones colaborativas y los comisariados experimentales, en un segundo plano muy discreto y poco iluminado. El término "proyecto" como resultado de la acción artística, desplaza el del "objeto finito", De forma obvia a partir de los '90, ya no se hacen obras de arte sino se proponen proyectos artísticos. Pero para que este término tenga el significado de un proceso abierto de creación que se extiende a lo largo del tiempo proponiendo nuevos espacios de actuación, deberíamos entenderlo como un conjunto de distintos factores, a saber: la práctica

colectiva, los grupos de artistas autogestionados, la investigación transdisciplinaria, el interés participativo y socialmente comprometido o las curadurías experimentales.

Entre estos proyectos, los colaborativos de compromiso e interacción social emergen con bastante más lentitud pero el interés expositivo hacia ellos se hace más patente a partir del 1997 siendo Documenta (como en muchas ocasiones) un espejo en que mirar para apreciar dicho cambio de actitud curatorial. Si la Documenta 9 de 1992 comisariada por Jan Hoet, todavía mantiene una retórica enfocada al espíritu romántico de producción individual del artista-genio, la Documenta 10 de 1997, dirigida por primera vez por una mujer, da un salto intelectual digno de mención. Catherine David propone una exposición orientada hacia lo social y lo político en el arte, dos factores que entiende como los nuevos marcos transdisciplinarios para el arte de nuevo siglo, sin embargo todavía no refleja las propuestas colectivas y colaborativas que ya habían empezado a hacer su aparición. A pesar de su interés en propuestas artísticas de décadas anteriores, tal y como se puede ver en las “retrospectivas” sobre Broodthaers, Aldo van Eyck o Gordon Matta-Clark por ejemplo, que incluyó en su Documenta y que, desde mi punto de vista, tienen que ver con el hecho de que se trataba de la última edición de la exposición en el siglo XX, demostró un interés sobre la fuerza del diálogo dentro de la exposición, con el proyecto *100 Days-100 Guests* (100 días- 100 invitados) según el cual, ella misma hablaba con personalidades del mundo del arte, entre ellos Edward Said o Okwui Enwezor, cada día a las 19h. sobre distintos temas relacionados con la producción artística actual y futura. Obviamente no se trataba de un arte “dialógico” tal y como lo hemos estudiado anteriormente en el presente trabajo, ni de una exposición que en su totalidad se podría caracterizar como “colaborativa”, no obstante gira el interés hacia la filosofía política y la sociología como marcos interpretativos de lo artístico. Precisamente Okwui Enwezor recogerá el testigo como primer director artístico negro de la exposición y en su edición 11 (2002), que inaugura el nuevo siglo para Documenta, realizará ese cambio de perspectiva incluyendo proyectos colectivos de compromiso y de interacción social.

A pesar de la paulatina evolución de este tipo de arte y su todavía más pausada incorporación en el circuito expositivo internacional, lo cierto es que las prácticas que aquí hemos recogido bajo el término de “colaborativas”, han llegado para quedarse. Principalmente por su gran relevancia social, su desafío al *establishment* y su habilidad para comprometer tanto a los artistas como a los espectadores en proyectos de cambio y progreso dado que guardan una estrecha

relación con los movimientos sociales de las luchas urbanas, las injusticias laborales, el racismo, el sexismo, etc. Estas prácticas que engloban una serie de proyectos comprometidos social y políticamente siguen métodos distintos para realizarse y sus objetivos pueden llegar a ser incluso divergentes.

Desde mi punto de vista, las posibles tensiones entre estos proyectos bastante relacionados, se centran en las diferencias con la que cada uno de ellos aborda el espacio artístico en el que se desarrolla y por consecuencia el espacio expositivo que da respuesta a sus creaciones. Si el proceso de creación de un proyecto se ubica en el espacio social y en el entorno público o si está pensado para ser expuesto en el museo o en la galería, es un factor importante a tener en cuenta, y puede provocar fricciones y desacuerdos entre proyectos de características por lo demás, comunes. Además no deberíamos eludir el hecho de que las reflexiones en torno a este arte, que Suzanne Lacy (1996) llama “arte público de nuevo género” y que tiene todas las características de lo aquí recogemos como “estéticas colaborativas”, se centran en la noción de comunidad por un lado y el *site* como lugar fundamental donde se desarrollan, es decir que se centran en lo que, en este trabajo entendemos como espacio practicado.

Considero importante indagar a continuación, en las características que diferencian algunas prácticas colaborativas de otras, a partir del concepto de espacialidad. Según como evolucionan en relación con este concepto, algunas de estas prácticas contestan al modelo tradicional de exhibición y consumo mientras que otras se alejan de los conceptos tradicionales de espacialidad para promover nuevas estéticas que se centran en las redes de relación que desencadenan.

Los proyectos artísticos colaborativos nacen teniendo en su esencia la activación de espacios compartidos donde confluyen diferentes métodos de producción artística con personas que son atraídas por la esperanza de una nueva vida. Estas alianzas entre arte y sociedad o “comunidades de prácticas artísticas” según Belén Sola Pizarro (2019), crean aprendizaje y transformaciones significativas en las personas que participan del proceso. Ahora bien, la particular capacidad que tienen estas prácticas de producir nuevos espacios de enunciación para las vidas de las personas que participan en ellos, marca la fuerza de intervención social de cada una de ellas. Esta capacidad de enunciación de nuevos espacios se aprecia en una especie de “negociación” a la que nos vemos sometidos cada vez que se intenta transformar una subjetividad en una identidad colectiva. En el intento de identificar y

distinguir estas prácticas, importa el modo de negociación para la creación de un espacio colaborativo más que el producto que se crea por este proceso. La envergadura del espacio creado por parte de cada una de estas prácticas es lo que, a mi modo de ver constituye un signo de distinción entre ellas.

Los trabajos colaborativos no son nuevos en el arte contemporáneo, los modos de negociación para la transformación del espacio en el que se desarrollan sin embargo, ha cambiado sustancialmente en las últimas décadas. Un punto de inflexión es el momento en el que empiezan a incluir en estas negociaciones a personas no profesionales. El arte relacional que surge a mediados de los '90 con proyectos básicamente comisionados por los museos y las galerías de arte, convoca al público para ser partícipe de una manera directa. El "Arte de Interacción Social" se desprende de la institución no desde la crítica a ella sino poniendo el foco de atención en la relación que se puede crear entre el impulsor de la obra y el que participa en ella. Su característica es que necesita un largo período de tiempo para rebelarse por lo que no necesita un espacio concreto, al contrario crea espacio a medida que se desplaza en el tiempo. El arte socialmente comprometido, finalmente, abarca prácticas de artistas, pero también de trabajadores culturales, diseñadores, etc... En esta definición caben prácticas de disidencia, intervención urbanística o implicaciones muy diversas, que no pasan todas por el dialogo, siendo sus modos organizativos muy diversos, enfatizándose la práctica política. Todos estos artefactos están generando un espacio en el que, en mayor o menor medida, se sustituye la relación lineal de emisor - mensaje - receptor que genera certezas, por otra circular de retroalimentación de los factores, que genera reflexión.

6.3.1 Del Arte Participativo al Arte de Interacción Social a través de la crítica a la Estética Relacional.

En el subcapítulo 6.1 he tenido la oportunidad de referirme a la teoría de la estética relacional tal y como Nicolas Bourriaud (2008) la introduce en su libro del mismo título y he podido perfilar las líneas de uno de los debates académicos más interesantes de la última década del siglo pasado y la primera del nuevo siglo que tienen como punto central dicha estética. En este momento en la evolución del discurso del trabajo y una vez profundizado con atención, en los puntos centrales del otro pilar del debate, aquel del arte participativo, considero pertinente ahondar en los intersticios de la estética relacional y los antagonismos que mantiene con otras

prácticas artísticas de la época actual como es el llamado arte de “interacción social”. La lectura es, como siempre, desde el punto de vista espacial y creo que añadirá valiosa información en la reflexión sobre las prácticas artísticas de las últimas décadas, desde esta perspectiva.

Bourriaud en su libro discurre sobre aquello que diferencia el arte de los años '90 de aquel de las décadas anteriores. Su investigación empieza con el intento de descodificar esas producciones en apariencia intangibles, sin leerlas bajo el escudo de la historia del arte de los años '60. El nuevo contexto sociopolítico tras la caída del muro de Berlín en 1989, el ambiente tecnológico con el desarrollo de internet y la difusión de los ordenadores personales y la historia de las artes del siglo XX, entendida como crítica institucional, cuestionamiento de la oposición artista-espectador, el llamado “giro conceptual”, la importancia de las reproducciones y la tendencia de las artes a salirse de los espacios tradicionales en búsqueda de una reunificación con la “vida”, son las tres circunstancias concretas a las que el sistema artístico reaccionó y para cuyas reacciones Bourriaud propone un marco interpretativo nuevo.

La posibilidad de un arte que toma como horizonte teórico la esfera de las relaciones humanas y su contexto social advierte de un cambio intrínseco en los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos encima de la mesa por el arte precedente, y remite al nacimiento de la cultura urbana, cuyo modelo se ha extendido a casi la totalidad de las variables culturales, siendo la ciudad, el espacio natural por excelencia de la actividad artística al lado de muchas otras actividades humanas. El arte según Bourriaud puede combatir la mercantilización de la vida y la cosificación del ciudadano.

La estética relacional propone dar lectura a la diversidad de prácticas artísticas que esbozan una estética común: aquella del encuentro y de la proximidad, de lo que el autor llama “estar-juntos”. Bourriaud afirma: “...las obras de arte que me parecen dignas de interés hoy, son aquéllas que funcionan como intersticios, como espacios-tiempo regidos por una economía que está más allá de las reglas concernientes a la gestión de los públicos” (2008, 69) para seguir más adelante: “...una obra crea en el interior de su modo de producción, y luego en el momento de su exposición, una colectividad instantánea de espectadores- partícipes” (2008, 71).

Bourriaud habla del “momento de exposición” y sería muy interesante reflexionar sobre las formas de interacción que están implícitas en su modelo

relacional. El componente “relacional” de las prácticas artísticas en la que se interesa el crítico de arte francés, responde a una necesidad de fomentar la reconstrucción de los lazos sociales a través del arte en el seno de una sociedad que se constituye por sujetos reducidos a la condición de simples espectadores contemplativos, pero no podemos dejar de preguntarnos: ¿qué tipo de relaciones humanas generan los trabajos relacionales? y, lo que sería muy interesante contestar sobre estas relaciones: ¿tendrían continuidad fuera del marco relacional que constituye el espacio expositivo del museo?

Claire Bishop, una de las principales oponentes junto con Ardenne, del modelo relacional propuesto por Bourriaud, insiste en interpelarlo haciendo hincapié en la falta de precisión de los alcances de lo relacional. Es interesante su observación en relación a la falta de un análisis reflexivo sobre los lazos que esta estética promueve. Así, al referirse a uno de los ejemplos propuestos por Bourriaud, considera que: “Sus instalaciones (de Tiravanija) reflejan la concepción que tiene Bourriaud de las relaciones que producen las obras de la estética relacional, como algo esencialmente armonioso, porque están dirigidas a una comunidad de sujetos espectadores que tienen *algo en común*” (Bishop, 2004, 68). Según la británica, la obra del francés presupone a su lector en términos demasiado “inclusivos”, situación que desgraciadamente no se da necesariamente en la vida real.

En la obra de Tiravanija *Untitled. Tomorrow is another day* (Sin título: Mañana es un nuevo día)⁶³ se hace alusión a que “cualquiera” puede tener acceso a la obra usando el apartamento como si fuera propio, pero como muy acertadamente observa Bishop no cualquiera podría efectivamente acceder al mismo, precisamente por el hecho de que el espacio creado estaba dentro de una galería a la que deberías interesarte en entrar y pagar el precio de una entrada para eso. El arte relacional se “protege” de este tipo de exposición al ponerse en galerías de arte especializadas. Si nos remontásemos a la primera parte de este trabajo y en la diferenciación establecida entre las nociones de los términos territorio, lugar y espacio, podemos manifestar que la gente no necesariamente habita un lugar ni lo comparte simplemente por estar en este. Se necesita una interacción abierta, sin condiciones y continuada en el tiempo para que un lugar se convierta en espacio. Todo apunta a

⁶³ En invierno de 1996, Rirkrit Tiravanija utilizó el espacio de la galería Kölnischer Kunstverein como un refugio. Para su exposición creó un espacio que estaba abierto día y noche en el centro de Colonia. Este espacio correspondía a las medidas exactas de su apartamento en Nueva York y contenía todas las estancias como sala de estar, pasillo, dormitorio, cocina, baño y lavabo. Todos pudieron utilizar este espacio durante todo el día. La gente podía cocinar, comer, beber, debatir e incluso dormir allí.

que el apartamento de la propuesta de Tiravanija era un lugar artístico pero no un espacio compartido.

El mismo Bourriaud adelanta una especie de respuesta a la pregunta sobre la continuidad de las relaciones sugeridas por el arte relacional fuera del marco institucional y a las críticas a su modelo de estética cuando comenta:

Las prácticas artísticas relacionales son objeto de crítica reiterada, porque se limitan al espacio de las galerías y de los centros culturales, contradiciendo ese deseo de lo social que es la base de su sentido. Se les reprocha que niegan los conflictos sociales, las diferencias, la imposibilidad de comunicar en un espacio alienado, en beneficio de una modelización ilusoria y elitista de las formas de lo social, porque se limita al medio del arte...Las cosas no son tan simples...Lo que estas críticas olvidan es que el contenido de estas propuestas artísticas debe ser juzgado formalmente: en relación con la historia del arte... (Bourriaud, 2008, 102-103).

Lo que sin embargo parece que obvia el crítico francés al declarar lo anterior, es que las críticas al modelo relacional, y en este caso a los usos espaciales que hacen las obras que menciona para ilustrarlo, son precisamente críticas a la teoría y no a las prácticas artísticas de las que se sirve como ejemplos. No se juzga, por lo menos en este trabajo, la propuesta artística de Tiravanija sino se critica la interpretación de esa y el marco teórico que se establece por parte de la teoría relacional quien obvia la importancia del espacio social, como espacio artístico emergente durante la última década del siglo XX, quedándose dependiente del marco institucional de la galería de arte y el museo.

Para Bishop, la idea de “estar juntos”, implícita en los ejemplos de Bourriaud, es algo *naïve*. Añade que un concepto que “le vendría bien a lo relacional” sería el de antagonismo y afirma al respecto:

Insisto en esta teoría para sugerir que las relaciones establecidas por la estética relacional no son, como afirma Bourriaud, intrínsecamente democráticas dado que descansan muy cómodamente, en los ideales de la subjetividad como un todo y de la comunidad como un inmanente ‘estar juntos’. Hay debate y diálogo en las obras culinarias de Tiravanija, no cabe duda, pero no hay fricción inherente ya que la situación es, lo que

denomina Bourriaud 'microtópica': produce una comunidad cuyos miembros se identifican entre ellos porque tienen algo en común. (Bishop, 2004, 67)⁶⁴

El problema de la estética relacional de Bourriaud, creo que es el hecho que resume la producción de espacios de sociabilidad al espacio institucional. Estas experiencias se limitan al ámbito controlado por el museo y no consideran ni se amplían hacia el espacio público de las relaciones comunitarias. El arte relacional es un dispositivo formal, generador de relaciones interpersonales a partir de instancias artísticas e institucionales.

La crítica institucional, que hace referencia a la manera de la que ciertos artistas se apropiaban de los formatos de la exposición en los museos, principalmente durante la década de los '90 para proponer nuevas formulas de intervención expositiva, es una manera demasiado vinculada a un cuerpo existente, que es la institución; su problema es que ataca al museo, pero si éste no existiera no se sostendría. Muchos artistas de la crítica institucional modifican determinados aspectos del interior del espacio museístico dando la sensación que algo distinto está pasando. Alterando los protocolos del espacio, se alteran las expectativas habituales del espectador, pero una vez solventado el efecto de "sorpresa" todo sigue su rumbo institucional. Son paradigmáticos los casos de artistas como Daniel Buren, uno de los iniciadores de esta crítica al papel de la institución en el panorama artístico occidental, o de Andrea Fraser quien en los comienzos de los '90 ponía el foco de atención de su crítica en la estructura jerarquizada del museo (Aldaz, 2018).

Daniel Buren había empezado ya a finales de los '60, a desarrollar una crítica global a la inicial relación establecida entre espacios de producción del arte y espacios de su representación, tal y como se puede ver en los primeros *Écrits...* en los que, el artista demuestra una innegable relación entre el academicismo museístico y el mercado artístico (Buren, 1991). Según el artista francés, el papel que la institución concede a los artistas y que éstos se ven obligados a aceptar, en la mayoría de los casos sin cuestionarlo, es el de productores de representaciones subjetivas que sirven a la reproducción de la ideología dominante y que en ningún

⁶⁴ "I dwell on this theory in order to suggest that the relations set up by relational aesthetics are not intrinsically democratic, as Bourriaud suggests, since they rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness. There is debate and dialogue in a Tiravanija cooking piece, to be sure, but there is no inherent friction since the situation is what Bourriaud calls "microtopian": it produces a community whose members identify with each other, because they have something in common." (traducción del autor)

momento ponen en cuestión al sistema propio. Me parece muy ilustrativa en relación con lo anterior, una de las intervenciones más polémicas del artista, la diseñada para la sexta exposición Internacional del Guggenheim de Nueva York, en 1971. La propuesta titulada *Peinture-Sculpture* tenía dos partes. La pintura nº1, que fue el centro de la polémica, era una lona a rayas, típica de la producción de Buren, de 20x10m que estaba previsto que se colocara en el interior del museo colgada verticalmente desde el techo y atravesando la gran espiral que lo conforma desde su mismo centro. La pintura nº 2 de dimensiones menores se colocaría de forma horizontal en una calle cerca del museo en una especie de diálogo con la pieza en su interior. A algunos de sus compañeros invitados a esta muestra, entre ellos Dan Flavin y Donald Judd, les pareció intolerable la intervención de la pintura nº 1, que obstruía la vista a sus obras. El trabajo de Buren fue descolgado de su emplazamiento unas horas antes de la inauguración de la exposición pero Buren ya había hecho su crítica: Con esta pieza el artista quería señalar la falsa neutralidad del espacio expositivo suponiendo un enfrentamiento al mismo, a medida que los trabajos de los otros artistas que se ajustaban al espacio sin problematizarlo parecían mucho más ingenuos.

Y si Daniel Buren pertenece a lo que se conoce como “primera generación” de artistas de la crítica institucional, es Andrea Fraser una de las primeras que utiliza este término alrededor del 1985 para describir su trabajo, tal y como explica ella misma en una entrevista a Hiuwai Chu con la oportunidad de su exposición *L'1% C'est Moi* (El 1% soy yo) presentada en MACBA entre abril y octubre de 2016⁶⁵. La artista estadounidense explora con sus obras y performances, los mecanismos internos de funcionamiento del mundo del arte en general y del museo en particular, pero además se interesa en provocar la reflexión del espectador en torno a su participación en lo relacionado con el arte. En 1989 propone una intervención titulada *Museum Highlights: A Gallery Talks* (Lo más destacado en el museo: Una galería habla) para el Museo de Philadelphia. En este trabajo Fraser recrea la figura de un guía dirigiendo un grupo de visitantes por sus instalaciones y al realizar esta *performance* quiere cuestionar la función y el sentido histórico de estas instituciones. En otra ocasión, en una exposición para el *Kunstverein* de Munich, trasladó a las salas de exposición, obras de arte que había en las oficinas donde se reunía el Consejo de Administración del museo. Al apropiarse de obras de estilos

⁶⁵ Para más información sobre la exposición y la entrevista mencionada se puede consultar la página web de MACBA en: <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/andrea-fraser-l1-cest-moi> (consulta 10/05/2019).

diferentes que adquirirían un significado distinto al ser presentadas sin lógica aparente en un contexto expositivo concreto, quiere denunciar las prácticas administrativas de las instituciones del arte. La exposición estaba reforzada por la audición de unas grabaciones que reproducían entrevistas realizadas a los miembros del Consejo de Administración del centro y en las que hablaban de asuntos como el capital humano del arte.

La crítica institucional ha jugado un papel muy importante en el desarrollo del arte de los finales del siglo XX dado que entre otras cosas, nos ha señalado el rol competitivo de los artistas que se esfuerzan por ocupar posiciones de visibilidad y reconocimiento dentro de la institución. Nos ha enseñado a desconfiar de la universalidad de los discursos del museo, contruidos por los ejecutivos de clase alta que los dirigen desde sus despachos y basados en una formación que habitualmente poco tiene que ver con el arte y, más recientemente, nos propone a distanciarnos de los discursos y las prácticas de los museos-franquicia del espectáculo turístico. No obstante, igual que ocurre con lo relacional, tal y como he podido recoger anteriormente, también necesita que el museo o el marco de la galería existan, porque es muy dependiente de este contexto artístico.

A pesar de la insistencia de Bourriaud en afirmar el supuesto carácter crítico y político de la estética relacional y los interesantes pero de corto alcance intentos por parte de los artistas de la crítica institucional, las reprobaciones del modelo no comparten la misma idea y no solo vienen de parte de Bishop. El término *Socially Engaged Art* (Arte Socialmente Comprometido) nace en relación con un tipo de obra que surgió a principios del siglo como respuesta a lo relacional y a la crítica institucional.

Frente a los proyectos de arte relacional, muy de moda en los museos que durante la década de los '90 invitaban a artistas a hacer proyectos basados en la construcción de relaciones interpersonales, ciertos artistas empezaban a sospechar de la calidad de aquellos intercambios. En este sentido, el "Arte Socialmente Comprometido" ahonda en la relación misma, afecta tanto al instigador como al que participa, es un arte a largo plazo, tiene una larga vida. Es lo que llama Pablo Helguera "Arte de Interacción Social"⁶⁶. En *Education for Socially Engaged Art*,

⁶⁶ El artista, curador, educador y hasta 2020 director del departamento de Educación para Adultos del MoMA (actualmente profesor asistente en la Facultad de Artes Escénicas de New School), explica a raíz de una entrevista a la investigadora de la Universidad de Toronto Helen Reed que no existe un consenso sobre la traducción al castellano del término "*Socially Engaged art*". Según el autor del término, la

Helguera (2011) expone la manera en que el “Arte de Interacción Social” se involucra con lo social. Todo arte es experiencia social. Estamos hablando de un arte donde la interacción social es la obra. Actualmente muchos artistas están interesados en este proceso interactivo como obra. El Arte de Interacción Social no se interesa por la obra en sí, sino por los componentes periféricos de ella. Lo que realmente importa son las historias alrededor de un proyecto artístico, su marco contextual e interpretativo y los resultados que se originan de ello, más que el proyecto mismo. Pablo Helguera en la entrevista mencionada a Helen Reed comenta al respecto: “...no quiero hacer un tipo de arte que consista en decir que hice algo. Quiero crear un tipo de arte que haga algo” (Malva, 2012)⁶⁷ y al decir esto marca la gran diferencia entre el arte que dice centrarse en el cambio social y el arte que personifica este cambio.

Los proyectos de interacción social son difíciles a debatir dentro de los marcos teóricos convencionales de la historia y la crítica del arte. Sería interesante examinar los criterios mediante los cuales esos proyectos están articulados en la actualidad. Es muy ilustrativo al respecto el caso de “La Fiambrera” y su colaboración con MACBA en un proyecto frustrado de interacción social.

“La Fiambrera” es un grupo abierto de gente de Madrid, Barcelona y otras ciudades, que trabaja en la exploración de los límites de las prácticas artísticas con lo social y lo político desde la acción política autónoma y la intervención artística. El equipo se interesa en la necesidad de generar dinámicas de trabajo abiertas y colaborativas de pronunciado compromiso social que puedan ser articuladas y reapropiadas por los agentes sociales implicados en el proyecto y por otros que se apuntan a él, en el camino. Quieren proporcionar nuevas herramientas visuales y artísticas que activen el debate político y lo hagan más efectivo. No renuncian a la autonomía artística sino quieren hacerla más contagiosa, porque, parafraseando a Paloma Blanco al respecto, la autonomía se construye solo socialmente (2005, 202).

En 2000 el MACBA se puso en contacto con el equipo con la idea de crear un proyecto de interacción social para Barcelona, a la que “La Fiambrera” accedió dejando de lado cualquier problemática relacionada con lo de trabajar fuera

traducción empleada en ocasiones, “arte socialmente comprometido” tiene un bagaje histórico (vinculado al término francés “*art engagé*”) que no describe apropiadamente las tendencias participativo-activistas dentro de la esfera artística actual. Propone por eso a cambio, el uso del término “Arte de Interacción Social”, que según él ilustra mejor el espíritu del término en inglés.

⁶⁷ <https://issuu.com/museomalba/docs/agitese/s/10562312> (consulta 06/05/2019). Entrevista originalmente publicada en 2012 bajo el título “*A Bad Education*” para la página digital de *The Pedagogical Imuplse*, un proyecto financiado por *Social Sciences and Humanities Research Council de Canadá* (SSHRC), liderado por la doctora Stephanie Springgay de la Universidad de Toronto.

o dentro de las instituciones. El museo inicialmente propuso un clásico “taller-en-el-museo” con unos pocos asistentes que iban a pagar una matrícula para escuchar y “confraternizar” con unos ponentes “famosetes”, según palabras de los “fiambreras”⁶⁸. El equipo negoció las condiciones y al final el museo aceptó el planteamiento de “La Fiambrera” para un taller con equipos más amplios y capaces de establecer vínculos de trabajo reales con los grupos que estaban ya trabajando en Barcelona⁶⁹. La convocatoria general tuvo un enorme éxito, se apuntaron unas 90 personas como colaboradores y unos 3 como asistentes (¡lo contrario sería sospechoso, en palabras del equipo!). Hubo cierta polémica relacionada con el hecho de que un taller de estas características se iba a realizar en el seno de un museo tan poco directo y activo, según la opinión de algunos de los participantes y “se montó algo de pollo” entre partidarios y detractores de la opción del taller-en-el-museo, pero rápidamente se solventó el tema desplazando las presentaciones al *Espai Obert* un espacio auto-gestionado de reuniones y trabajo.

Se inició así un proyecto de talleres titulado “De la acción directa considerada como una de las bellas artes” que se iba a realizar entre el 23 y el 27 de octubre del mismo año bajo la coordinación de Jordi Claramonte⁷⁰. Como objetivos básicos del taller se mencionaban, el diálogo y encuentro entre gente que se pensaba relevante que se juntara por un lado, y conseguir que los artistas trabajasen en colaboración con los movimientos sociales por el otro, con el fin de generar proyectos concretos de trabajo a largo plazo que no se limitaran a llenar las intervenciones artísticas de buenas intenciones sino de llevarlas a la sociedad y que ella se apropiara de ellas. Como comenta Blanco, ya no bastaba de “...hablar de identidades y llevarlas al museo los domingos, sino de proporcionar herramientas afiladas y dejarlas circular” (2005, 203). Una vez acabadas las jornadas surgió la idea de creación de una red de colaboración que centralizara los distintos modos de trabajo a través de unas entidades llamadas “Las Agencias” que dotarían a los distintos movimientos sociales de recursos para producir campañas, acciones e intervenciones artísticas en la ciudad. El imperativo de la autonomía de “La Fiambrera” hizo que se desencadenaran unas líneas de acción que el museo no podía controlar. Cuando las dificultades de comunicación entre los miembros del equipo y la institución se volvieron insalvables, se llegó a la ruptura del proyecto con MACBA y la

⁶⁸ Ver <https://sindominio.net/fiambrera/memoria.htm> (consulta 06/02/2020)

⁶⁹ Al final se acercaron a la ciudad grupos internacionales como *Reclaim the Streets*, *Indymedia*, *Ninguna persona es ilegal*, *Ne pas plier...*

⁷⁰ Para más información <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/accion-directa-considerada-como-bellas-artes> (consulta 06/02/2020).

gradual disolución del equipo entre los de Madrid y los de Barcelona. Actualmente la gente de Barcelona sigue con “Las Agencias” mientras que los de Madrid... “nos fuimos de cañas que es lo nuestro”⁷¹.

El objetivo de la iniciativa del museo y del equipo era facilitar la creación de una comunidad temporal involucrada en el proceso de resolver una serie de problemas prácticos dentro de un entorno social y artístico. Obviamente se trata de un proyecto fallido de colaboración entre grupos de interacción social e institución, no obstante esto no puede significar la imposibilidad de este tipo de proyectos. El proyecto aspiró a tener una eficacia en el espacio en el que quiso tener lugar, por lo que cualquier valoración de este debería ser artística, ética, práctica y obviamente, política.

Mientras que en el arte tradicional no importa tanto el proceso sino el objeto, o si este no existe, la obra en general, que tiene que estar dispuesta para su observación, en el Arte de Interacción Social sucede lo contrario: lo que importa es el proceso que está siempre sujeto a la experiencia. Se trata de un tipo de arte que surge de la tradición del “aquí y del ahora” o dicho de otra manera, del espacio y del tiempo con los que está ligado el acto artístico y cuyo contexto espacio-temporal afecta de una manera muy clara. A veces puede funcionar a través de la crítica institucional, pero no siempre es necesario atacar a la institución. Son muchos los proyectos de este nuevo tipo de arte como el Arte de Interacción Social que demuestran que el espacio expositivo dentro del museo tiene todavía la posibilidad de funcionar de manera distinta a la actual y, como veremos en la tercera parte de este trabajo, dar voz a la comunidad.

No se trata de criticar indefinidamente a la institución, ni mucho menos de destruir museos, sino de crear un nuevo sistema de alternativas que vuelva superfluo o irrelevante al sistema previo. Esta tesis surge, entre otros puntos, de la convicción de que el museo sí puede renovarse para no quedarse irrelevante. Todavía se mantienen unas relaciones muy estrechas entre el poder y el museo pero está en las manos del arte, de los artistas y de los agentes sociales de revertir esta dinámica desde dentro de la institución y a favor de la comunidad. Muchos artistas de la crítica institucional, ya están exponiendo en museos y galerías y esto no es nada negativo, como comenta Helguera: “...la mejor manera de ser revolucionario es aprendiendo a ser institucional” (Malva, 2012) y eso se escucha muy revolucionario siempre y

⁷¹ <https://sindominio.net/fiambrera/memoria.htm> (consulta 06/02/2020).

cuando no obstante, estamos en alerta en cuanto a una realidad indiscutible que es que el éxito del mantenimiento del capitalismo no depende de la eliminación de la divergencia sino de su institucionalización. Entonces ¿no se puede trabajar con proyectos del Arte de Interacción Social dentro del ámbito institucional? Lucy Lippard (1989) parece tener una respuesta al respecto cuando afirma que un artista del cambio social deber ser capaz de pensar en dos frentes, comprender una codificación dual y actuar en contextos duales, teniendo en consideración para quién es el arte, dónde se encuentra y qué quiere obtener poniéndolo ahí.

La dificultad de describir el valor artístico de los proyectos colaborativos y de interacción social se puede resolver al recurrir a criterios más éticos que estéticos. Uno de los mayores problemas en el debate en torno al arte de interacción social, incluso por parte de sus defensores, es su relación negada con lo estético. Pablo Helguera comenta en la entrevista ya mencionada, entre otras cosas, que hemos llegado a un punto en que la utilidad del arte como estética ha cumplido su ciclo. Es cierto que el arte debe permanecer autónomo para lograr un modelo de cambio social efectivo pero, desde mi punto de vista, la estética no necesita ser sacrificada en aras de dicho cambio social, dado que ya contiene este compromiso de mejoría. Quizás todavía no se haya cumplido este ciclo del que habla Helguera y simplemente es necesario un nuevo valor estético con el que seguir adelante.

7. Gestión cultural participativa

Una vez establecidas, en el capítulo anterior, las características centrales de las cinco prácticas que hemos reunido bajo el término “estéticas colaborativas” y después de haber reflexionado sobre su dimensión, usos y relevancia espacial, creo que es interesante indagar un poco más en una de ellas, la que menos se ha estudiado hasta ahora y la que más discusiones puede alentar, esa de la gestión cultural participativa ¿Por qué es pertinente hoy hablar de participación comunitaria no sólo en la producción y uso, sino también en la gestión de los bienes culturales? A continuación voy a intentar analizar y poner de relieve temas relacionados con la participación ciudadana en la gestión de los bienes y buscar modalidades de interacción entre las instituciones patrimoniales y los agentes sociales.

La idea de participación ciudadana en la gestión cultural forma parte de una corriente profunda de reforma de las relaciones entre Estado y sociedad que se percibe, cada día más claramente a escala internacional. Empieza a consolidarse poco a poco, la idea que la participación de la ciudadanía en la gestión, no es solo un derecho sino además un factor de eficacia de las políticas culturales, por lo que es interesante tener presente esta doble dimensión de la participación en la gestión: como derecho y como recurso para hacer las cosas mejor.

Otro factor muy relevante a tener en cuenta es la problemática sobre la velocidad del proceso de patrimonialización que se observa a escala internacional. A medida que el mundo cambia rápidamente en nuestro alrededor, se consolida una necesidad “defensiva” de preservar mediante su patrimonialización, cada vez más objetos, costumbres, lugares bioculturales, territorios, ecosistemas, etc. Se trata de una realidad que supone un desafío práctico y conceptual. Obviamente es muy interesante poder salvaguardar mediante su patrimonialización, la mayor parte posible de la cultura humana, pero ¿quién puede decidir acerca de lo qué es “patrimonializable”? y sobre todo ¿qué mecanismos se pueden crear para gestionar todos estos nuevos patrimonios? ¿Bastan los recursos estatales destinados al patrimonio para hacer frente a esta creciente lista de bienes culturales?

Las instituciones no pueden ni deben monopolizar los bienes culturales, su designación y su gestión. Entrado ya de pleno el siglo XXI y emancipada una sociedad que, con la ayuda del arte que se va gestando a lo largo del último decenio, no tiene reparos en dialogar sobre temas como el de coger las riendas de su propio destino. Es el momento de que se deje de considerar como casi un delito moral, cualquier intervención o uso directo de los bienes culturales. Sería quizás el momento de un pacto patrimonial, más hoy en día que por un lado, es ya obvia la existencia de una diversidad de intereses legítimos en torno a la declaración de un bien como bien de interés cultural y por otro, la diversidad de formas de relacionarse con el patrimonio.

Hay muchos casos en los que se observa un enfoque neo-patrimonialista estatal, que recoge cambios en las políticas públicas incitando y fomentando una mayor implicación y compromiso ciudadano en el desarrollo de actividades de gestión patrimonial que ya no se consideran exclusividad del Estado, abriendo así el camino hacia la gestión cultural participativa.

Pueden haber diferentes formas de participación en la gestión y puesta en valor de los bienes, pero todas deberían partir de la convicción de que los

ciudadanos tenemos el derecho a esta participación y que dicha implicación es clave para que los proyectos de puesta en valor, funcionen. Además se tiene que reconocer el derecho a decidir sobre la pertinencia o no de esta puesta en valor. Esto supondría aceptar que la intervención de las instituciones tiene límites y que dichos límites pueden ser negociados con otros agentes sociales. Se puede hablar así de una co-gestión que involucra a la sociedad local en el cómo de la puesta en valor, pero sobre todo, en el qué. La comunidad tiene que tener el derecho a decidir qué es “patrimonializable” y qué no.

Unos ejemplos de legislación, encaminados hacia esta dirección, nos llegan, como habitualmente, desde el ámbito anglosajón. En el artículo ya citado de Raúl Asensio [2013], se nos informa sobre la ley NAGPRA, aprobada en 1990 en los EE.UU que establece la normativa a través de la cual las poblaciones indígenas norteamericanas, especialmente las de Hawái, tienen el derecho a decidir sobre los restos que se encuentran en su territorio y los vestigios humanos que se habían retirado de esos. Como se puede leer en la página web del gobierno estadounidense, referida a la ley 101-473 de 26 de septiembre de 1990, el *Native American Graves Protection and Repatriation Act* (Ley de protección de las tumbas y repatriación de los nativos americanos), establece que los agentes patrimoniales no pueden actuar sobre estos restos sin una previa autorización de la comunidad local⁷². Con esta legislación el Congreso americano reconoce por un lado, el derecho de propiedad de las tribus indígenas y las asociaciones nativas de Hawái, sobre los restos extraídos de sus tierras y por otro crea el marco legal para impulsar un diálogo continuo entre museos y organizaciones tribales para un mayor entendimiento entre los grupos, reconociendo al mismo tiempo la importante función de los museos en la preservación del pasado.

Los beneficios de la participación directa en la gestión cultural van más allá de la salvaguarda de nuevos bienes y la alarma ciudadana en cuanto a la conservación de los antiguos. Desde mi punto de vista, es muy importante el incremento de la autoestima comunitaria y la fuerte sensación de pertenencia a la comunidad que puede generar la gestión participativa. Más importante que los posibles beneficios económicos que se puedan generar a causa del incremento de factores secundarios a mi entender, como puede ser el turismo o el *merchandising*, la conciencia sobre de la historia y las raíces de una comunidad emerge como un

⁷² Para más información <https://www.nps.gov/subjects/nagpra/index.htm> y <https://www.nps.gov/subjects/nagpra/upload/SR101-473.pdf> (consultas: 08/05/2020).

valor social con grandes matices estéticos, indiscutiblemente aumentado a través de la implicación directa en la gestión cultural.

El proceso de la gestión cultural participativa es un proceso estrechamente ligado a las demás prácticas colaborativas, a las que he podido referirme en el anterior capítulo. Ese tipo de iniciativas sólo pueden funcionar si ambas partes, tanto la comunidad como las instituciones, acatan y respetan los derechos la una de la otra. Se trata de un proceso de negociación a largo plazo en el que ambos se reconocen mutuamente, no tanto como poseedores del bien sino como corresponsables de su salvaguarda. Es una negociación de inmediata necesidad, es decir de "emergencia" tal y como Reinaldo Laddaga la entiende, y cuyo objetivo es el de modificar situaciones locales, y obviamente se tiene que basar en procesos dialógicos del índole estético de Grant Kester. Independientemente de si el instigador del proceso dialógico de negociación es el Estado, unas ONG, unos artistas o la comunidad local, este tiene que apoyarse en la aceptación del valor del otro por encima de la identidad singular de cada uno y en la apuesta por el diálogo como vehículo de acciones concretas, un diálogo que, recordemos, se establece como un acto estético de por sí.

El proceso de gestión cultural es un proceso participativo de emergencia, que se basa en el diálogo, pero además presenta una particularidad que, desde mi punto de vista, le dota con las condiciones necesarias para que se estudie como una práctica nueva y distinta de estética colaborativa. Y es que el objeto de su negociación es una creación de generaciones anteriores que se buscan fórmulas para que su valor se ponga de relieve. La gestión cultural participativa puede llegar a ser una práctica estética que se desarrolla alrededor de lugares y territorios transformados en espacios sociales practicados, que conectan a la comunidad con su pasado y crean un posible nuevo valor estético, que es el valor social, por lo que considero que merece la pena ser estudiada como una nueva estética colaborativa de gran trascendencia. De esta manera llegaremos al punto de dar un paso más allá, profundizar en el significado patrimonial tradicional y reconocer la pluralidad de significados de los bienes culturales, reconociendo que su valor patrimonial es sólo uno de los distintos aspectos de la vida social del bien.

Estaríamos llegando a un nivel de gestión cultural participativa, aquello de la autogestión, en el que se reconocería el derecho de la ciudadanía de hacer uso del patrimonio, no solo museístico sino social, a pesar de que dicho uso pueda suponer

alteraciones físicas. El proceso negociador, en este caso, es mucho más delicado y arriesgado, y tiene que sacar un perfecto provecho de los procesos de la estética dialógica para lograr que la interacción con el bien cultural (monumentos, objetos o lugares arqueológicos, espacios naturales, etc.) ya no sea asumida como contemplación pasiva sino como intervención transformadora capaz de crear un espacio practicado de acción social. Las instituciones, en este caso, perderían su “dignidad” de intérpretes de los bienes pero es el momento de entender que su interpretación sobre esos, es sólo una entre otras muchas igual de válidas. Está claro que todavía no estamos preparados ni legal, ni institucional, ni socialmente para llegar a un punto así pero, se trata de un reto múltiple y apasionante que reconoce, a través de su resignificación, la posibilidad de nuevas vidas para unos bienes que quizás estaban destinados a desaparecer. Por una vez más, el entorno anglosajón, aunque no sólo, nos da ejemplos de este tipo de uso social del patrimonio, al que me podré referir con detalle, en el siguiente apartado.

La gestión cultural participativa es un proceso complejo que debe tener una base estética declarada para poder ponerse en práctica en la totalidad de sus posibilidades. Tenemos que partir por un lado, de un reconocimiento de los derechos de los ciudadanos sobre los bienes y por otro, de una educación social intensa y reflexiva sobre los valores estéticos de estos bienes, No puede ser tabú debatir, dialogar y analizar hasta qué punto estamos dispuestos a llegar en el reconocimiento de los derechos de apropiación comunitaria del patrimonio y de la desestimación del monopolio de las instituciones sobre su uso. Dialogar sobre nuevos modelos de gestión cultural, es ponerse de acuerdo en torno a una cooperación horizontal en la gestión. No es un mal momento para introducir en el debate público, otras realidades que aglutinan a un conjunto de ciudadanos, gestores y promotores institucionales cuya finalidad es la innovación y la gestión de lo común, desde un punto de vista no mercantilista sino vinculado a la co-creación. Es momento de reivindicar nuevas maneras de intervenir en lo cultural y proponer formas de actuación comunes entre instituciones y ciudadanía.

7.1 Contextualización del término

En el artículo 27 de la resolución 217 A (III) de la Declaración Universal de los Derechos Humanos del 10 de diciembre del 1948, podemos leer: “Toda persona

tiene derecho a participar libremente en la vida cultural de la comunidad, gozar de las artes, a participar en los avances científicos y sus beneficios y a ser valorada por su trabajo”⁷³, por lo que entendemos el derecho a la participación en la vida cultural como uno de los derechos humanos recogidos en esta Declaración Internacional. Se trata de uno de los derechos que los juristas llaman de “segunda generación” con un relativo desarrollo teórico a nivel internacional y con unas exigencias de cumplimiento muy limitadas todavía en el ámbito nacional y autonómico. Además, el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (ICESCR, por sus siglas en inglés), del 16 de diciembre de 1966, en su artículo 15.3 dicta: “Los Estados Partes en el presente Pacto se comprometen a respetar la indispensable *libertad* para la investigación científica y para la actividad creadora”⁷⁴ por lo que entendemos que en dicho pacto, el derecho a participar en la vida cultural, recogido en la Declaración de los Derechos Humanos del '48, antes mencionado, es considerado como libertad para la actividad creadora, es decir que este derecho es, participación, acceso y contribución a las políticas culturales.

A pesar de su pobre cumplimiento a nivel estatal y autonómico español, según la coordinadora de proyectos de la Fundación Gabeiras, Maria Lorenzo, preservar el derecho a participar en la vida cultural y conseguir la extensión de su cumplimiento “contribuiría a construir una sociedad más desarrollada, en términos de derechos humanos”⁷⁵. Ante el crecimiento de posibilidades de nuevas experiencias que buscan la oportunidad de caminos más originales para la gestión cultural participativa, se presentan nuevos retos institucionales que sería interesante afrontar.

Teniendo en cuenta los diferentes modos de gestión cultural: autogestión, gestión participativa o co-gestión, deberíamos aclarar que la colectividad de un derecho cultural no está solamente en el reconocimiento de la cultura de una comunidad sino en la participación conjunta en la vida cultural. Las iniciativas de participación en la gestión cultural, fuese del modo que fuese, nacen de la necesidad

⁷³ Naciones Unidas: Declaración Universal de los Derechos Humanos, art. 27: “Derecho a la vida cultural, artística y científica” <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights> (consulta: 09/05/2021).

⁷⁴ <https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/cescr.aspx> (consulta: 09/05/2021), el uso de cursiva es del autor.

⁷⁵ Gabeiras es una fundación jurídica que tiene como fines entre otros, promover, proteger y la cultura, fomentar el diálogo interdisciplinar y la divulgación del conocimiento sobre aspectos culturales y contribuir al bienestar social a través de la promoción de la cultura. Para más información <https://fundaciongabeiras.org/fines-y-objetivos> y <https://gabeirasyasociados.com/derecho-la-autogestion-cultural-ensayos-resistencia-primera-parte/> (consultas: 09/05/2021).

ciudadana de cubrir unos intereses culturales no cubiertos y de su disponibilidad y convicción de poder autoabastecerlos.

Si todos estamos de acuerdo sobre la necesidad de una cultura pública que atienda y reconozca a las minorías entonces “es también legítimo que las necesidades culturales de los colectivos se pueden satisfacer con propuestas ciudadanas que identifican las carencias de la oferta pública e intentan solventarlas” (Lorenzo, 2016, s.p). La accesibilidad a la cultura está íntimamente relacionada con la diversidad de culturas y la comunicación entre ellas, así que cuanto más horizontal sea la organización de un espacio cultural, más plural y más accesible será este. A través de una gestión cultural participativa se crea un espacio cultural mucho más auténtico dado que en este no se incluye el concepto museístico de “alta cultura”. La democratización en la gestión cultural es la herramienta para la interacción cultural que nos guiará en el camino hacia el respeto a la otra cultura y el desarrollo de la diversidad cultural.

Como he venido diciendo, es todavía necesaria una mejora en la participación ciudadana en la gestión cultural, que pasa por unas mejoras en su educación estética y a la vez es necesaria una mayor integración en la legislación de los requerimientos ciudadanos en políticas culturales. Es cierto que los destinatarios de las políticas culturales tienen el derecho a decidir sobre el futuro de la sociedad en términos culturales, pero también es cierto que no debería recaer en ellos toda la responsabilidad. La posibilidad de surgimiento de un nuevo modelo de gestión cultural, no necesariamente tiene que descartar los anteriores, sino añadir nuevas visiones múltiples y nuevas herramientas, a través de sensibilidades diferentes.

Hay que tener siempre presente que los proyectos de gestión cultural participativa son proyectos culturales de marcado sentido político. Siempre y cuando la gestión cultural se desenvuelve como una forma de participación en la elección de prioridades, intereses y contenidos de acciones, y siempre y cuando se busca la autonomía para producir, poner en valor y difundir procesos y productos culturales. la gestión cultural participativa y especialmente la autogestión cultural, va a tener un carácter político difícilmente obviado pero, desde mi punto de vista, debería pasar a un segundo plano, dejando como prioritario el campo de su efectividad estética.

Partiendo de la convicción que la cultura es un proceso que se vive y no un producto que se vende, deberíamos subrayar que lo que se intenta crear con los proyectos culturales autogestionados es una cultura auto-gestionable más que una

autogestión de la cultura. Estos proyectos son, o deberían llegar a ser proyectos que crean comportamientos culturales a partir de bienes de interés cultural, en vez de simplemente gestionar una cultura ya existente. Participar en la gestión cultural de todos modos, no significa llenar espacios dejados vacíos por el poder, sino reclamar a través de la gestión, nuestro espacio de poder en el lugar de la cultura.

7.2 Cultura colaborativa y autogestión

Poner el foco de atención, no sólo en el método de producción sino además en la puesta en valor y distribución del arte, es poner el foco en la gestión y al hacerlo, damos lugar a una categoría nueva de estética colaborativa en la que el control ciudadano es íntegro. La participación en la gestión cultural, en su grado más completo, es decir la autogestión, puede llegar a tener como resultado un acto estético que se colocaría en el último escalón del famoso diagrama de la “escalera de participación”, elaborado por Sherry P. Arnstein (1969) y publicado por primera vez en un diario arquitectónico para ilustrar un artículo sobre las formas de compromiso ciudadano en relación con el poder y que aquí recogemos de Claire Bishop y su libro ya citado “Infiernos Artificiales... ”.

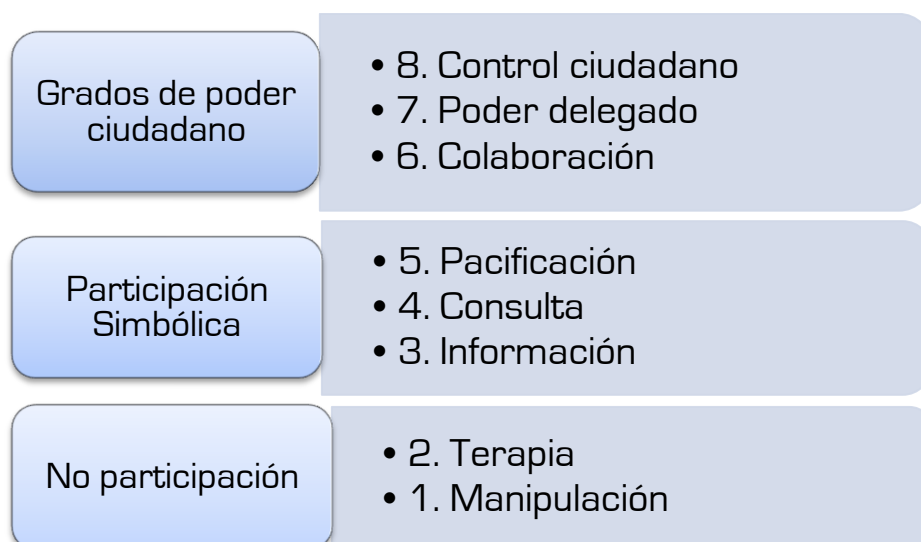


Diagrama 5: Sherry R. Arnstein. (1969). *La escalera de participación* [Fuente: Bishop, 2016, 439, nota a pie de página]

Según esta escalera, a los dos primeros peldaños corresponde un nivel de nula participación, siendo el primero el de en un supuesto proceso de implicación

de la ciudadanía que se usa como herramienta engañosa por parte del poder sin consultarla de forma adecuada sobre los proyectos y el segundo, el de un nivel de desahogo ciudadano sin verdadera atención a sus necesidades. Los siguientes tres peldaños, que corresponden a un nivel de participación simbólica, hacen referencia a un nivel unidireccional de información pero sin opción a réplica, un nivel de consulta pero no vinculante y un escalón en el que se aceptan algunas propuestas ciudadanas periféricas sin el compromiso por parte del poder, de aceptar propuestas centrales. Finalmente llegaríamos al último nivel de tres grados de participación real en el cual, en el sexto escalón se instala un nivel de colaboración según las demandas ciudadanas pero conducido por una minoría poderosa. El escalón número siete hace referencia a una participación en la que las decisiones de la ciudadanía prevalecen sobre las de la minoría poderosa, para finalmente concluir la escalera con el nivel más alto en el que la ciudadanía participa en los proyectos sociales, sin tutelajes por parte del poder, es decir se autogestiona. (Diag. 5)

La idea de esta escalera se reelaboró en 2001 por Roger Hart quien propone una progresión de la participación ciudadana en lo social, parecida a la propuesta por Arnstein, con la diferencia que en este caso, el nivel más alto no está en la decisión única del grupo, sino en la articulación de estas decisiones con el poder. La autogestión, según Hart, es muy importante, aunque no la considera como el nivel más alto de participación para el conjunto de la sociedad (Diag. 6). No hay que olvidar sin embargo, que Hart elaboró dicho modelo con vista a la participación de los niños en los procesos de desarrollo sostenible.

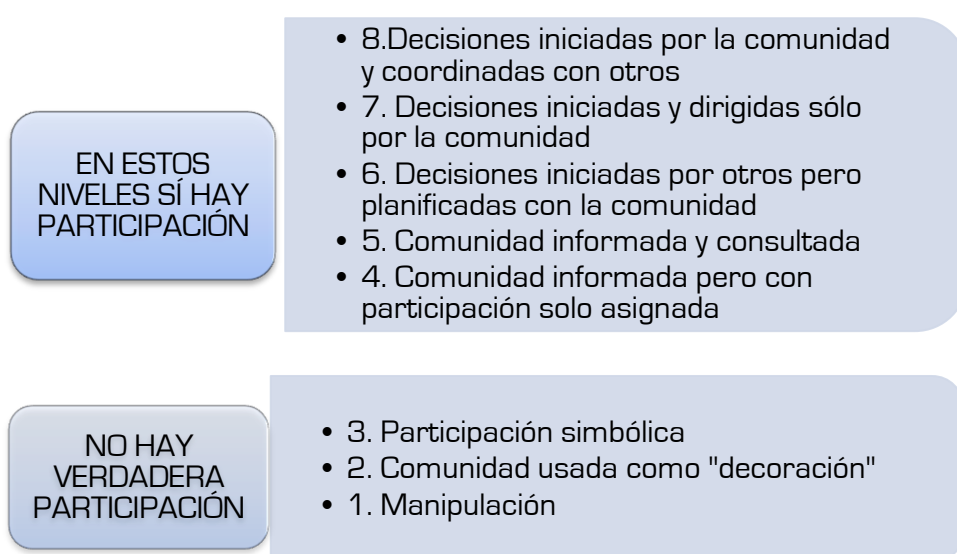


Diagrama 6: Roger Hart, *Escalera de la Participación*, (Fuente: Hart, 2001)

Extrapolar de manera directa, la jerarquización de los niveles de participación ciudadana en los proyectos sociales según su relación con el poder, tal y como se reflejan en los modelos de escalera propuestos, a los niveles de participación en los proyectos artísticos, no es tarea fácil ni sería de todo acertado hacerlo. No obstante el modelo de escalera de Hart me parece muy interesante porque encuentro que conecta muy bien con mi idea sobre el funcionamiento del museo. Como he podido comentar en otra ocasión, el discurso de la presente tesis se desarrolla no desde la crítica absoluta y negacionista hacia el papel del museo en la sociedad actual sino desde la convicción que esta institución es la que tiene que liderar los cambios necesarios en su espacio, que aquí investigamos. No podemos decir que los modelos de democracia en el arte guarden una relación directa con los modelos de democracia en la sociedad. Además si por “poder” en este caso, entendemos el poder institucional del museo, obviamente no se puede valorar una exposición únicamente según el grado de participación que esta involucre, sin embargo estas escaleras pueden ser unas, entre las varias herramientas útiles para evaluar un proyecto expositivo en relación con las formas de articulación entre el nivel de implicación ciudadana y el poder institucional, que en este caso sería el museístico.

La interacción entre el poder y la sociedad es compleja y en muchas ocasiones puede crear confrontaciones. Ni los poderes convencionales se van a adaptar fácilmente a la presencia de grupos sociales ni estos se van a acomodar siempre a una fluida interacción con los poderes establecidos. Repetimos que es una relación que se debe establecer en el nivel de la dialéctica de Kester y en la que se debate entre una participación conducida, articulada y casi cooptada desde el poder y otra de la sociedad que irrumpe, cuestiona y disputa el espacio de poder.

Como venimos sosteniendo a lo largo de este capítulo, la gestión cultural participativa y más concretamente su nivel más álgido, aquello de la autogestión, parte del reconocimiento de la necesidad de una educación social intensa y reflexiva acerca de los valores estéticos de los bienes culturales y eso nos lleva a la siguiente pregunta: ¿existe una estética que se produzca como resultado del consenso colectivo sobre el valor de los bienes culturales? es decir ¿existe una estética social? Alan Alcock (1993) plantea la cuestión y reflexiona sobre el cómo esa supuesta estética social puede influir en la construcción y transformación del espacio social y concretamente el urbano, no como lugar físico sino como espacio de interacción social.

Pese a la diversidad de maneras de ver e interpretar el espacio en su dimensión estética, estas se podrían aglutinar en dos corrientes principales que nos llegan desde el ámbito del urbanismo: Una objetiva, racional y otra, emotiva, sensorial⁷⁶ centrándose ambas en una experiencia individual que puede llegar a ser colectiva. En el primer caso la experiencia estética cumple una función de orientación y caracterización mientras que en el segundo adquiere una dimensión centrada en las emociones. Ambas miradas son en cierto modo complementarias y sólo adquieren relevancia cuando son construidas socialmente y compartidas, por lo que podemos decir que sí existe una estética social, resultado de una interpretación mental compartida, sobre la relación que establece el observador con el espacio, y que ella tiene como valor lo social. El valor social no es un problema únicamente de intelectuales, artistas e instituciones. Su utilidad es más amplia que producir sensaciones o percepciones. El valor social es identidad, sentido de pertenencia y apropiación, por lo que es un asunto de interés colectivo.

Desde el punto de vista del espacio artístico y social que un proyecto autogestionado produce a través de la participación ciudadana, estoy claramente a favor de una completa autogestión cultural, plenamente apoyada por parte de las instituciones museísticas. Desde mi punto de vista, el modelo de escalera propuesto por Hart en el que la autogestión en estrecha relación con el poder está en el nivel más alto, es un modelo plenamente válido, siempre y cuando este poder tenga conciencia que su labor no es tutelar la sociedad como si de niños se tratara, sino ofrecerle los recursos, herramientas y conocimientos que tiene a su alcance para que sea ella la creadora de nuevos valores sociales a través de la creación de novedosos proyectos culturales. Así que, en el caso de los proyectos artísticos, creo que debería ser responsabilidad y objetivo del museo, crear las condiciones adecuadas para que la comunidad que representa se emancipe y plantee nuevos valores sociales en un espacio expositivo practicado, surgido desde proyectos culturales autogestionados. Para que eso sea factible, se impone la necesidad de investigar sobre procesos educativos permanentes que le permitan al ciudadano identificar áreas de autogestión cultural que revelen nuevos intereses y que contribuyan a enriquecer la comprensión sobre los valores estéticos sociales.

⁷⁶ La primera sería la del espacio como lo presentó Kevin Lynch en *La imagen de la ciudad* (1960) y la segunda la del Gordon Gullen en *El paisaje urbano* (1981)

7.2.1 El caso de la Ópera de Sidney

Las prácticas de las redes (aplicaciones de móviles, redes sociales, etc.) están impactando con fuerza en el campo del patrimonio cultural, al igual que lo hacen en otras áreas sociales, con implicaciones en la manera de la que los lugares de interés cultural son entendidos, estudiados y gestionados. La investigación sobre la cultura y la gestión del patrimonio a través de su digitalización se está llevando a cabo principalmente en los estudios de los museos, concentrándose en la digitalización de objetos y lugares de significado cultural.

Una gestión cultural participativa no obstante, trata sobre el uso de las redes sociales en una manera que permite “un conjunto complejo de prácticas sociales que entrelazan recuerdos, huellas materiales y representaciones performativas para dar sentido y significado en el presente, a las realidades vividas de nuestro pasado” (Giaccardi, 2012, 1)⁷⁷. La confluencia entre cultura participativa y medios digitales apunta hacia nuevas formas de describir el valor social y aprender sobre el patrimonio.

En 2019 tuve la oportunidad de atender el Foro Internacional de Gestores Culturales de Andalucía (en adelante: GeCA) que se celebró entre el 8 y el 9 de noviembre en Sanlúcar de Barrameda, en el marco del V Centenario de la Primera Circunnavegación, bajo el título “La Vuelta al Mundo a través de la Gestión Cultural: Efemérides culturales y su gestión”. En este Foro pude conocer y conversar con la Dra. Cristina Garduño Freeman, investigadora de la Universidad de Melbourne en Australia cuyo trabajo se centra en las formas de puesta en valor social de lugares y edificios arquitectónicos simbólicos del país, a través de modos de gestión cultural participativa. La Dra. Garduño ha investigado la importancia de las representaciones en línea, de lugares de interés patrimonial, conectando numerosas representaciones en red del emblemático edificio de la Ópera de Sidney con prácticas interpretativas del patrimonio. En su primer libro publicado con el título *Participatory Culture and the Social Value of an Architectural Icon: Sydney Opera House* (Cultura participativa y valor social de un icono arquitectónico: La Casa de la Ópera de Sidney), Garduño (2018) abre una nueva perspectiva sobre el patrimonio, así como sobre las formas en que las personas se relacionan con la arquitectura a través de la participación en

⁷⁷ “...a complex set of social practices that interweave memories, material traces and performative enactments to give meaning and significance in the present to the lived realities of our past” (Trad. del autor).

las redes sociales. Sitios como *You Tube*, *Pinterest*, *Wikipedia*, *Facebook* o *Flickr*, entre otros, se convierten en lugares para que las personas expresen sus conexiones con los bienes culturales como por ejemplo, la Ópera de Sidney.

La autora del libro analiza ejemplos del mundo real relacionados con el emblemático edificio, desde suvenir hasta pasteles con forma de ópera, y desenreda las formas tangibles e intangibles en las que se crea, difunde y mantiene la importancia del patrimonio. En el libro propone formas novedosas de comprender el valor social, la identidad y el compromiso con los sitios del patrimonio cultural en la era digital. Centrándose en la Ópera de Sidney explora la nueva problemática del término "valor social". Además de investigar de manera profunda los compromisos patrimoniales en el contexto de la Ópera, hace observaciones que son transferibles mucho más allá de ese caso en concreto, ofreciendo evidencia empírica y conocimiento sobre las relaciones emergentes entre el patrimonio, las tecnologías en línea, sus modos de comunicación y la gestión cultural participativa.

Según ella, la conexión entre la cultura visual digitalizada y la material, evidencia la estrecha relación que una comunidad tiene con sus lugares patrimoniales y que esas presencias en línea de cultura participativa no disminuyen el significado de un sitio patrimonial. Replantea el apego emocional que la gente emplaza en edificios como el de la Ópera House y las expresiones que ellos hacen de este apego como valor social, a través de sus representaciones digitales, argumentando que las publicaciones en línea tanto de fotos como de textos, no son nada menos que contribuciones digitales de una nueva manera de compromiso con el patrimonio. Son ejemplos de cómo se puede manifestar la cultura participativa en una sociedad en red, en la que la emergencia de comunidades y audiencias dispersas globalmente, pueden juntarse para implicarse y promulgar en línea, formas de compromiso social con el patrimonio.

La investigadora australiana de origen mexicano observa una diferencia entre comunidad y audiencia, entendiendo la primera como un grupo de personas conectado geográficamente, que conviven en el lugar del patrimonio, mientras que la segunda denota personas que no tienen una adhesión previa con este patrimonio, posibles visitantes de fuera, *outsiders* como les llama, cuya conexión inicial con el lugar es a través de la red, sin tener una relación previa con él. El vínculo establecido entre estas dos entidades mediante la revalorización común del patrimonio a través de su implicación directa, replantea el valor social como dinámico, fluido y ubicado

dentro de las comunidades, reflejando prácticas en red y contribuyendo a experiencias patrimoniales más igualitarias, en vez de permanecer fijo en un lugar,

Desde mi punto de vista, este modo de implicación con el patrimonio tangible o intangible que, ayudada por las redes y la tecnología, no se queda concentrada en la comunidad local que puede tener un contacto directo y físico con dicho patrimonio, sino va más allá, conectando lugares y subjetividades distintas y alejadas, nos habla de un modo de participación en la gestión cultural a través de las redes. Tal y como está ocurriendo con el caso de la Ópera de Sidney, pueden surgir nuevos lugares, edificios, objetos o costumbres que enlazan unas comunidades alejadas físicamente, a través de un valor patrimonial y un significado estético, compartidos. Con la ayuda de las instituciones pertinentes, de la manera que la hemos establecido en el apartado anterior, es decir no como tutelaje sino como ofrecimiento de oportunidades, distintas comunidades y audiencias, según Garduño, pueden juntarse no solo por su interés sobre el mismo valor social sino por la posibilidad de gestionarlo. Sería una oportunidad más de transformación del lugar patrimonial en espacio patrimonial participativo, conectando subjetividades que les pueden separar miles de kilómetros, a través de la gestión participativa de valores sociales comunes. El caso de los nuevos modos de puesta en valor del edificio de la Ópera de Sidney no nos habla solamente de posibilidad de conectar comunidades alejadas en el territorio, sino además nos enseña la posibilidad de que la gestión participativa del patrimonio puede crear una nueva práctica colaborativa de componente estético y obvia naturaleza espacial y a través de ella, del surgimiento de lo social como nuevo valor estético.

7.3 Belleza vs. Valor social: La evolución hacia lo social como nuevo valor estético.

El papel del arte siempre ha sido despertarnos de la complacencia perceptual y ayudarnos a ver el mundo con nuevos ojos. A este despertar se le ha dado varios nombres a lo largo de la historia de la vida y la creación humana: sagrado, bello, extraño, sublime, cotidiano...pero todos tienen como objetivo ofrecer al espectador de la obra la oportunidad de una experiencia estética trascendental. Los proyectos, a los que me he podido referir aquí, igual que otros, que me servirán de referencia más adelante en el trabajo, se distinguen de obras de arte anteriores,

desde el punto de vista de las posibilidades de despertar que ofrecen, teniendo una característica común: Incitan a los participantes a cuestionar estereotipos, situaciones e identidades establecidas a través de procesos estéticos, a veces complejos pero siempre compartidos. Se trata de proyectos que anuncian un cambio del paradigma estético hacia experiencias que van más allá de la percepción inmediata complaciente, provocada por un objeto, hacia concepciones más complejas y experiencias que más allá de ser inmediatas, se alargan en el tiempo. Tienen como resultado un tipo de “epifanía somática” que según Kester: “...proyecta al espectador más allá de los límites conocidos de un lenguaje común de modelos de representación ya existentes e incluso, de la propia conciencia de sí mismo” (2017, 3).

Al principio mirábamos desde abajo el icono que materializaba lo divino bajo la forma de una imagen. En el Renacimiento la invención de la perspectiva centrista, geométrica transforma “el que mira” en un individuo concreto, otorgándole un lugar muy concreto delante de la obra, aislándolo a la vez de los demás. Esa posición guardada al espectador por el artista y su mecenas, desarrollada en un entorno social y estético que se conoce como “clasicismo”, mucho más que un lugar frente a la obra, marcaba su lugar en la sociedad. La disolución del clasicismo, que se inicia en el mismo Renacimiento, tiene como “reverso y correlato”, la construcción de lo moderno, pues esta surge y se consolida en la medida en que se consume aquella (Marchán Fiz, 2010). Durante el último tercio del siglo XVII, de la mano de la *Querelle* francesa, empieza el debate de la disolución y la construcción, que concluirá a mediados del siglo XIX cuando Baudelaire sintoniza con ella a través del romanticismo alemán temprano. Pero antes de que Baudelaire sintetizara la modernidad en el movimiento romántico, Edmund Burke introducía en el siglo XVIII en Europa, un nuevo componente en el arte que iba a destruir normas y que se iba a considerar, a partir de aquél momento, necesario para la creación artística. El gusto se configura, junto a la decadencia de los valores estéticos humanos y sociales característicos del espíritu clasicista, como una facultad que posee el hombre para establecer un juicio estético. El gusto como herramienta acompaña la decadencia de la belleza y la armonía como valores y ayuda al surgimiento de nuevos valores estéticos de la sociedad a partir del siglo XIX.

Según Burke (2014), cuya obra se estudia como antecedente de la estética kantiana, el gusto es una cualidad común a todo género humano, aunque no igual en todos los que lo comparten. Mediante el gusto emitimos un juicio acerca de

la sensación de placer o displacer causada por un objeto. Edmund Burke dice que la mente humana posee una especie de poder creativo que varia la disposición de las ideas. Este poder es la imaginación y me atrevería a decir que esta imaginación es un espacio de placer y de angustia, de miedo y de esperanza y de todas las demás pasiones que les acompañen. El filósofo y político británico estudia como valores estéticos lo bello y lo sublime y los analiza desde dos perspectivas: por un lado, la del sujeto que recibe la impresión causada por el objeto y por otro, la de las propiedades mismas que hacen que un objeto sea bello o sublime. La diferenciación entre los dos valores constituye la gran aportación de Burke a la historia de las ideas estéticas. Como sublime se entiende una forma particular del sentimiento estético que se puede considerar como una variedad de lo bello aunque a veces, como un carácter opuesto a él. La causa de lo sublime se encuentra en la oscuridad, la grandeza y la magnificencia en el temor, asombro o respeto que ellas pueden provocar o inspirar y en la mayoría de los casos está íntimamente relacionada con la fuerza de la naturaleza. Mientras que las causas de lo bello no necesariamente son la proporción y la simetría, pero sí la armonía. Según Burke, lo sublime predomina y es superior a lo bello.

Kant (2005), igual que Burke, identifica lo sublime con lo grande y lo bello con lo pequeño y señala que lo sublime acompaña a veces cierto temor o melancolía. Para el alemán, la aportación de Burke es elogiada a pesar de que el inglés limita su análisis de esos juicios estéticos a una exposición meramente empírica. Sin embargo el análisis que Kant ofrece de esos valores en su libro "Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime" publicado por primera vez en 1764, genera serios interrogantes hoy en día, sobre los que reflexionaremos en este capítulo. A modo de entrada no podemos dejar sin comentar que Kant no solo identifica lo sublime con la noche y lo bello con el día sino además se atreve a clasificar el primero con la inteligencia masculina mientras que deja el segundo para la inteligencia femenina... y no se queda aquí, Kant establece una especie de cartografía estética de pronunciado índole colonialista a partir de los sentimientos de lo bello y lo sublime, que comentaremos cuando llegue el momento.

De momento mi objeción en relación con lo que defiende el filósofo alemán se centra en la importancia del conocimiento para el establecimiento de los valores estéticos. Kant, en la "Crítica del Juicio" (2007) define el juicio del gusto como un juicio estético, considerando que este no se refiere al conocimiento sino al sentimiento y que no se refiere al objeto como objeto de conocimiento sino al sujeto y

a su sentimiento de placer o dolor. La idea parece muy válida para explicar la sociedad y la producción artística del siglo XVIII y los anteriores, sin embargo invita a la reflexión. La experiencia estética como procedimiento idealizado de comunicación fue el principio central desde la Ilustración. La producción artística tenía, incluso durante aquella época como telón de fondo, la vida social. Detrás de toda aquella retórica había un motivo más complejo: hacer que el espectador se volviera más sensible y empático a las peculiaridades de la naturaleza, conocer mejor el resto de los seres y el otro en general, por lo que no estoy convencido que hoy Kant estuviera en lo cierto.

Lo que sí está claro es que hoy no se puede menospreciar la importancia del conocimiento en la constitución de valores estéticos. Luigi Pareyson hablando de la contemplación de la forma, no como actitud pasiva de quietud frente a ella, sino como esfuerzo interpretativo personal, dice que solamente el conocimiento, “llegado a la perfección a través de las aventuras de la búsqueda y de las peripecias de la interpretación, está en situación de alcanzar y poseer la forma en toda su perfección” [Pareyson, 1987, 25].

La imagen que el espectador obtiene de las cosas es la culminación de un proceso de formación. La imagen de una cosa es la cosa misma tal y como es interpretada por el que la contempla y el proceso de interpretación es un proceso formativo que culmina sólo cuando se ha conocido la forma perfecta y acabada. La belleza de un objeto consiste en el grado de perfección que posee su imagen, no sólo al contemplarla, sino además al interpretarla. A partir del Renacimiento el mundo occidental ha vivido en la ilusión de que el arte es esencialmente representativo y se tuvo que aprender la lección del arte abstracto, entre otras experiencias estéticas, para recordar que la figura pictórica no es una imagen-signo sino una realidad independiente. El arte produce experiencias cuya función no es representar sino significar.

El placer estético presupone siempre una actividad interpretativa. Todo esfuerzo de conocimiento tiene siempre un fin estético y en esto creo que Danto está de acuerdo cuando en el artículo ya mencionado sobre el gusto kantiano en relación con el arte de Duchamp, comenta que el gusto antes de ese artista, no era lo que una u otra persona prefería, en igualdad de condiciones, sino lo que cualquier persona debería preferir. Como explica Danto: “Kant sostenía que afirmar que algo era bello no era predecir que todos los demás lo encontrarán bello, sino sostener que

todos *deben* encontrarlo bello” [2000, s.p)]⁷⁸, derribando así cualquier intento por parte del espectador de interpretación a través del conocimiento personal.

Según Danto, el concepto del gusto fue superado definitivamente gracias a Duchamp. Hasta aquél momento parecía que el destino del arte era la gratificación del gusto, entendido este como cualidad innata en el hombre que no necesita del conocimiento para la instauración de valores estéticos. Marcel Duchamp habría demostrado según el crítico norteamericano que es totalmente posible que algo tenga un valor estético sin tener absolutamente nada que ver con el gusto kantiano, ni bueno ni malo. El asunto ya no era si algo era de buen o mal gusto, si era bello o sublime sino qué significaba y cómo este significado se entendía por parte del espectador.

El arte vanguardista modifica la relación con la obra permitiendo miradas múltiples y variadas sobre ella. A partir de los sesenta hubo una verdadera aceleración en la desmaterialización de la obra y por consiguiente un cambio, no solo en la posición del espectador frente a ella sino en su relación con ella, un proceso que se había iniciado por Duchamp medio siglo antes.

La problemática del funcionamiento de la estética y de sus valores sigue muy vigente en el inicio del siglo XXI y, como no podía ser de otra manera, el pensamiento decolonial se pronuncia al respecto. Según nos informa Walter Mignolo (2015), es Adolfo Alban Achinte quien introduce el tema de la “colonialidad de la estética” en 2009 y él recoge el testigo preguntándose que si es posible reflexionar sobre la colonialidad del poder, del saber y del ser, por qué no sobre la de la estética. Dado que según los estudios decoloniales, a los que nos hemos referido anteriormente en este trabajo, la modernidad no es un estudio universal de la historia, sino sólo una opción, surge como necesidad formular una filosofía estética decolonial que desvista la estética de su supuesta universalidad y la regionalice como alternativa a la estética moderna occidental. Como comenta Mignolo: “...la colonialidad de la estética globalizó lo regional y lo hizo pasar por universal. La opción decolonial se desengancha de este espejismo...pensar en términos de opciones, significa desembarazarse del mito de los universales” (2015, 11).

Pedro Pablo Gómez Moreno en su libro “Estéticas fronterizas: Diferencia colonial y opción estética decolonial” cuyo prólogo escribe Walter Mignolo, quiere

⁷⁸ “Kant argued that to claim that something is beautiful is not to predict that everyone else will so find it, but to assert that everyone ought to find it so.” (Trad., y uso de cursiva del autor).

mostrar el carácter colonial de la estética desde la primera modernidad en el siglo XVI, empezando por la deconstrucción del término “colonial” en tanto que referido a un período de arte y estableciéndolo como una forma de subordinación estética. Según Gómez Moreno el arte colonial, desde el punto de vista de los modos de hacer, es un arte que modera relaciones humanas de subordinación colonial “mediante formas racionalizadas de representación del otro...formas de clasificación social de los seres humanos y de sus prácticas” (2015, 37-38). Resulta que calificar en términos estéticos, como colonial a un estilo o forma de arte, no parece ser lo más correcto.

Antes comentábamos que Kant en su obra “Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime” introducía una lectura claramente colonialista acerca de estos valores estéticos y creo que en este momento, con la ayuda de Gómez Moreno, sería interesante indagar más en esa lectura para poder constatar que los valores estéticos que hasta hace muy poco han marcado nuestra forma de entender y vivir el arte, ya no pueden servir como únicos e universales y que el surgimiento de nuevos, tal y como puede ser lo social que aquí intentamos darle validez estética, es posible y factible.

Está muy claro que el filósofo alemán cuando dice que:

Este delicado sentimiento que ahora vamos a considerar es principalmente de dos clases: el sentimiento de lo *sublime* y el de lo *bello*... Para que aquella impresión ocurra en nosotros con fuerza apropiada, debemos tener un sentimiento de lo *sublime*; para disfrutar bien la segunda, es preciso el sentimiento de lo *bello*. (2005, 9)

se está dirigiendo a un “nosotros” que es un grupo exclusivo de ciertas naciones que poseen el gusto y el sentimiento de lo bello y lo sublime sin necesidad de aprenderlo o cultivarlo a pesar de los cambios históricos y geográficos que ya se habían introducido durante su época. Pero lo que es más sorprendente es el sexismo y el racismo a través de los que Kant intenta ampliar y justificar su discurso. Kant dedica el capítulo 3 de su obra que titula “Sobre la diferencia entre lo sublime y lo bello en la relación recíproca de ambos sexos” para establecer una distinción de género y de su inteligencia, sirviéndose de dichos valores estéticos. Dice el filósofo que: “El bello sexo tiene tanta inteligencia como el masculino, pero es una inteligencia bella; la nuestra ha de ser una inteligencia profunda, expresión de significado equivalente a lo sublime”

y sigue más adelante:

La mujer, por tanto, no debe aprender ninguna geometría; del principio de razón suficiente o de las mónadas sólo sabrá lo indispensable para entender el chiste en las poesías humorísticas con que se ha satirizado a los superficiales sutilizadores de nuestro sexo. (2005, 39)

En el siguiente capítulo de la obra, con título “Sobre los caracteres nacionales en cuanto descansan en la diferente sensibilidad para lo sublime y lo bello”, el alemán ve matices de sensibilidad en las distintas naciones de Europa, debida a sus diferentes caracteres nacionales. Según Kant, la sensibilidad para lo bello y lo sublime en Holanda es apenas percibida mientras que los italianos tienden hacia el sentimiento de lo bello. A España le adjudica una sublimidad que se acerca a lo terrible, a los ingleses un sublime magnífico y a los franceses, una sublimidad noble, ahorrando para los alemanes un sentimiento de lo sublime más templado: “El alemán tendrá, pues, menos sentimiento que el francés con respecto a lo bello, y menos que el inglés para lo sublime; pero en los casos donde ambos han de aparecer unidos, su sensibilidad se siente más a gusto...” (2005, 60).

Como muy acertadamente observa Gómez Moreno (2015), el eurocentrismo imperante en el texto de Kant no le es suficiente. El filósofo alemán va más allá y circunscribe el centro de Europa y Alemania como el lugar donde se produce la síntesis de lo mejor de estos sentimientos. Es un claro ejemplo de cómo se construye una diferencia imperial desde una teoría del gusto, una cartografía estética a partir de los sentimientos de lo bello y lo sublime. Bastaría con leer el siguiente fragmento:

Los negros de África carecen por naturaleza de una sensibilidad que se eleva por encima de lo insignificante. El señor Hume desafía a que se le presente un ejemplo de que un negro haya mostrado talento...y aunque muchos de ellos hayan obtenido la libertad, no se ha encontrado uno sólo que haya imaginado algo grande en el arte, en la ciencia o en cualquiera otra cualidad honorable...Los negros son muy vanidosos, pero a su manera, y tan habladores, que es preciso separarlos a golpes (Kant, 2005, 72-73)

Kant se sirve de esos valores como claves de distinción para su particular concepción del ser humano. “Sexismo y racismo se juntan en una concepción del ser

humano en la que el arte y la estética reemplazan la poética y la catarsis griega” (Gómez Moreno, 2015, 56). La atribución de carencias estéticas a los pueblos denominados “naturales”, usando la raza como criterio de clasificación, no es otra cosa que la construcción de la diferencia colonial, la ubicación del otro no europeo en la “exterioridad del gusto”, según Gómez Moreno, pero también en la exterioridad de la moralidad y desgraciadamente en la exterioridad de lo humano según Kant quien excluye a los “salvajes” por su supuesta carencia de sensibilidad para lo bello y lo sublime.

La opción de una estética decolonial, que se está construyendo desde el cono sur del planeta, no está centrada en el crecimiento y desarrollo sino en la vida. Se trata de una opción que sirve a todas las personas y a la vida del planeta y que está liderada no por los Estados sino por la comunidad global. La opción decolonial ve en la crisis de la estética occidental una señal de la crisis de la modernidad/colonialidad. Aspira a estéticas que puedan mantener las particularidades y a la vez puedan establecer diálogos estéticos articulados a proyectos que buscan la superación de la colonialidad global, involucrando a todos los campos de la experiencia humana.

La estética moderna/colonial es una estética que reduce la concepción del arte al arte occidental, elaborada por el genio y que produce obras maestras. El agotamiento de esta estética, sin embargo, se materializa durante la época contemporánea en la incesante búsqueda de nuevos valores. En el occidente, empiezan a través de las excursiones durante la época del Dadá parisino y mediante su posterior evolución hacia la deambulación surrealista y la *dérive* situacionista, a crearse por primera vez unas operaciones artísticas que otorgan un valor estético a un espacio, en vez de a un objeto, mientras que otros proyectos artísticos procedentes de los márgenes y los intersticios de la colonialidad, descolonizan las categorías y los sistemas de clasificación de la producción considerada como artesanía, folclore o arte popular, buscando una alternativa a la modernidad con objetivo construir un mundo trans-moderno. Desde la frontera se busca construir un espacio de afirmación a partir del cual proyectar una actividad creadora de otros mundos posibles. Lo “cotidiano” se eleva a un emergente valor estético y desde entonces, nada será lo mismo, nunca más en el arte.

A partir de ese momento se consolida una tendencia que ya había empezado a abrir terreno. Todos aquellos intentos según los que la obra como objeto

físico, creado por un genio, ya no es tan importante, cobran sentido. Un objeto folclórico realizado por un artesano, un espacio creado por la gestión cultural comunitaria acerca de este objeto y hasta los diálogos entre la comunidad y las instituciones, sobre esta gestión, toda praxis y sus resultados pueden tener trascendencia estética. Cuando esto empieza a aparecer, resulta que hay una migración del valor: surge lo “social” como nuevo valor estético.

El valor estético puede significar el valor atribuido a los objetos de una experiencia estética, pero también puede evidenciar el valor de la experiencia estética misma. Como tal, se distingue de los demás valores que podemos encontrar, en el que no consiste en la efectividad que un objeto tenga para promover cualquier experiencia estética, sino en su idoneidad para describirla.

La expresión “estética social” puede parecer como una rara combinación de términos. Estamos acostumbrados a pensar en la estética en relación con el arte, pero esta manera habitual de pensarla es innecesariamente estrecha. Las actividades relacionadas con las artes, no son obviamente las únicas que tienen un lugar en la vida social, pero los valores que reconocemos en las artes se encuentran de manera más amplia en la experiencia social, pudiendo transformarla en experiencia estética, a través del compromiso estético. Como tal entendemos el compromiso de participación integradora y transformadora en la experiencia social.

Como un campo de fuerzas, en el que las personas participan activamente, el entorno social se experimenta en su plenitud, cuando la sensibilidad asume una importancia primordial y el compromiso es pleno. Ese entorno social incluye no solo cosas en su estado natural o construido, incluye también de manera más significativa, personas en su estado social. El entorno social se vuelve espacio social a través del compromiso estético de sus ocupantes. Entendemos así que el compromiso estético tiene un significado social y a la vez uno espacial. Impregna la experiencia social, ilumina y enriquece las relaciones sociales, y explica tanto la apreciación de las artes como la del espacio social y cultural.

La dimensión estética de las relaciones sociales no está siempre reconocida y su importancia, a menudo se pasa por alto. Afirmar la existencia de una estética social no siempre tiene que significar que la dimensión estética es predominante en las relaciones sociales, pero deberíamos admitir que está presente y en ocasiones puede predominar. Se trataría de los casos en los que el compromiso estético juega un papel importante en la dinámica de relaciones humanas. Puede

experimentarse en la dinámica del grupo cuando se desarrolla un entusiasmo compartido que conduce a trascender el yo hacia un propósito común y hacia el deleite sensorial, en su búsqueda. Un caso muy obvio, en el que se puede reconocer un compromiso estético de esta índole, puede ser un deporte de equipo, pero por qué no también, la autogestión de un bien cultural, reclamado como tal por la comunidad. Desde mi punto de vista es un ejemplo válido de una actividad social en la que el compromiso estético prevalece entre las características sociales de sus miembros, elevando lo social a un nuevo valor estético y a través de este, la experiencia social a experiencia estética.

Comentábamos antes citando a Pareyson, en relación con la importancia del conocimiento en la constitución de valores estéticos, que todo esfuerzo de conocimiento tiene un fin estético, pues podemos ampliar la idea pensando que la autogestión cultural como un intento de conocer mejor y entender en profundidad la cultura de la comunidad, tiene un fin estético. Además, retrocediendo a Platón, recordemos que el filósofo griego en los “Diálogos de Gorgias”, habla del arte como una actividad meditada y fundamentada en conocimientos científicos y en la “Política” distingue entre artes plásticas, en las que la ciencia está inherente en la acción y crean cosas que antes no existían, y artes cognoscitivas que solo están en relación con el conocimiento. En otro de sus diálogos, el de “Sofista”, introduce una distinción más entre arte productiva, como la poética que consiste en crear, y arte adquisitivo que consiste en mantener con discursos y acciones, lo que ya existe. Así que sin miedo a equivocarnos, por lo menos, no demasiado, podemos decir con cierta seguridad, que la práctica de la autogestión cultural que consiste precisamente en “mantener con discursos y acciones” el bien cultural, es siguiendo a Platón, un arte adquisitivo y que como tal, necesita un valor estético que lo describa y que este puede ser lo social. Para Platón el universo del arte es amplísimo y va desde el hacer metafísico, como el de Demiurgo, hasta el más natural del artesano, desde el mundo del hacer hasta el de más puro conocer, desde las matemáticas hasta la filosofía, o dicho de otra manera desde el razonamiento hasta la dialéctica.

En los años 30 del siglo pasado, Walter Benjamin (2003) comentaba de forma brillante el fenómeno de la desaparición del aura de la obra, un fenómeno que el arte moderno acompañó y discutió ampliamente. La posibilidad de la reproducción mecánica de la obra se imponía sobre la sacralidad de ella, sin embargo últimamente se respira por todas partes un intento de vuelta a lo sagrado, una necesidad de revitalización de la noción de belleza y de la sacralidad del aura del objeto como

solución a la indiferencia de la mayoría del público hacia el arte. Muchos artistas y teóricos del arte, reaccionan frente a esa idea utilizando la noción de lo plural y lo comunicativo como posibilidad de inventar modos de estar juntos y de relacionarse, de crear formas de interacciones y espacios de relaciones entre personas, que van más allá de la conformidad de las relaciones que se nos proponen dentro de un marco institucional concreto. En la tercera parte de este trabajo reflexionamos acerca del papel que la institución museística puede desempeñar en la renovación de este marco espacial en el que nuevos valores como lo social, pueden emerger como categorías estéticas representativas de una sociedad como la nuestra.

8. Consideraciones de la segunda parte

El trabajo artístico sobre el espacio público y especialmente el urbano cobra gran importancia a finales del siglo XIX cuando la ciudad empieza a erigirse en el espacio principal de la experiencia vivida. La ciudad pasa de ser tema a ser soporte del arte y en los inicios del siglo XX, existen ya ciertas expresiones artísticas que enseñan un camino innovador hacia la construcción de un arte cuyo elemento principal es el espacio que lo entienden y lo exploran como material expresivo de gran potencial. Es así como lo he investigado aquí a través de una lectura espacial de algunas obras de las primeras Vanguardias y de la mano de propuestas de El Lissitzky, Marcel Duchamp, los futuristas o los cubistas, quienes no solo se alejan del espacio real como material expresivo, con intención de crear uno nuevo, sino que además reflexionan acerca del espacio de la exposición de la obra.

Desde mi punto de vista, un momento de inflexión en el camino hacia una construcción espacial del arte, conforman las investigaciones sobre el andar como acto estético y comunicativo. El interés sobre el espacio como fundamento artístico empieza a tomar cuerpo a través de la práctica de los paseos introducidos por el Dada parisino. Según Ardenne (2006) hubo dos tendencias de paseos, por un lado la peregrinación azarosa por parte del artista que se desarrollaba de forma individual o colectiva pero sin interacciones y por otro, el paseo urbano de interacción con los transeúntes, que tenía un carácter programado por parte del artista. Ese tipo de iniciativas surgen primero de forma autónoma o incluso *underground* para luego ser reclamadas o asumidas, aunque sólo de manera experimental, por parte de las

instituciones. A esas dos prácticas me atrevería a añadir una tercera que aunque, de momento, no tenga la relevancia de aquellas podría transformarse en tendencia. Me refiero al caso del “paseo curatorial” organizado por el museo, en el que participan los espectadores y el artista, con intención de crearse un espacio de interacción y diálogo, un espacio mental, compartido. En la siguiente parte del presente trabajo podremos comentar algunos ejemplos. Sea como fuera, el andar como forma de intervención urbana, como arquitectura del paisaje o como acto de transformación simbólica y no solo física, del espacio, da importantes momentos de transición en la historia del arte.

Empezando por aquellas excursiones dadaístas hasta llegar a las obras de *Land Art* de Richard Long, pasando por las deambulaciones surrealistas y la *dérive* situacionista, el andar ha funcionado en el arte del siglo XX como un acto estético que explora el espacio, lo enmarca y crea uno nuevo de dimensiones mentales y es así como lo he podido estudiar en esta parte del trabajo. Del dadaísmo al surrealismo, de la Internacional Letrista a la Internacional Situacionista y del minimalismo al *Land Art*, se llega a una historia del espacio artístico. De la ciudad banal a la ciudad entrópica pasando por la ciudad onírica o por la lúdica y nómada, la ciudad se descubre por los artistas como un espacio “líquido” en el que se forman, de un modo espontáneo, los espacios-otros. Unos espacios de estar que aparecen como islas en el océano de los espacios de andar. El arte por primera vez rechaza los lugares reputados para reconstruir espacios nuevos. La deambulación surrealista crea una especie de escritura automática en el espacio real, capaz de revelar zonas inconscientes de él y la Internacional Letrista presenta la primera imagen física de una ciudad basada en este método. El camino sigue en la segunda mitad del siglo, con el andar como forma de intervenir en la naturaleza, convirtiéndose en una forma artística autónoma.

Las transformaciones, los desechos y la ausencia de control han revelado un sistema de espacios vacíos que pueden ser recorridos y resignificados, y la lectura que hago de todas aquellas manifestaciones es que tienen una cosa en común: el destino final. El resultado del acto de caminar es la construcción, a través de un acto artístico, de un espacio mental que no necesariamente coincide con el físico, que puede ser personal pero que en muchas ocasiones es compartido y aunque no siempre es efectivo, al final se vuelve real, al representar la imagen de nuestro propio espacio vital. Todas esas manifestaciones, a lo largo del siglo XX, transforman un lugar vacío a uno lleno, o dicho de otra manera, un territorio a un espacio vivido.

Algunas de esas prácticas desarrolladas con la mirada fija hacia el espacio artístico como material expresivo, empezaban a reflexionar sobre una nueva herramienta para la creación artística, esa de la participación directa del espectador en el proceso creador. No obstante, la memoria de los regímenes totalitarios después de la Segunda Guerra mundial, tanto la del comunismo soviético como la del nacionalismo italogermánico significó un gran peso y un revés para la generación de los artistas de la posguerra que volvían la mirada hacia la implicación del espectador. La organización de masas se había convertido en un anatema y muy difícilmente y con enorme cuidado en su planteamiento, empezarán a surgir iniciativas artísticas que tengan como punto de referencia la participación activa de la ciudadanía. Sin embargo, aunque con paso muy lento al principio, la construcción espacial del acto artístico se completa de manera decisiva durante la segunda mitad del siglo, con diversas propuestas que confluyen en el interés sobre la participación activa del espectador en el proceso de creación.

Bajo la denominación de “Estéticas Colaborativas” hemos reunido aquí cinco categorías distintas pero relacionadas aunque a veces antagónicas, de prácticas artísticas que tienen como denominador común su voluntad para activar la participación del espectador en el acto creativo. Cuatro de ellas, el arte relacional, el arte participativo, la estética dialógica y la estética de emergencia, se han estudiado bastante, se han puesto en práctica de forma más o menos continua y sus aportaciones se siguen investigando, dando lugar a un debate académico muy efervescente. En estas cuatro, he añadido aquí para los objetivos de esta investigación, la gestión cultural participativa cuyas prácticas todavía escasean pero sus resultados, desde mi punto de vista, pueden ser reveladores en cuanto a su desarrollo y aportación espacial.

Todas estas prácticas artísticas colaborativas despliegan, a partir de los '60 unos procesos culturales en relación con la sociedad, con la intención de generar algún cambio o transformación social. Todas se basan en la convicción de que el espacio suscita una relación directa con el contexto y puede producir relaciones políticas y sociales alternativas y presentan una serie de desafíos a tener en cuenta: Dan la primacía a la colectividad frente al artista, pero además revisan críticamente los contextos sociales para abrir posibilidades de transformación social y finalmente, validan lo procesual por encima de los resultados materiales, plásticos o visuales, o dicho de otra manera, se preguntan por los sujetos, por los contextos y por los procesos de ampliación de la creación.

Entre ellas, la estética dialógica tiene como base la idea de que la obra se genera como proceso, pero también como interfaz capaz de intervenir en un sistema sociocultural concreto, de aprendizaje mutuo a largo plazo para la creación de un conocimiento colectivo. Su carácter e importancia, como de todas las demás estéticas colaborativas, están actualmente en el punto de mira y generan un importante debate en cuanto a su eficacia en relación con el papel del artista, el del museo y el de las estructuras políticas, entre otras. Hay unos aspectos que deberían estar siempre presentes y ser tratados con mucho esmero cuando las investigamos. Por ejemplo, entender el proceso estructural en el que el artista se incorpora, para evitar moralismos basados en una concepción del artista como Mesías. Es básico, comprender en profundidad las estructuras sociopolíticas en las que se mueve la intervención cultural, así como los límites y contradicciones de ciertas prácticas. Hay que tener presente que subrayar el carácter esencialista del grupo supone una actitud paternalista y genera dudas sobre las limitaciones de la transformación. Finalmente cabe investigar y generar una historia del arte que comprenda las complejidades sólo desde dentro de esos procesos.

Un problema central en el discurso contemporáneo de la participación es la contradicción entre intención y recepción, negándose de antemano cualquier posición moral o política. La relación entre forma artística y compromiso político se hace cada vez más tensa a medida que la participación se dirige desde la imposición de la igualdad social hacia la reflexión sobre la libertad. La experiencia estética de la comunidad se erige en el punto de oposición a la jerarquía cultural. Es por eso que entre las cinco estéticas colaborativas, he enfocado con más atención en la estética de gestión cultural participativa y más concretamente de la autogestión, a la que considero como el culmen de todas ellas. Entiendo que con la manifestación de lo social a nuevo valor estético, creado por esta práctica, se completa la construcción de un espacio artístico que se puede experimentar de plena forma mediante experiencias estéticas compartidas.

Los proyectos culturales de autogestión, son necesarios para la emancipación social de la ciudadanía. Estos son posibles sólo mediante una educación estética reflexiva acerca de los valores sociales. Con la ayuda de la institución museística en la puesta en marcha de nuevos proyectos culturales se pueden salvaguardar los valores existentes a la vez que proponerse nuevos. La educación estética puede hacer posible un reconocimiento de los valores estéticos y sociales existentes y la abierta colaboración con el museo hará posible el surgimiento

de nuevos espacios de representación estética ciudadana. Creo que sólo así se puede llegar a una ciudadanía socialmente emancipada que reconoce la importancia de lo social y es capaz de proponer formulas para su ampliación.

El objetivo de las prácticas colaborativas se cumple en el momento de su realización, por lo que generalmente, es muy difícil exponer ese tipo de prácticas. Una pregunta obvia, en este caso sería ¿desaparece el papel del museo en estos casos? No necesariamente; el museo puede seguir siendo un actor primordial entre los actores participantes al ofrecer las condiciones necesarias para que estos proyectos se realicen. La investigación sobre los procesos colaborativos de estas estéticas, que aquí se ha empezado, nos abre un camino amplio para poder reflexionar acerca de la posibilidad de exposiciones colaborativas. ¿Por qué una exposición colaborativa sería importante hoy y cuál de entre las cinco prácticas que hemos presentado aquí podría funcionar mejor como “guión curatorial”? Aunque esto será uno de los objetivos de análisis de la siguiente parte del trabajo podemos ahora comentar un ejemplo interesante al respecto que ayuda a entender los importantes matices a tener en cuenta, sobre los que se podría construir una exposición colaborativa.

Un proyecto expositivo que ilustra lo que estamos comentando es lo que se llevó a cabo en el *Frye Art Museum* de Seattle, en Washington de EE.UU, en 2014. En ese proyecto se había pedido al público a votar por sus obras favoritas y con los que obtuvieron más votos se presentó una exposición. Desde mi punto de vista se trata de una exposición tradicional con la pequeña excepción de que el papel del curador lo adopta, de alguna manera, el público, siempre y cuando entendemos como tarea curatorial, la elección de las obras a exponer... Pero, en esta tesis se investiga algo más: cómo crear a partir de un proceso expositivo colaborativo un espacio participativo en el que el usuario se sienta representado de múltiples maneras. Lo que buscamos es una posible fórmula con la que el museo ponga de relieve las enseñanzas de las prácticas colaborativas. No se trata de anular la institución, ni el artista, sino de buscar la mejor manera para que estos actores puedan involucrar al ciudadano en sus propuestas. Un museo participativo es el que crea las condiciones necesarias para que alrededor de él, se realicen procesos de interacción social.

Claire Bishop opina que la activación de la audiencia en el arte participativo se posiciona contra su parte opuesta mítica, esa del consumo de una espectaduría pasiva y desde mi punto de vista este anhelo de una ciudadanía activa y participativa, en oposición al fomento de una contemplativa y pasiva, está presente en

todos los proyectos colaborativos, de mayor o menor grado, y no exclusivamente a los del arte participativo. De forma general no sería un error decir que el arte debería ser pensado como la antítesis de la contemplación, de la pasividad de las masas paralizadas por el espectáculo de la vida moderna. La colaboración artística en todas sus posibilidades, es parte de esta narrativa. El deseo de transformar la audiencia desde espectador a usuario del acto estético, es el impulso para emanciparla de un estado de alienación inducido por el orden ideológico dominante.

Los discursos sociales y artísticos no pueden fusionarse fácilmente y habitualmente parece que sirven criterios muy distintos. El discurso social acusa a menudo al artístico de utópico e ineficaz mientras que el artístico contraataca al social por vendido o desesperadamente apegado a categorías y modos de entender la vida, existentes y excluyentes. La relación del arte con lo social está balanceando en una cuerda tensa que muchas veces se ha roto. El objetivo de las prácticas colaborativas es la reactivación de un espacio colectivo de compromiso social compartido.

La aparición de las distintas estéticas colaborativas es sintomática de este choque y tiende a ocurrir en momentos de transición y agitación política. Según el momento histórico, las artes colaborativas toman formas distintas y la identidad de los participantes se reasigna según las necesidades sociales de respuesta al orden dominante, desde la multitud a las masas y desde la gente en general a los excluidos o a la comunidad. La posibilidad de creación de múltiples proyectos culturales autogestionados, de la manera que aquí hemos investigado, puede ser la gran esperanza de conciliación y colaboración de los dos discursos antagónicos, el social y el artístico, que al fin y al cabo, tienen el mismo objetivo que no es otro que activar una audiencia más allá de su subordinación, voluntaria o no, a los deseos de poder, de las instituciones o del artista.

La participación es democracia y la democracia necesita participación para existir. La autogestión es el máximo nivel de participación por lo que la entendemos como el nivel más elevado de democracia, por lo menos en cuanto a la cultura se refiere. Pero ahora surge una nueva problemática: ¿Hasta qué punto la participación se puede confundir con el espectáculo? ¿Estamos hablando de lo mismo cuando hablamos de colaboración estética social y de uso de la web 2.0 o de las aplicaciones de autopromoción como herramientas colaborativas? Según Bishop:

En un planeta donde quien sea puede transmitir su opinión a todo el mundo, no estamos frente al empoderamiento de las masas, sino frente a un río interminable de egos igualados a la banalidad. Lejos de oponerse al espectáculo, ahora la participación se ha fusionado enteramente con él. [2016, 437].

Rancière (2010) piensa que el arte y lo social no deben ser reconciliados, sino mantenidos en esta tensión continua, cuando dice en el “Espectador Emancipado” que el espectáculo en el arte es un mediador entre la idea del artista y la interpretación del espectador y como tal es crucial para la emancipación individual. Según él, la misma cosa que vincula el arte y la sociedad, debe también separarlos. Quizás sería más efectivo mantener la tensión en el debate entre lo social y lo artístico, aunque ahora pasado por otro tamiz, el de la exposición de ambos.

Introducción

La historiografía artística de las últimas décadas pone especial interés en la revisión de lo que se define como “espacio” y su relevancia en relación con el usuario que lo ocupa. Partiendo de una relectura de autores que teorizan sobre la construcción social del espacio físico, reconociendo que no se trata de un simple escenario en el que se depositan cosas y hechos, sino de una entidad autónoma, construida socialmente, capaz de crear relaciones entre sus usuarios, tal y como se recoge en la primera parte de este trabajo, hemos podido ver, en la segunda, que desde hace ya un siglo, prácticas artísticas muy concretas, algunas con mayor y otras con menor éxito, están desarrollando una vinculación más que evidente entre espacio y arte.

Si en la primera parte de esta tesis hemos analizado la manera según la cual geógrafos, sociólogos y filósofos como Henri Lefebvre, Michel Foucault, David Harvey o Edward Soja reflexionaron acerca de la construcción del espacio como realidad social, abriendo un nuevo camino en el estudio del término y la reflexión de la comunidad científica en cuanto a las relaciones sociales que pueden surgir en él, en la segunda parte hemos hecho un recorrido crítico por ciertos proyectos artísticos de orientación “espacial”, del siglo XX y hemos podido constatar cómo historiadores de arte, artistas y movimientos concretos, se conectan fácilmente con aquellas teorías que surgieron posteriormente, si los estudiásemos desde el punto de vista de la calidad performativa del espacio. Hemos buscado los vínculos entre la producción artística y las teorías sobre espacio, reflexionando acerca de las relaciones ya no solo

sociales sino también estéticas que se generan en él a la vez que del arte que puede surgir de ellas,

En esta tercera parte se propone ampliar esa idea, buscando articulaciones entre espacio, arte y formas de exposición de ese arte. Desde un comentario crítico de unas propuestas expositivas concretas, se investigan las posibilidades de relacionar el espacio creado por el arte actual con la forma de su exposición y se reflexiona acerca de la posibilidad de que dicho espacio expositivo se amplíe en el intento, con objetivo establecer un nuevo papel para el museo como espacio de desarrollo de actividad no sólo artística sino además, social y política.

El objetivo propuesto de esta última parte es investigar la posibilidad de cambio del rol social del museo mediante el cambio del funcionamiento de su espacio expositivo. Queremos investigar cómo la institución puede definir el nuevo lugar que ocupa su usuario en el espacio social, a través del lugar que le ofrece en un espacio expositivo abierto e inclusivo, construido de acuerdo con los requisitos sociales de hoy.

Comienzo analizando en el capítulo 9, la evolución del papel del museo como institución creada por parte de ciertos poderes y apoyada por disciplinas como la Historia, la Geografía o la Historia del Arte y cuyos intereses viene a representar en el inicio de su funcionamiento. Centrándome en esta evolución, se intenta ver cómo avanza la consolidación social del museo a medida que avanza la investigación sobre el funcionamiento y el uso de su espacio expositivo. Pienso y aquí intentaré demostrar que la evolución en la importancia del rol representacional del museo que se observa a lo largo del tiempo, guarda estrecha relación con la evolución en la consideración y funcionamiento del espacio expositivo. Es por eso que en este capítulo profundizaré en los avances de proyección social del museo desde aquél espacio de creación de identidad nacional al espacio de apertura en la ciudad y representación de la microcomunidad que lo rodea.

Entiendo que es primordial resignificar el término “espacio expositivo” y por eso dedicaré unas reflexiones al respecto que se recogen en el capítulo 10 de este trabajo. Dicho capítulo, una vez pasando por un punto de inflexión importante que es el momento de la implantación de la estética del “Cubo Blanco”, se centra e investiga esa idea de ampliación del espacio expositivo, Utilizando los trabajos teóricos recogidos en la primera parte, quiero indagar en las posibilidades de aplicar las ideas sobre espacio social en el espacio expositivo y estudiarlo más allá de su

dimensión física tridimensional, hacia nuevas dimensiones, siendo la más importantes entre estas, la temporal y la social, para la creación de un nuevo “topos”⁷⁹ ampliado y con mayor potencial representacional. El objetivo de este capítulo es ver cómo la institución museística actual puede aplicar ese nuevo espacio en el intento de creación de una ciudadanía participativa. Quiero ver las posibilidades de un cambio cualitativo importante en el papel de museo: Desde portavoz del poder que lo genera a altavoz de la sociedad que representa.



Lámina 16: Archivo Documenta. Vista desde la calle. Kassel. Foto del autor (2018).

Una parte importante de la investigación es la relación que las prácticas expositivas de las Grandes Exposiciones puedan guardar con las prácticas adoptadas por parte del museo. Considero que se puede establecer una interrelación muy fructífera entre esas y aquellas en

cuanto a la creación de esta nueva entidad espacial abierta, inclusiva y practicada, por lo que metodológicamente en el siguiente capítulo, después de explorar la trayectoria espacial y social de una de las más grandes exposiciones de arte contemporáneo, como es la Documenta de Kassel, revisaremos la propuesta expositiva de unos proyectos artísticos concretos presentados en Documenta 14 (en adelante D 14)⁸⁰ desde el punto de vista espacial. Se trata de unas reflexiones personales hechas después de visitar personalmente la exposición en su edición de 2017 en Atenas y una vez visitado al Archivo de la exposición el año siguiente en Kassel (Lám. 16). De esta manera, como objetivo aquí propuesto, se retoman elementos específicos de dichas propuestas relacionándose su práctica con algunas propuestas artísticas del siglo XX, como por ejemplo las conocidas como “excursiones” del Dadá parisino de los años 20 o las obras de Julio Le Parc del movimiento GRAV (*Group de Recherche d’Art Visuel*) que he podido comentar en la

⁷⁹ Entendemos y utilizamos aquí el término “topos” en su consideración y significado griego clásico, como el lugar común no solo físico sino de representación social y cultural compartida.

⁸⁰ La decimocuarta edición de la conocida exposición internacional de arte contemporáneo tuvo lugar entre el 8 de abril de 2017 y el 17 de septiembre de 2017. Por primera vez en su historia tuvo lugar en dos sedes de forma casi simultánea. Salió de su sede tradicional (Kassel, Alemania) y ofreció una propuesta expositiva desde la ciudad de Atenas en Grecia. Durante un mes, entre mediados de junio hasta mediados de julio de ese año, documenta operó desde las dos sedes y sus artistas trabajaron en ambos lugares intentando así su director artístico Adam Szymczyk, crear una exposición más inclusiva.

segunda parte del trabajo. A partir de estas herramientas contextualizamos algunos trabajos para reflexionar sobre la construcción espacial de la exposición como agente de representación social.

Tanto la visita y mi participación en algunos de los proyectos durante la exposición, como mi investigación en el Archivo, han servido para poder tener una idea más global y directa sobre la exposición y la reflexión espacial de sus distintos directores artísticos. La investigación se completa con unos debates que he podido mantener con miembros del equipo de dirección artística de la siguiente edición de la exposición que se celebrará el año que viene. Mis conclusiones de esos debates formarán parte de un subcapítulo de este capítulo mientras que la totalidad de la entrevista se recoge como Anexo al final de la Tesis. No se propone una revisión cualitativa de Documenta, sino se investigan las propuestas de creación, por su parte, de un espacio expositivo practicado, y la posibilidad de que este fuese aplicado de forma más generalizada por parte del museo. El objetivo es investigar cómo el museo actual puede aprovecharse de ese tipo de propuestas para adecuar su relato expositivo y ser así reflejo de una sociedad cambiante y agente en la transformación del orden social a través de la transformación del orden estético que puede proponer y que la sociedad reclama.

Finalmente, una vez investigadas las relaciones entre esas entidades, dedicaremos la parte final de la tesis a unas reflexiones sobre el desarrollo del papel social del museo, a través del desarrollo de la exposición como herramienta de representación social dentro de ese espacio expositivo ampliado. Teniendo siempre presente la importancia de la inclusividad y la visibilidad como valores sociales establecidos por la teoría poscolonial y su revisión descolonizadora, intentaremos dar una respuesta a la pregunta inicial sobre si el espacio expositivo funciona o no como el “lecho de Procusto” del siglo XXI.

9. De portavoz del poder a altavoz de la sociedad: Un giro inevitable hacia lo social

¿Por qué se expone algo?

Desde el momento que el hombre empieza a dejar las huellas de sus manos en las paredes de las cuevas donde buscaba cobijo, es decir desde el momento que toma conciencia de su propia existencia, empieza su interés en poseer

y coleccionar objetos a la vez que su interés de exhibirlos. Estos objetos le acompañan a lo largo de toda su vida hasta su muerte y en la mayoría de los casos, se entierra en compañía de los más importantes entre ellos.

Hoy en día, ¿Se exhibe o se expone? ¿Por qué se exhibe, si es el caso? ¿A quién le interesa seguir exhibiendo y dónde lo hace?

He aquí unas preguntas interesantes a las que voy a intentar dar respuesta en este capítulo con el fin de añadir una herramienta teórica más, a las que ya disponemos en nuestro intento de estudiar los espacios dentro de los cuales se exhibe el interés coleccionista del hombre. Si queremos cambiar las mayúsculas de la Historia del Arte, por unas minúsculas, en un término que debería hacer referencia a la multiplicidad de historias que una misma obra artística puede contar, es imprescindible tener una idea completa de los espacios en los que las obras artísticas viven y respiran y del funcionamiento de ellos a lo largo de la historia.

El momento que se abrieron las puertas de los primeros grandes museos en Europa a finales del siglo XVIII, marca un punto de inflexión en el ejercicio del poder sobre la sociedad y su educación en contacto con las obras de arte. Lo que fue propiedad de pocos se convirtió en propiedad de muchos, por lo menos a nivel teórico y moral. No obstante, a lo largo del siguiente siglo, como a continuación vamos a esquematizar, el museo priorizó el objeto en sí antes que el sujeto, es decir el ser humano, su visitante. Tanto es así que hoy en día, muchos teóricos de la museología ven a aquellas prácticas museográficas una “sacralización del objeto, en detrimento del conocimiento de su contenido” (Desvallées, 2012, 13).

Durante el último tercio del siglo pasado varios museos intentaron superar aquel materialismo con resultado el surgimiento durante la década de los '70, de los primeros museos comunitarios en el ámbito anglosajón y los Ecomuseos en el ámbito de los países europeos de tradición latina. En aquellos pequeños espacios museísticos el público pasa a ser poco a poco el protagonista, pero ¿cuánto de complicado es que ocurra lo mismo con los grandes museos nacionales, de tradición decimonónica? La dificultad para que esto pase está en que esos museos deberían cambiar completamente de registro, transformar en un medio lo que es una práctica bien enraizada. Siguiendo a André Desvallées, esos museos deberían “poder musealizarse a sí mismos y gestionar esa musealización” (2012, 13), pero para que esto sea posible, el establecimiento del público como protagonista debe

manifestarse en todas las tareas museísticas, desde el coleccionismo hasta la comunicación, pasando por la conservación y la exposición.

Estaríamos hablando de una renuncia voluntaria por parte de la institución, de sus propios objetivos, deseos e intereses en beneficio de la comunidad. Reconozco que no es nada fácil para los dirigentes de los museos, despojarse del poder del que disfrutaban hace más de dos siglos, sobre las distintas acciones de esas instituciones y me temo que estaríamos hablando de lo imposible, o quizás no... Los museos están reconociendo cada vez más que sus espectadores tienen deseos que pueden no haber sido correspondidos y los visitantes por su parte, expresan cada vez con más claridad y decisión, lo que esperan que el museo les proporcione. El tema está en lo que los visitantes del museo desean y esperan de él y lo que el museo está disponible a ofrecerles. La respuesta depende de si el tema es abordado desde el punto de vista del espectador o bien desde el del museo.

El valor atribuido a los museos modernos y estructurados, a lo largo de su relativamente corta pero muy intensa historia, ha demostrado que tenemos ahora



diferentes ideas y conductas hacia lo que se conoce como “espectador” o “visitante” del museo. Ahora el espectador es animado a expresar sus ideas y, sobre todo, sus necesidades y expectativas. Durante la década de los '80 empieza a aparecer el término “empoderar” para referirse a aquellas prácticas puestas en marcha por parte de la institución, con el fin de que los visitantes tomen un rol activo en el proceso museístico, al manifestar al museo lo que desean o necesitan.

Es un término que puede describir la conexión entre museo y sociedad pero que cuya aplicación no está eximida de cierta polémica. Desde mi punto de vista el problema en el uso del término surge de la necesidad de aclarar dos ideas relacionadas con él: por un lado, habría que aclarar cuál es el poder que se otorga y por otro, en qué

condiciones ocurre esto. Sin estas aclaraciones sería muy fácil y lógico, entender y tratar al que otorga el poder como alguien superior, mientras al que lo recibe como alguien dependiente del primero.

El personal de los museos necesita crear situaciones dentro de las que los visitantes puedan expresarse en total libertad y reflejar sus propias actitudes no solo para divertirse (Lám. 17) sino para poder llegar a ser co-productores de significados y no quedarse su participación simplemente en “pasarlos bien”, recopilar datos o responder cuestionarios. Es importante reconocer que los visitantes tienen el derecho y el poder de construir significados y explicar los procesos para lograrlo pero a la vez, no se puede entender el término de manera unidireccional. Obviamente no se trata de quitar el poder de los museos sino de compartirlo con la comunidad con fin de que ambas partes ganen conocimiento de sí mismos.

9.1 El museo como portavoz del poder que lo generó...Un poco de Historia

Durante la prehistoria los objetos estaban dotados de un significado mágico-religioso o de estatus y su colección otorgaba distinción social, individualidad y reconocimiento a los jefes y sacerdotes de los grupos humanos. La arqueología pone de manifiesto, a través de los descubrimientos en los entierros prehistóricos, un interés primitivo por el coleccionismo de objetos cuya función parece ser que era la de reunir, mantener y llevarse consigo unos objetos que identificaban, individualizaban o daban cierto poder a su poseedor.

En la antigüedad la preocupación por la reunión y exhibición de objetos se hace más obvia y su estrecha relación con el poder, más manifiesta. El rey que triunfaba sobre sus enemigos se apropiaba de sus posesiones a las que llevaba como botín, en su reino que en muchas ocasiones se exponía en el templo. Como podemos leer en Alonso Fernández (2010), es el caso por ejemplo de los elanitas quienes tras saquear toda la región de Babilonia, expusieron el botín en el templo de la ciudad de Inxuinak. Por su parte Nabucodonosor expone en su palacio una gran colección de piezas de guerra para “la contemplación de todos los pueblos”, que se conoce con la denominación *Bît Tavrât Nixim* (gabinete de maravillas de la humanidad), que según Alonso Fernández, y guardando las distancias del tiempo y contexto, podría ser

calificado como el primer museo dado que a la función del deleite personal se le añade la de la contemplación por parte de público. En todos casos, el objetivo general, tal y como queda manifiesto en estos dos ejemplos, era la exaltación del poder mediante su conexión con una colección.

En el Egipto faraónico el poder real está íntimamente ligado con la colección y exhibición, no solo de riquezas sino obras de arte y demás “rarezas”. Tutmosis III fue un conocido coleccionista de botánica mientras que Amenofis III lo fue de esmaltes y gemas preciosas, a las que exponía en el palacio real, pero a juicio de este investigador, lo que es mucho más interesante en el caso egipcio es que los faraones mismos, o mejor dicho, sus momias, pasan a ser un objeto de colección y exhibición para mayor gloria de sus poseedores y para la construcción de un relato nacional de enorme envergadura incluso hoy en día.

Se suele decir y con cierta razón, que es en la antigua Grecia donde empezó a tomar una forma estructurada el afán por el coleccionismo y exhibición de objetos. Esto no se debe sólo al origen etimológico de la palabra “Museo” – *Mouseion*, Μουσείον – como santuario dedicado a las nueve musas, protectoras de las artes y las ciencias humanas, sino además, a la manera organizada de inventariar, custodiar y exhibir dichos objetos. Se crea en el siglo VI a.C el concepto de “Tesoro” – *Thēsauros*, Θησαυρός – que hacía alusión a un espacio de custodia y exhibición de objetos de valor. Aquellos tesoros eran pequeños temples donde se guardaban



Lámina 18: Desconocido. (510-490 a.C.). *El Tesoro de los Atenienses*, Delfos, Grecia. Reconstrucción entre 1903 y 1906. Foto del autor (2006).

bajo custodia de sacerdotes y guardianes especiales para esto, los “*Hieropoí*” – ἱεροποιί, las ofrendas de artesanías y obras de arte [Lám. 18]. Los objetos se inventariaban para prevenir pérdidas y estaban exhibidas para ser vistas por los visitantes, previo pago de un impuesto y una oración en agradecimiento a las musas. Desde mi punto de vista, estamos delante de una práctica museística pensada y ejecutada, aunque de manera todavía primitiva, comparándola con la actual, de reunión, guarda, preservación y exhibición de objetos de valor, es decir de administración de una colección, con un fin concreto: el agradecimiento a los dioses.

Pero no podemos dejar sin comentar otra característica de aquella práctica, a saber la interconexión por primera vez en la historia, de un espacio especializado, una colección de objetos de valor y un poder concreto, que en la mayoría de los casos, era el poder de la polis. Es así por lo menos, como puedo explicar la existencia de distintos Tesoros que llevan el nombre de la polis que los construía. Es paradigmático el caso del Tesoro de los atenienses en Delfos, quienes lo construyeron para conmemorar su victoria en la batalla de Maratón, o de los sifnios, el más suntuoso del mismo oráculo, alzado en el “ombligo” mismo del mundo, para aumentar el prestigio y el honor de la isla de Sifnos y de sus habitantes, a través de la colección de ofrendas y otras obras de valor.

En la Atenas del Siglo de Oro de Pericles (siglo V. a.C), la práctica se afina y la conexión entre una colección de objetos, un espacio concreto para dicha colección y un poder determinado, se deja manifiesta. Se concibe y se alza, en los Propileos de la Acrópolis, un espacio destinado a la exhibición de obras de arte propiamente dichas. La “Pinacoteca” – *Pinakothéke*, Πινακοθήκη – es el primer espacio de galería de arte y aunque su objetivo era según Alonso Fernández (2010), la reunión y exhibición de pintura, escultura, trofeos y estandartes, es decir la colección de objetos a los que se otorgaba un valor puramente estético, sin necesidad de su descontextualización, lo cierto es que su ubicación en el ala norte del Acrópolis, es decir en un amplio contexto político-religioso, conecta este espacio de obras de arte con dicho poder político y religioso.

En la época helenística, el *mouseion* de Alejandría de los faraones Ptolomeo I Sóter y Ptolomeo II Filadelfo, llega a su máximo nivel como Institución museística destinada a la representación física del poder faraónico durante su momento helenístico. A sus funciones de colección de obras de arte se añaden las de la Biblioteca, Universidad, comunidad filosófica y Ágora de intelectuales, es decir al *mouseion* se le dota de funciones de investigación, debate científico y divulgación epistemológica, transformándose su rol para la mayor glorificación del Faraón.

Del *mouseion* griego se pasa al “*museum*” romano pero en el camino se pierde el interés por la exhibición de las colecciones de arte, manteniéndose el término para designar un “lugar para las discusiones filosóficas y teóricas” (Alonso Fernández 2010, 49) mientras que los auténticos museos para la exhibición de las colecciones privadas se traslada a las lujosas villas y palacios romanos. El interés coleccionista romano sobre obras de arte, griegas, clásicas o helenísticas, y su

expolio o copia con carácter apropiacionista, se queda en manos privadas, pero el objetivo ya es notorio: crear, mantener y exhibir estatus social, riqueza y poder. En Roma el coleccionismo adquiere, además de una intensificación privada, una dimensión económica como valor comerciable, es decir como una inversión rentable no solo social sino también económica.

Los primeros cristianos le darán una función pedagógica a la exposición de arte. El espacio expositivo durante el protocristianismo se traslada en las catacumbas y ahí los símbolos de la nueva religión se encargan de transmitir el mensaje del Dios y enseñarles a los fieles los principios del dogma. Tras el edicto de Milan, en el 313, el espacio de exhibición del arte, ahora religioso, pasa de las catacumbas a las iglesias, donde las representaciones, que ahora entendemos como artísticas, siguieron cumpliendo funciones didácticas e instructivas, más que estéticas, en íntima relación con el poder eclesiástico que con la ayuda del arte se erigirá durante toda la época medieval, en hegemónico.

Aunque nos complace decir que el museo, tal y como lo conocemos hoy, es un fenómeno con raíces típicamente europeas y aunque el resultado museológico en las zonas de África, Sudamérica y Oceanía es fruto del colonialismo europeo, el desarrollo de espacios concretos con funciones muy parecidas a las de los primeros *mouseia* es patente en culturas aparentemente muy diferenciadas de la europea. Como podemos leer en Bazin (1969) en Japón y en China los criterios sobre la colección y conservación de la obra de arte han llegado a coincidir en su evolución, con un tipo de desarrollo análogo al europeo. Siguiendo el autor francés, los palacios imperiales chinos, en el siglo II y III d.C estaban adornados con pinturas y caligrafías que enaltecían al emperador y más tarde, en el siglo VII d.C., se construyó en Nara, Japón, el *Tôdai-ji* un templo residencia del Gran Buda. Las obras de arte de propiedad del templo podían ser contempladas en el depósito de *Shôsô-in*, en Nara. En este sentido, es importante destacar que ciertas comunidades islámicas formaron colecciones de reliquias en las tumbas de sus mártires. El propio Mahoma formula la idea de *waaf* o *waqf* como donación religiosa inalienable, entregada para el bien público relacionado con fines religiosos, que contribuye a la formación de colecciones. Un ejemplo al respecto puede ser la colección reunida en torno al santuario-tumba del imán Ali Reza, ubicado en Masshad, Jorasán, al noreste de Irán, y que se ha transformado hoy en día en un complejo que incluye, entre otras funciones, una biblioteca y un museo.

Volviendo al espacio europeo, el Renacimiento trae consigo, entre otras cosas, una nueva concepción del coleccionismo y de la exhibición de objetos artísticos que se desvincula de sunexo medieval con el clero y la realeza, no así de su implicación en el estatus social de su poseedor. A través del coleccionismo de obras o el encargo directo de ellas, una nueva élite social, que más adelante se convertirá en lo que conocemos como burguesía, crea su propio espacio de representación social. La gran aportación del Renacimiento, no obstante, creo que es la teorización y el reconocimiento explícito del valor estético de los objetos de arte que ya no se aprecian, se coleccionan y se exhiben sólo por su valor material o simbólico, sino además por su valor puramente estético y su capacidad representacional. El arte y las antigüedades se convierten en elementos de prestigio social y símbolo de estatus.

De importantes colecciones privadas, y pasando por los “Gabinetes de Curiosidades”, en los que se reunían objetos de interés etnográfico, mineral, botánico, zoológico, etc., se iba forjando poco a poco, en palacios y residencias aristocráticas y burguesas, un patrimonio artístico que será el germen de los grandes museos europeos actuales. Al principio surgen reconocidos lugares de exhibición, y aunque no hemos llegado a hablar todavía de “espacio expositivo”, hacía ya siglos que podríamos haber empezado a hablar de servicio al poder.

El siglo XVII museístico destaca por la aparición del museo como espacio público, considerándose como el primer museo público propiamente dicho, el *Ashmolean Museum of Art and Archeology* de Oxford en Inglaterra que tiene su origen en la colección privada de John Tradescant el viejo y que finalmente pasó a formar parte de la Universidad de Oxford, institución que la puso en exhibición en 1683.

Las transformaciones sociales del Siglo de las Luces influyen en el arte pero además en la forma de coleccionarlo y exhibirlo. Se exaltan los valores científicos y pedagógicos de las colecciones, cuya organización se realizará de forma científica. Las piezas que ahora son valoradas como documentos, pasarán a ser exhibidas al público con intenciones educativas. Uno tras otro abren sus puertas nuevos museos a lo largo del siglo XVIII. A mediados del siglo, en 1750 abre el “*Musée du Luxembourg*” en París que exhibe la colección de pinturas de Luis XV. En el Reino Unido en 1759, nace de las colecciones de *sir* Hans Sloane el “*British Museum*” en Londres y de las colecciones del naturalista Pedro Franco Dávila surge el “Real Gabinete de Historia Natural” en Madrid en 1776.

La rápida y esquemática mirada que acabamos de dirigir hacia los comienzos de la creación de las instituciones museísticas como centros que exponen el arte y una primera reflexión de su papel en relación con el poder que las instauró, no puede ocultar que dichas instituciones se utilizaron por parte de ese poder como herramientas de creación de un discurso concreto y del establecimiento de unas relaciones entre él y la sociedad muy precisas. El poder detrás de ellas, en la mayoría de los casos, imperial, real o religioso, se auto-legitimaba con arma el conocimiento que reunían y se auto-proclamaba como hegemónico a través del discurso que creaban. Tanto es así que hasta hoy en día el museo público, organizado y proyectado por parte de antiguos o no tan antiguos poderes, funciona, entre otras cosas, como certificado de antigüedad y legitimación del País, de la Nación, o lo que es incluso más inquietante, del País-Nación.

9.1.1 Del museo ilustrado a la museología crítica

Durante la época de la Ilustración, la institución museística conoció un desarrollo impresionante, especialmente durante el siglo XIX, en el cual se sustituyó el museo “universal” por el museo “especializado” en distintos sectores según las diferentes ramas de conocimiento. A partir de aquél momento la historia del museo se vuelve inherente a su proyección pública, que pasa a ser prioritaria.

Este siglo es el de los grandes museos europeos de asentamiento de identidad nacional, entendida esta como una, única, uniforme e inseparable. Después de que El Louvre enseñara el camino, a finales del siglo XVIII, en 1793, como gran museo público francés, el ejemplo lo siguen otros países europeos que contaban con grandes colecciones reales o aristocráticas. El “Real Museo de Pinturas y Esculturas”, posteriormente conocido como El Prado, abre sus puertas en Madrid en 1819 y cinco años más tarde, en 1824 se inaugura la *National Gallery* de Londres, mientras que unas décadas después en 1852, los rusos estrenan el *Hermitage* como museo nacional en San Petersburgo, partiendo de la colección privada de Catalina la Grande y sus sucesores. Un interesante caso de museo decimonónico fuera de Europa, que incluso se adelanta a todos los anteriores, es el de la colección de *Pennsylvania Academy of fine Arts*, en Filadelfia de los EE.UU que, como podemos leer en Stephen May (2005), en 1807 exhibe públicamente obras de arte norteamericano que habían sido reunidas desde su fundación, dos años antes. En el

Cono Sur, por la misma época, a finales de 1838, comenzó a funcionar el “Museo Nacional de Historia Natural” de Chile, que su objetivo era: “...formar un gabinete de historia natural que contenga las principales producciones vegetales y minerales *del territorio* y un catálogo en que se denominen por sus nombres... y que se demuestren...*los lugares* en donde se encuentran” (Fuenzalida 1944, 6)⁸¹.

Estos casos, vienen a confirmar, desde mi punto de vista, una práctica común y un interés compartido de creación de identidad nacional, a través de colecciones de obras de arte y objetos de interés natural, en ambos lados del charco. Además es de destacar que en el mismo siglo del auge de los museos nacionales, surgen en los países colonizadores los museos etnográficos, como por ejemplo el *Musée d'Éthnographie du Trocadéro* inaugurado en 1882, que a mi entender, no hacen más que subrayar la grandeza nacional del país.

Durante el siglo XIX y gran parte del XX se formó el espacio representacional de museo contemporáneo sostenido por ciencias como la Geografía, la Antropología Social, la Historia o la Historia del Arte, como disciplinas que crearon un modelo de exposición historicista y excluyente cuyo objetivo principal era la creación de una conciencia de Estado-Nación, incluyendo en este concepto de nación todas las distintas realidades culturales de un espacio nacional compartido, con objetivo de silenciarlas. Se organizó así un público occidental entre un “nosotros”, como heredero legítimo del progreso, y un “otro” entendido como el “primitivo” colonizado, surgiendo como consecuencia inevitable, un distanciamiento entre los flujos habituales de la vida cotidiana y la institución.

La tendencia siguió el mismo camino durante las siguientes décadas, pero a mediados del siglo XX empiezan a desarrollarse unas líneas de investigación que formaran el núcleo para los cambios que sucederán en el porvenir inmediato. El Consejo Internacional de Museos (en adelante: ICOM) se funda en 1946 y esta formulación marcará un hito en la evolución de todas las futuras tendencias en la museología y la museografía, englobando a todas las distintas problemáticas de este contexto.

Es a partir de la década de los setenta cuando se observa claramente una nueva línea de pensamiento museológico, según la que se apuesta por la búsqueda de métodos que garanticen la integración de las personas en el proceso generador de la cultura. Surge en 1971 el concepto de ecomuseo como museo en el

⁸¹ Uso de cursiva del autor.

que, siguiendo a Jesús Lorente (2012), el edificio anteriormente contenedor de patrimonio, se convierte en un territorio, la colección pasa a formarse por los recursos de este y no existen gestores, sino que es la propia comunidad que reside en dicho territorio la que lo potencia, difunde y cuida. Se trata de un giro radical en lo que hasta aquél momento se entendía como museo, abriéndose este a la participación y creación colectiva de conocimiento. La línea trazada por Hugues de Varine-Bohan y Georges Henry Rivière fue ampliamente aceptada, apoyada y desarrollada por otros profesionales tanto de manera individual como en importantes encuentros internacionales como el ICOM en Grenoble en 1971 o la reunión de la UNESCO en Santiago de Chile en 1972 (Navajas Corral, 2012).

La Ecomuseología evoluciona en dos vías, por un lado hacia una renovación museológica y museográfica sobre las bases ya existentes y por otro, hacia una reivindicación de una sociedad participativa en las decisiones museológicas. En esta segunda vía, se pide a la ciudadanía participar en la concepción de la actividad museística dado que con esto se reforzaría su unión con el patrimonio. Gran parte de los expertos gestores y museólogos tienen habitualmente ciertos recelos a llevar a cabo ese tipo de proyectos participativos pero Delage (2012) apuesta por esta línea que según él, ofrecería a los participantes una mayor comprensión del territorio en el que cohabitan, ampliando los vínculos con él y con otros ciudadanos participes. Al entender Delage el ecomuseo como una oportunidad de comprensión más amplia del territorio y al abogar por la gestión participativa del bien cultural en él, creo que habla de un nuevo espacio expositivo tal y como lo estamos estudiando aquí, es decir como un lugar de establecimiento de vínculos y relaciones sociales a través de la gestión del patrimonio, de igual manera que el arte participativo y la estética de autogestión, entre otras manifestaciones estéticas a las que ya nos hemos referido, establecieron el espacio artístico.

El concepto de ecomuseo se considera como el punto de inflexión y el desencadenante de las posteriores teorías museológicas y de manera especial de la conocida como Nueva Museología. El término de esta línea de pensamiento museológico que surge en la década de los '80 se debe a Andrés Desvallées y hace referencia a un modo de entender el museo a través de la participación de la población en el desarrollo de su propia identidad en colaboración con las entidades locales, añadiendo la interpretación a las funciones básicas del museo (Valdés Sagüés, 1999). La Nueva Museología queda definida como una nueva línea de trabajo con la instauración en 1985, del "Movimiento Internacional para la Nueva

Museología” (en adelante: MINOM) presidido por el museólogo Pierre Mayrand y que según Navajas Corral (2012), marca las necesarias pautas diferenciadoras para alejarse de otras tendencias contemporáneas. Entre los puntos clave de esa nueva teoría museológica, se planteaban cuestiones como la necesidad de un cambio en el museo como institución para convertirse en una herramienta cultural viva, su orientación hacia la investigación, la necesidad de conocer y atraer nuevos públicos, emplear nuevas tecnologías y sobre todo, fomentar la conciencia comunitaria para favorecer el crecimiento social.

El surgimiento por aquellas fechas de este nuevo modo de ver y entender la disciplina museológica, a través de la participación de la población en los proyectos museísticos y la activación de la conciencia de comunidad, está en estrecha relación a mi modo de ver, con el auge por las mismas fechas de proyectos artísticos participativos, que ya venían gestándose durante varias décadas, tal y como hemos podido presentarlos en la segunda parte de esta investigación. Creo que el surgimiento de la Nueva Museología es el resultado, entre otros factores, del allanamiento del terreno de la participación durante las décadas inmediatamente anteriores, por parte de proyectos artísticos que venían reclamando una participación activa y un nuevo espacio para su representación. Del mismo modo, creo que la línea de la Nueva Museología, precisamente por su temprano interés sobre la participación en relación con las fechas en las que Bourriaud coloca su origen, viene a ofrecer un punto de apoyo a las ideas de Bishop y Ardenne sobre arte participativo en ese debate académico al que nos referimos en la segunda parte del trabajo.

Más adelante, otros teóricos e investigadores profundizan en la nueva tendencia y definen cinco parámetros fundamentales en los que se basaría la Nueva Museología. Así, según Marc Maure (1996, citado por Alonso, 2012, p. 74), esos cinco parámetros serían:

1. La democracia cultural
2. Un nuevo y triple paradigma: de la monodisciplinaridad a la pluridisciplinaridad, del público a la comunidad y del edificio al territorio.
3. La concienciación
4. Un sistema abierto e interactivo
5. Diálogo entre sujetos

A través de estos cinco puntos, se plantean importantes nociones que deberían, según los museólogos de la nueva tendencia, ir ligadas a la idea del museo. Entre ellas está la comunidad, la participación y el diálogo, conceptos todos esos, sobre los que como presentamos en la segunda parte de trabajo, el arte ya viene reflexionando desde hace décadas. Resulta muy relevante para mi investigación el punto 2 y más concretamente el interés por parte de la Nueva Museología en el cambio del “edificio al territorio”. Entiendo entonces que a mediados de los '80 ya se reflexionaba acerca de la necesidad de ampliación de lo que hasta aquél momento se conocía como “espacio expositivo”, fuera de los muros del museo, hacia la sociedad. Desde el pensamiento del MINOM se espera que los espacios expositivos se conviertan en lugares de encuentro y laboratorios de programas abiertos a todos aquellos que quieran experimentar con los diferentes sectores del arte. Es precisamente en este punto donde empieza mi investigación propiamente dicha y una pregunta obvia que se me plantea es: ¿ha logrado la Nueva Museología esta ampliación del espacio expositivo y si no, por qué? En las siguientes páginas del trabajo intentaré contestar a esta pregunta.

El desarrollo que ha tenido el concepto de ecomuseo, no ha sido todo lo positivo que se podría haber esperado, además la Nueva Museología que tenía como objetivo, entre sus bases fundacionales, conseguir que la sociedad accediera de modo democrático, inclusivo y participativo al museo, evolucionó hacia distintas vertientes trazadas desde entonces que no todas siguieron los postulados iniciales, con resultado la desilusión de sus principales defensores.

Una de las vertientes en las que ha evolucionado la Nueva Museología y que merece la pena detenernos para comentar, es según varios autores la denominada “museología del espectáculo”. Según Mottola Molino (2014), se trata de una línea museológica que ha hecho que determinadas instituciones se hayan convertido en espacios para la mercancía de los bienes culturales. Los museos que se han visto atraídos por esta forma de trabajar, tienen como objetivo principal la creación de exposiciones *blockbuster* con el acceso masivo de público a sus instalaciones, con resultado la conversión de los bienes culturales en objetos de consumo en los que prima el interés económico y turístico. La evolución hacia esta dirección, ha convertido algunos museos en espacios mercantiles relacionados con las tendencias comerciales del mercado y muchos expertos han criticado este afán por ir en contra del concepto del museo como protector y difusor del patrimonio (Hernández Martínez, 2009). Existe una clara línea de separación entre museo-lugar

accesible y museo-producto de consumo. No por querer hacer el museo accesible a toda la comunidad, lo tenemos que convertir en mercancía. Estos museos-espectáculo perpetúan según Ritzer (2006), la idea de la cultura como característica de superioridad de clase, la del artista como el genio inaccesible y la del museo como el edificio-continente espectacular al que admirar por encima de su contenido.

Sobre este último se han escrito muchas líneas, reflexionando acerca del tipo de experiencias que se llevan a cabo en museos como el Centro Pompidou de París o el Guggenheim de Bilbao. Se trata de casos de museos de arte contemporáneo en los que prima el continente y cuyo éxito o fracaso reside en contabilizaciones numéricas de los visitantes sin atender a sus necesidades previas o a sus satisfacciones posteriores, centrándose solo al efecto económico más que al desarrollo ciudadano, del entorno. Durante la época del auge de los museos de arte contemporáneo, el ámbito museológico estuvo dominado por el efecto “llamada arquitectónica” en detrimento del papel social de las instituciones. Los museos adoptaron estrategias relacionadas con el ámbito empresarial con consecuencia una mixta gestión entre las instituciones museísticas y las empresas de servicios. Esto no es negativo siempre y cuando el objetivo no sea la venta de la cultura como producto comercializable ideal para llenar un espacio de ocio de nuestra vacía vida contemporánea. Como sostiene Castejón Ibáñez (2019) en su tesis doctoral, una visita al museo no puede tratarse de una experiencia efímera y superficial que no llegue a empapar la conciencia social. El cometido principal del museo debe ser convertirse en espacio mediador entre la microcomunidad que está llamado a representar y su cultura. El museo debe actuar como espacio para el crecimiento y el desarrollo del individuo y a través de él, de la sociedad.

La cultura y toda la estructura alrededor de ella, no son ajenas a la realidad económica a la que vivimos las últimas décadas, por lo que muchos museos y demás centros culturales, han dirigido sus proyectos hacia propuestas en las que lo cultural se convierte en producto de consumo dejando atrás el valor social y comunitario. Sin embargo el museo no puede ser entendido como un supermercado de la cultura y del ocio moderno, sino como un espacio de intervención social y cultural, en primer lugar para la comunidad en la que se integra. Es cierto que estas exposiciones atraen numerosos ciudadanos pero también es cierto que en la mayoría de los casos, las visitas se quedan en simples itinerarios y ellos en meros espectadores contemplativos. Sigo pensando que el rol del museo debería ser la

transformación de un simple itinerario en un activo paseo y del espectador en usuario.

A través de esta línea museológica se potencia el concepto del elitismo, inherente en muchas instituciones, y la comunidad que no encuentra su lugar en este espacio al que considera ajeno a sus intereses, se aleja de él. La museología de “espectáculo” que comenzó a consolidarse en los '90, eclipsó toda posibilidad de potenciación de lo social en los museos. Como ya hemos podido desarrollar en la anterior parte del trabajo, el arte quiere, debe y finalmente ha podido ocupar los espacios cotidianos, al considerar que la cultura es un deber y un derecho para el ciudadano. Ahora queda por ver si los gestores del arte pueden asumir sus responsabilidades sociales e involucrarse en el proceso de transmisión de los valores estéticos y sociales, aportados por el arte y el patrimonio. Es una realidad que nos debe interesar como sociedad aunque sin preocuparnos demasiado. De todos modos, si los gestores fallan en su intento, siempre existe la opción de la autogestión cultural.

Como una nueva apuesta museológica, aparece la denominada Museología Crítica, de forma específica en los '80, aunque como idea no era nueva, ya que había estado presente desde épocas anteriores en varios ámbitos académicos europeos⁸². Hasta el momento, según Lorente (2006) no presenta principios doctrinales específicos, convirtiéndose en una visión museológica abierta y diferenciándose de esta manera de la Nueva Museología. De forma definitiva se promueve desde el ámbito universitario de los EE.UU, fuera del entorno propio de los museos, apostando por la reformulación de las tendencias anteriores con las que no obstante, comparte algunos aspectos.

Desarrollada por historiadores e investigadores universitarios, estuvo principalmente enfocada al estudio de los museos con intención de actuar directamente en la praxis museística, revisando aspectos relacionados con la representación de culturas minoritarias o el uso de recursos museográficos interactivos. La idea de museología crítica está basada en los principios de la filosofía crítica establecida por Adorno y Horkheimer, así cuando hablamos de “museología crítica” nos referimos a una teoría que propone que tanto la museología como sus principios básicos son productos de la sociedad en la cual son creados, es decir, definidos por el contexto histórico, político y económico en el cual los museos están

⁸² La idea de una museología que cuestionaba el camino de la disciplina hasta aquél momento, estaba presente en la Academia Reinwardt de los Países Bajos, desde mediados de la década de los '70.

inmersos. En este sentido, el marco conceptual propone un enfoque dialéctico de la relación entre los seres humanos y su realidad. Es decir, la museología crítica no se queda en el aspecto comunicacional de los objetos y las instituciones sino pretende analizar las determinaciones históricas y antropológicas de la sociedad.

La Museología Crítica es una rama que nace a partir de la influencia de la antropología, los estudios culturales, la crítica a las políticas de representación. Parte de los estudios feministas y postcoloniales y tiene como objetivo dialogar sobre la noción de museo desde su base y de sus políticas de patrimonio. Comprende el museo como el resultado de diversas historias y condiciones. Para esta tendencia el museo no es un espacio institucional autónomo sino lo estudia como un espacio de conflicto, de tensiones y de cruce de culturas. Plantea el museo no como un dispositivo comunicador y neutro tal como defiende la Nueva Museología sino como una esfera pública, donde los significados sociales, los valores culturales, identitarios y de ciudadanía son puestos en discusión y cuestionamiento.

En un intento de establecer relaciones y diferencias entre la Nueva Museología y la Museología Crítica, podemos ver que mientras la primera nace y se expande en el ámbito europeo, principalmente francés y desde las entrañas de la propia disciplina museológica, la segunda tiene sus raíces en la cultura anglosajona, influenciada por los grandes espacios expositivos, se presenta de forma determinada desde los EE.UU y surge del ámbito universitario. El punto de confluencia de ambas es su objetivo social, pero mientras que los “nuevomuseólogos” entienden como vía para lograr dicho objetivo la participación comunitaria, los “críticos” cuestionan aspectos relacionados con el modo de exponer y representar valores y consideran que la institución debe adaptarse a los cambios sociales.

La Museología Crítica propone que los museos se conviertan en reflejo de la situación social de la comunidad que representan, para poder así ser un espacio de desarrollo y construcción de identidades. Para esta tendencia, los visitantes son planteados como grupos, comunidades o redes, y se concibe la relación con ellos de forma activa y constructiva. De este modo no son meros consumidores de productos sino conjuntos de ciudadanos con voz y cultura propias y por lo tanto pueden generar significados propios o participar en diversos espacios del museo. Con ello se evita una noción del museo como espectáculo, de políticas de acceso y de grandes números de visitantes, exposiciones a gran escala o macro-eventos. Por el contrario esta museología entiende el museo como una institución cualitativa que negocia

significados culturales y que dispone de equipos para generar relaciones, dudas, micronarrativas, diversidad y participación, en definitiva, para generar democracia.

Hoy en día existe una diversidad de lecturas posibles de la vida y de sus diversas manifestaciones. La vida actual es compleja y diversa y la función del museo, según la Museología Crítica, es exponer y difundir esta complejidad. Interpretaciones desde perspectivas de género o de raza están presentes hoy más que nunca, por lo que el museo tiene que tenerlas en cuenta. Su visitante se convierte en parte fundamental del proceso de creación de conocimiento, de acuerdo con lo que comenta Carla Padró (2009) y acompaña a la misión de los profesionales del museo con objetivo no seguir siendo un mero receptor inactivo sino para que se convierta en usuario de la comunidad interpretativa.

Una visión importante desde la perspectiva del género, sobre el rol del museo en la sociedad actual, aportan las autoras e investigadoras feministas de la Museología Crítica quienes subrayan la falta de visibilidad del punto de vista femenino en los discursos museológicos. Entre ellas, desde el ámbito español, Marian López Fdez. Cao (2012) comenta que la visión feminista, unida al ámbito museológico, puede aportar muchos beneficios en la creación y divulgación del conocimiento. Su rol ha sido históricamente alejado de los órganos de poder y es por eso que su perspectiva nos aportaría una visión de la historia y de la cultura, más neutra y más cercana a la realidad.

En opinión de este investigador, la visión feminista es, de manera paralela, fácilmente aplicable y necesariamente extensible a otros relatos no hegemónicos que a lo largo de la historia, la tradición museística se ha hecho cargo de silenciar. Desde la Museología Crítica, por lo menos tal y como la entiendo, la investigo y la defiendo en el presente trabajo, los museos necesitan adaptarse a las circunstancias sociales, a las crisis socioeconómicas, a los cambios migratorios y por encima de todo, a las reivindicaciones sociales acerca del cuestionamiento de los anteriores valores sociales.

En el proceso de transformación museológica de las últimas décadas, tiene gran importancia el debate llevado a cabo por la museología crítica, según lo cual, las instituciones del patrimonio se convierten en espacios de dudas, preguntas y democracia cultural. La superación del paradigma comunicativo del museo, a favor de un concepto más participativo aspira a formar un público abierto a expresar su opinión, reflexivo y emancipado. Lo que sin embargo me parece digno de mención, es

que esta transformación en la identidad del museo no ha sido fruto de simples debates teóricos entre expertos, sino el resultado de una transformación social más amplia, según la cual nuevos valores como la inclusividad, el feminismo o la diversidad étnica, cultural y sexual, se erigen en principales.

En el presente trabajo vamos a reflexionar y buscar formulas para que la Nueva Museología y la Museología Crítica, de las que en este capítulo presentamos un breve Estado de la Cuestión, puedan encontrarse y complementarse, en un espacio expositivo común, que refleje su objetivo común que, como hemos mencionado es la emancipación social a través de la participación.

9.2 El museo como altavoz de la sociedad. Empoderar al visitante

Como comentábamos al principio de este capítulo, a finales del siglo XVIII y durante todo el XIX, el poder hegemónico responsable de imaginar e instaurar la institución museística como espacio físico de representación de su imagen, trabajó con objetivo central la creación de una herramienta de legitimación y difusión de sus propios intereses a través de la implantación de una relación estrecha entre museo, conocimiento y nacionalidad. El siglo XX museístico se marca por el cambio de aquél paradigma “museo–institución de conocimiento” al de “museo-institución de creación de relaciones entre verdad y poder”. A lo largo del todo el siglo pasado el poder que ya había establecido las condiciones para ejercer un control sobre el conocimiento a través del museo, quiso ir un paso más allá y presentar, siempre a través de la institución museística, dicho conocimiento como la única y absoluta verdad, que silenciaba todas las demás posibles verdades que venían desde la periferia. Es el momento de investigar ahora si este es el único tipo de relación posible. ¿Se pueden crear nuevas relaciones entre distintas realidades, con la ayuda del museo?

Michel Foucault en su libro de 1975 *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión)⁸³, hace una interesante reflexión sobre las cárceles, los asilos y las clínicas del siglo XVIII, incluyéndolas a las que denomina “instituciones disciplinarias de encerramiento”. Según el filósofo francés, durante aquél momento el espacio del castigo se traslada de la plaza pública a la

⁸³ En el presente trabajo se ha consultado la edición española de 1976 en traducción de Aurelio Garzón.

cárcel pero sigue sirviendo los intereses del poder que lo que dicta como práctica de reinserción, es el castigo.

La idea la recoge el historiador del arte Douglas Crimp quien, en su artículo titulado "*On the Museum's Ruins*" (Sobre las ruinas del museo) publicado en 1980 en la revista *October*, en relación con las teorías de Foucault, comenta que existe aún una institución de características de encerramiento que es el museo. Observa que durante la misma época, el espacio de la exposición se traslada desde la colección palaciega al espacio museístico abierto al público y a pesar de que el sentido del cambio fue contrario al de las cárceles, es decir del espacio privado se cambió al espacio público, sin embargo la nueva institución seguía ejerciendo el mismo poder disciplinario mediante reglas, para crear un público disciplinado. Ese público se veía obligado a auto-posicionarse de alguna manera en la sociedad mediante su posición en el espacio de la sala museística.

Solo unos años más tarde el historiador Tony Bennett se pronuncia en relación con las ideas de Crimp, opinando que en el caso del museo no se puede decir eso de forma tan abierta. En su artículo "*The exhibitionary Complex*" (El complejo Expositivo) publicado en 1988 en la revista *New Formations*, entiende el museo como una institución que se forma mediante relaciones de vigilancia, ayudadas por un conjunto de tecnologías culturales con objetivo la creación de una colectividad ciudadana auto-controlable para la exhibición del poder, pero observa que no tiene las mismas características que las instituciones de encerramiento de Foucault pero que sería muy fácil convertirse en una de ellas, como dice Crimp, si las relaciones creadas ahí siguieran siendo las basadas en la verdad y el poder. Bennett cree posible evitar que el museo funcione como institución disciplinaria pero para que esto ocurra, considera necesario que se modifique el paradigma de relaciones creadas en él. Dicho artículo está incluido en *Reader*, la edición oficial de D 14 (2017) dejando patente que aquellos postulados de hace treinta años, sobre el funcionamiento del museo siguen todavía vigentes, haciendo imprescindible y urgente, seguir buscando las fórmulas para que este organismo no se establezca como una institución de encerramiento.

Un problema sustancial del museo es que, en la mayoría de los casos, es proyectado sin conocer la realidad y las circunstancias de la comunidad que lo rodea. Las bases de la Nueva Museología, en la década de los '80 consideraron que son los ciudadanos los que condicionan la razón de ser del museo y al hacerlo anticiparon las

premisas sobre las que se desarrolla una rama muy relevante de ese pensamiento, la llamada Sociomuseología⁸⁴. Esa manera concreta de pensar el museo se presenta como una continuación de las intenciones que la Nueva Museología planteó en sus inicios, pero con una perspectiva que acentúa la implicación del individuo en la creación, gestión y desarrollo de los procesos culturales que se llevan a cabo en el museo. Se puede decir que se trata de una redefinición de la Nueva Museología y siguiendo a Stoffel (2012) quien la define como la rama museológica que investiga y reflexiona sobre la dimensión social del museo y su papel de mediador entre patrimonio, territorio y comunidad, entendemos el museo social como nexo de unión entre sociedad y cultura y catalizador en el desarrollo de la misma a partir del uso de los recursos patrimoniales que le son propios.

La Sociomuseología ofrece unos mecanismos de actuación que pueden ser renovados y adaptados para que, por un lado la institución pueda contar con un análisis previo del contexto y por otro, sus profesionales que se encargan del diseño de las exposiciones, se puedan involucrar en tareas sociológicas y educativas, y no solo artísticas o históricas, evitando así la distancia con las expectativas y necesidades ciudadanas⁸⁵. No obstante, a pesar de los intentos teóricos, todavía la gran mayoría de museos siguen gestionando y desarrollando sus actividades al margen de la propia comunidad a la que presentan sus propuestas.

Para la Sociomuseología, conocer en profundidad la comunidad próxima en la que la institución se adscribe e involucrar de forma enérgica en los procesos de gestación, organización y difusión del patrimonio de su territorio, los hasta ahora meros visitantes, contempladores del acto artístico, es algo primordial. Desde el punto de vista del presente investigador, esta visión sobre el funcionamiento del museo lo acerca de manera indiscutible a la estética de autogestión cultural, tal y como la habíamos presentado en la anterior parte de la presente investigación. Mi opinión es que la Sociomuseología viene a respaldar y ofrecer la base teórica junto

⁸⁴ El término surge por primera vez en 1993 en la publicación del primer número de los “Cadernos de Sociomuseologia” de la Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, por parte del rector Fernando Santos Neves (Stoffel, 2012).

⁸⁵ Un interesante ejemplo al respecto es el proyecto *Museos + Sociales* que nace por la iniciativa de los 16 museos de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas de España y a los que se incorporan más adelante todos los del ámbito de la Secretaría de Estado de Cultura. El proyecto pretende adaptar las estrategias y metodologías llevadas a cabo por los museos a las nuevas exigencias que demanda la sociedad con objetivo directo, la creación de instituciones con más extensa proyección ciudadana. [Se puede ampliar información en: Azor Lacasta, et al. (2014). <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/mes/revista-n-9-10-2013-2014/indice.html> (Consulta: 25/05/2021)].

con la teoría sobre la estética de autogestión, expuesta en la presente investigación en su aplicación en las prácticas museísticas. Eso puede lograr que el patrimonio sea entendido y disfrutado por todos los colectivos sociales, independientemente de sus condiciones particulares.

Un aspecto fundamental a tener en cuenta en la ansiada transformación del museo y su camino hacia la reafirmación social, es la disposición propia del visitante. Para que el visitante se convierta en un elemento activo dentro del museo, tiene que quererlo y para que esto sea así, tiene que estar convencido de que el museo le puede ofrecer oportunidades de respuestas a sus inquietudes. El visitante puede exigir que se le dé la oportunidad de ser agente activo, crítico y creativo, no solo en la exposición, sino además de todo el proceso de la misma, pero esto es posible sólo si percibe que es en el museo donde puede encontrar respuestas a sus problemáticas sociales o incluso personales. Si eso ocurre puede entrar en un diálogo abierto y constructivo con el museo, hacia esta dirección. El proceso de cambio del rol de museo, de portavoz del poder a altavoz de la comunidad, es un proceso colaborativo que necesita ambas partes y que tiene todas las características estéticas colaborativas que hemos podido estudiar: es relacional, participativo, dialógico, emergente y se basa en la autogestión.

La siguiente pregunta a formular aunque nos pueda dar miedo hacerlo, por la posible desalentadora respuesta, es qué parte de la sociedad experimenta la necesidad de ser incluida y qué parte no. El museo puede estar dispuesto a ofrecer una labor social aparte de la cultural, pero si la sociedad no se acerca al museo el proyecto está destinado al fracaso. Así que habrá que ver cómo se puede actuar para que la institución se acerque a ella. Es importante que el museo atraiga nuevos visitantes pero lo es todavía más, implantar unas relaciones estables con ellos para que dejen de ser "nuevos" y pasen a ser visitantes recurrentes. Por eso creo que es importante que los visitantes se impliquen personalmente con la institución, que se sientan escuchados y representados por ella, que experimenten empoderamiento por y dentro de la institución. Esta implicación generaría un nuevo valor al encuentro entre museo y visitante.

Pero ¿qué entendemos por "empoderamiento"? Según el diccionario de la Real Academia Española de la lengua, empoderar significa: "hacer poderoso o fuerte a un *individuo* o *grupo* social *desfavorecido*", y como segundo significado, también se

recoge: “dar a alguien *autoridad, influencia* o *conocimiento*, para hacer algo”⁸⁶. Es decir que el empoderamiento tiene como destinatario a unas personas, en general en inferioridad de condiciones y su objetivo es ofrecerles los recursos, la información y la educación para igualar el poder entre ellos y su entorno. El empoderamiento permite compartir derechos, oportunidades y responsabilidades a nivel individual, interpersonal e institucional. Como dice Tereza Scheiner (2012, 291), el empoderamiento permite “estar juntos”⁸⁷.

Si enfocásemos el museo como institución de empoderamiento, pondríamos en la base de la problemática la conexión entre la teoría y la praxis dentro del museo y habríamos dado un primer paso para contestar a la pregunta sobre cómo evitar que este fuese una institución de encerramiento.

Los que perciben el museo en su contexto tradicional derivado de la Ilustración, entienden el empoderamiento como una vía de facilitar su discurso narrativo y ampliar el conocimiento que el visitante puede desarrollar sobre la colección. En este caso el empoderamiento está influenciado por la idea del conocimiento que el museo encierra y su apertura a todo tipo de audiencia. No obstante me temo que esto no es suficiente. Para el museo actual, ensanchar la posibilidad de contacto con el visitante debería ser un fenómeno que funcionase a través de lo relacional. El museo actual puede facilitar un concepto de empoderamiento que tiene que ver con una experiencia global. El conocimiento dentro del museo sería una aventura que no necesariamente dependería exclusivamente de la colección, sino estaría enfocada en la relación que cada visitante personalmente podría establecer con el espacio expositivo en su amplitud de significados. La aventura de la exploración puede provocar una profunda sensación de inclusión. La idea es poder enlazar arquitectura, colección, diseño, dispositivos de comunicación y relaciones sociales en un conjunto articulado de sentidos y sensaciones.

El proceso del empoderamiento del visitante dentro del museo, es un proceso complicado y todavía queda mucho camino para recorrer hacia esta realidad. Lo que sí podemos destacar hasta ahora es que existe una inmensa brecha entre la teoría y la praxis en los museos como instituciones de empoderamiento, primándose todavía su tendencia al encerramiento. Tanto el empoderamiento como

⁸⁶ <https://dle.rae.es/empoderar> (consulta 13/06/2021). Uso de cursiva del autor.

⁸⁷ La autora utiliza el término *togetherness* en inglés que también se podría traducir por “unión” aunque en este caso creo que tiene más significado traducirlo por “estar juntos”.

la inclusión están limitadas a cada experiencia por lo que su nivel varía según la persona, Eso significa que la capacidad de los agentes del museo para interferir es bastante limitada y por eso, siguiendo a Scheiner:

Considerando que la idea de empoderamiento del visitante y / o comunidad reside principalmente en el reino del mito, debemos partir de la suposición de esta condición previa para poder desarrollar acciones que realmente, y no solo aparentemente, demuestren ser empoderadoras y [en consecuencia] inclusivas. Esto tiene una relación directa con el desarrollo de narrativas de la realidad que cada museo es capaz de desarrollar. (2012, 294)⁸⁸.

Personalmente defiendo la idea de que estas narrativas están estrechamente relacionadas con el espacio expositivo en el que se desarrollan. Solo a través de un espacio considerado en sus dimensiones más abiertamente proyectadas hacia la comunidad es posible crear discursos y narrativas inclusivas que faciliten el empoderamiento del visitante y su transformación a usuario de la institución. Esto implica que el museo se vuelva poroso, es decir permeable desde fuera, a las expectativas y necesidades de las distintas comunidades o grupos sociales de su entorno. Obviamente esto no aboga por una pérdida del control técnico sino por la posibilidad de impregnarse de la identidad de la comunidad o de los grupos sociales que están en la esfera del museo, funcionando ambas partes como vasos comunicantes en la construcción de significados y de conocimiento.

Independientemente del tipo del museo, su tamaño o su concepto, el camino hacia el empoderamiento de sus visitantes pasa por el desarrollo de experiencias sensoriales en su entorno. Los museos deberían enfatizar iniciativas que refuerzan la conexión entre visitante y experiencia expositiva. Creo en el desarrollo del empoderamiento del individuo a través de experiencias practicadas en el museo pero además, estoy convencido que dicho empoderamiento se puede hacer realidad a través del desarrollo de una relación constante y dinámica entre el individuo o el grupo y el espacio simbólico ofrecido por el museo. Se trata de una relación que penetra los sentidos e impregna los corazones. El empoderamiento y la inclusión

⁸⁸ *“Considering that the idea of visitor and/or community empowerment resides mostly in the realm of myth, we must start from the assumption of this pre-condition to be able to develop actions that really - and not only apparently - prove to be empowering and (consequently) inclusive. And this has a direct relation to the development of narratives of reality that each museum is able to develop”* (Trad. del autor)

deben sentirse desde dentro. El empoderado debe tener un sentimiento de pertenencia muy pronunciado.

Según Francisca Hernández (2012) el museo es el resultado de las aportaciones de sus diferentes públicos y está llamado a exponer las distintas manifestaciones de su sensibilidad, así que para que se convierta en agente generador de comunidades y no solo en instrumento de inclusión (¡que no es poco!) tiene que evitar a dar una imagen superflua y mercantil de su visitante. Se trata de un proceso abierto, continuo, multidireccional y a largo plazo, en el que se van yuxtaponiendo no solo ideas sino también experiencias. Ante un proyecto expositivo concreto sería conveniente que todos los agentes participantes: artistas, comisarios, museólogos y público estén dispuestos a entrar en una dinámica de ruptura, si lo que se busca es abrirse a experiencias más creativas. Hablaríamos de un comisariado compartido como medida para favorecer la participación del visitante. James Surowiecki (recuperado de Francisca Hernández, 2012) en su comentario sobre la exposición "*Click! A Crowd-Curated exhibition*" (¡Click! Una exposición comisariada por la gente) de comisariado compartido⁸⁹, contestaba a los detractores de esa, señalando que a lo largo de la historia del arte, siempre se ha considerado mucho más importante el saber de las élites que la opinión del público pero que en dicha exposición se reflejaba mejor lo que en realidad piensa la colectividad.

Está claro que proyectos así, en los que trabaja un abanico amplio de personas con sensibilidades, conocimientos y experiencias muy distintas, implican tensiones, pero esto no necesariamente es negativo. Siempre he pensado que las tensiones significan oportunidad de crecimiento personal y de nuevos aprendizajes. El museo es el único que puede plantearse cómo crear a través del cuerpo, la palabra y, sobre todo, el espacio, un entorno relacional capaz de cuestionar antiguas metodologías de trabajo que impiden miradas-otras sobre la realidad que vivimos en nuestra sociedad.

El museo occidental ofrece muchas ventajas en el intento de originar procesos de identificación cultural pero también arrastra intrínsecas muchas

⁸⁹ La exposición fotográfica "*Click! A Crowd-Curated Exhibition*", fue organizada por el Museo de Brooklyn entre junio y agosto de 2008, bajo el significativo título "La sabiduría de la multitud". Dicha exposición se llevó a cabo en tres fases distintas, en las que primero se hizo una convocatoria a los artistas para que enviaran sus propuestas, luego el público y la comunidad *on line* del museo eligieron las obras y, finalmente, se realizó la exposición en el museo. Todo el proceso se acompañó con diferentes evaluaciones que ofrecieron una visión de cómo el público percibe una obra en función de su experiencia previa. Para más información: <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/click> (consulta 12/06/2021).

limitaciones cuando pretende configurar una estrategia acorde con el contexto en el que se quiere actuar. Eso se debe principalmente a su dilatada tradición y trayectoria. Creo que es el momento de adelantar y dejar claro que desde el punto de vista de la presente investigación, estas limitaciones sólo se pueden superar a través de la configuración de un espacio expositivo socialmente ampliado, tal y como lo estamos estudiando a lo largo de este trabajo y sobre lo que profundizaremos un poco más todavía, en el siguiente capítulo.

Desde mi punto de vista hay tres pasos necesarios que el museo tiene que dar en su camino hacia el empoderamiento de los miembros de su comunidad y la inclusión de ellos en sus proyectos, si su objetivo es llegar a ser una institución representativa de la sociedad: Dejar de funcionar como formador de identidad nacional, ser un espacio de interacción ideológica y reconocer y dar voz a la polidimensionalidad de la comunidad.

9.2.1 El museo como topos de disolución de la identidad nacional

El reconocimiento del museo como espacio en el que se modela la relación entre individuos y en el que se crean las relaciones entre “nosotros” y el Otro, gana cada día más relevancia y se demuestra más complejo. La cultura y la política son inseparables. La acción cultural del museo puede llegar a tener un enorme potencial en la transformación social y en la emancipación del visitante dado que contribuye a articular y constituir ciudadanos políticamente activos.

Desde que la obra se sacó de su contexto original para ser expuesta en la sala museística, desapareció el espacio inicial en el que funcionaba y ella misma creó un espacio nuevo en el que existir. El “problema” surge cuando nos damos cuenta que ese nuevo espacio creado por la obra descontextualizada, ahora es público y compartido entre sujetos sociales. Al ser la obra reordenable y combinable de maneras infinitas, según las necesidades comunicativas del que la custodia, la relevancia de su exposición se traslada a las relaciones que puede crear cada nuevo modo de exposición.

Ese “problema” se complica aún más cuando empieza a cuestionarse la manera de regular dichas relaciones mediante el uso de poder del conocimiento, entendido como ramas científicas (antropología, historia del arte, historia natural...),

en un espacio disciplinario, como sigue siendo hasta ahora, en muchas ocasiones, el museo. Esta institución se había transformado en un instrumento de interpretación y salvaguarda de la estructura colonial en el que, como observa Jesús Carrillo “se fortalecía el valor universal de los logros de la metrópolis y se situaban los valores relativos, tanto en términos espaciales como temporales...de las culturas subyugadas” (2009, 176).

¿Puede el museo moderno jugar un papel relevante en la configuración de un sistema social transcultural, cuál es ese y cómo se puede lograr?

Según Tony Bennett (2013) los museos son los motores civiles que actúan sobre la sociedad para transformar la conducta social, o por lo menos eso es lo que deberían hacer, antes que seguir enredados en el ejercicio del poder y la soberanía, que caracterizó la fase anterior de su historia.

Los museos, durante mucho tiempo, se habían convertido en espacios selectivos donde sólo tenían entrada las obras que previamente el Estado, a través de sus portavoces culturales, había seleccionado siguiendo criterios no solo artísticos sino fundamentalmente políticos o económicos. Los museos del siglo XXI deberían apostar por una línea dialógica, interdisciplinaria e inclusiva. Frente a una realidad social en la que, las últimas décadas, se revitaliza la exclusión como una de sus características estructurales, las instituciones museísticas tienen la oportunidad de favorecer la creación de una sociedad sin fronteras en la que a la cultura y al arte no se les imponga ninguna barrera ideológica, racial, de género o de cualquier otro tipo. Los museos pueden funcionar como espacios de disolución, en vez de creación de identidad nacional. Deben construir un espacio de significados y pensamientos compartidos.

Para ver cómo el museo puede funcionar de esta manera, hay que rastrear las conexiones que existen entre el desarrollo de los museos entendidos como aparatos gubernamentales y los saberes culturales por medio de los cuales se diseña, se pone en práctica y se revisa permanentemente una serie de programas que buscan la organización de la conducta social.

Una de estas conexiones es la desarrollada por el museo, con la ayuda de la historia del arte, para la creación de las interfaces entre colonizados y colonizadores, Las descripciones que estos últimos, hicieron de los primeros, dentro del espacio museístico, tachándoles a veces de meros supervivientes de la

prehistoria, contribuyeron a la evolución de la administración colonial, tal y como la conocimos durante los siglos XIX y XX. Como dice Bennett (2009, 183), al negar a los colonizados toda capacidad de desarrollo social y cultural propio pretendían imponerles el suyo, sobre la base de que la competencia con la “raza superior”, que constituían los colonizadores, les condenaría a la extinción.

El museo moderno ha centrado su funcionamiento en gran medida, en las relaciones de diferencia cultural, habiéndose producido durante las últimas décadas una inmensa variación de esta praxis. Estas prácticas oscilan entre las iniciativas a las que dio forma la concepción del museo como zona de contacto que organiza los espacios de la interacción dialógica entre comunidades y los proyectos museísticos que aspiran a disolver las identidades de la nación en una serie de identidades híbridas que superan toda clase de límites territoriales. A estas podemos añadir proyectos centrados en una formación nacional policultural, capaces de remodelar las narraciones dominantes, normalmente monoculturales.

Creo que es el momento para que el museo amplíe este camino hacia la formación dentro de su espacio, de un discurso polidimensional, que saque a la superficie todas las distintas realidades, no solo étnicas, sino religiosas, sexuales, etc. Cuando hablo de “disolución de la identidad nacional”, no me refiero obviamente a una apuesta por parte del museo, por la eliminación de la identidad nacional, sino por el entendimiento de ella en cuanto que plural y polisémica. Dado que actualmente, una gran parte de la población mundial vivimos en ciudades multiculturales en las que la mezcla de las civilizaciones es un hecho irreversible, es inútil y contraproducente seguir buscando una cultura dominante que represente un espacio social concreto, y lo es más todavía, si este intento se orchestra por parte de instituciones culturales como el museo. Poder valorar el patrimonio propio es un requisito imprescindible para que las personas se sientan seguras de sí mismas y de su herencia patrimonial. Pero para que esto ocurra, el museo debe dotarles de referentes culturales tanto propios como ajenos, con los que mirar el mundo desde la pluralidad de la cultura y de los modos de vida y desde la tranquilidad que da el conocimiento sobre ellas.

9.2.2 El museo como topos de interacción ideológica

Hoy en día la gente comparte su vida, sus historias, su música, incluso su trabajo artístico a través de la Web. Todos participamos en la política, a través de

manifestaciones o debates abiertos y nos hacemos voluntarios con cierta facilidad e inmediatez y a números récord en comparación con otras épocas. Hasta leemos más que antes. Pero ¿en qué medida nos acercamos a museos, exposiciones o performances?

Durante los últimos 20 años el público de los museos, galerías y centros culturales contemporáneos se ha disminuido a nivel mundial de manera drástica. No me refiero obviamente, a los dos últimos años durante los que, a causa de la pandemia causada por la Covid-19, la cultura, como muchos otros sectores de la vida social, se han mantenido cerrados, sino al panorama existente antes del 2019. A pesar de la existencia de informes y artículos que confirman lo contrario, si leyéramos con atención las “letras pequeñas” de estos, se confirmaría esta realidad. Un artículo aparecido en diciembre de 2013 en la revista británica *The Economist* por ejemplo, afirmaba la existencia de 55.000 museos en el mundo, más del doble que hace 20 años [dato reproducido de García Fernández (2015)]. No obstante leyendo el dato con más atención vemos que la mayoría de esas instituciones se abren en China, donde aparecen más de 450 cada año⁹⁰. Con todo el respeto hacia las políticas culturales del gigante asiático y con toda la seriedad, que la falta de investigación me obliga a mantener en el momento de sacar conclusiones del dato, mantengo serias dudas sobre si todos esos nuevos museos, se caracterizan por el interés del debate abierto y la inclusividad sobre la que planteen su funcionamiento. En el mismo artículo se recoge que el museo de El Louvre recibió unos 10 millones de visitantes durante el 2012 mientras que en España sabemos que en 2013 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía fue la institución nacional con más visitas, llegando a tener una afluencia que superó los 3 millones de visitantes⁹¹. Sin embargo no podemos dejar sin comentar que el caso de El Louvre es una excepción mundial y representa una tendencia ya consolidada durante decenios, directamente relacionada con el turismo, mientras que el caso del Reina Sofía es un ejemplo del funcionamiento de exposiciones *blockbuster* que siempre funcionan bien y ayudan a la afluencia masiva de público. La afluencia de aquél año se debe, en gran medida, en la exposición sobre Dalí.

⁹⁰ Para más información: The Economist. (2013). *Museums: Temples of delight*. The Economist. <http://www.economist.com/news/special-report/21591707-museums-world-over-are-doing-amazingly-well-says-fiammetta-rocco-can-they-keep> (consulta: 19/06/2020).

⁹¹ Para más información: Arteinformado. (2014). *Fuertes subidas y bajadas en las cifras de visitantes de museos en 2013*. Arte Informado. Espacio Iberoamericano de arte. <https://www.arteinformatado.com/magazine/n/fuertes-subidas-y-bajadas-en-las-cifras-de-visitantes-de-museos-en-2013-3855> (consulta: 19/06/2020)

En las antípodas de esos informes, alentadores sobre la realidad museística internacional pero un tanto engañosos desde mi punto de vista, está el informe que en 2018 publicó el *National Endowment for the Arts*, el “Fondo Nacional de las Artes” de los EE.UU que, entre otros temas informa sobre la situación de los museos de arte de este país y de los visitantes de ellos. Según ese demoledor informe, en los EE.UU entre 2002 y 2017, el número de visitantes de los museos y demás instituciones artísticas ha caído drásticamente pero además su perfil se ha modificado, volviéndose más viejo y más blanco, en relación con la totalidad de la población⁹².

¿Cuál es el motivo? ¿Qué le falta al museo para ser más atractivo y cómo pueden las instituciones reconectar con la gente y demostrar su relevancia y su valor en la vida cotidiana?

Creo que actualmente le faltan al museo unos ingredientes importantes del que otros medios y lenguajes culturales ya disfrutaban. Me refiero a la inmediatez y la pasión que los participantes de otros proyectos pueden encontrar en espacios como la Web o la política. La convicción, verdadera o equivocada, de que su participación puede darles respuestas inmediatas o cambiarles la vida, hace que las personas se comprometan más fácilmente con ese tipo de participaciones. Cuanto más acostumbrada está la gente a un aprendizaje y unas experiencias participativas, más necesita algo por encima de una simple visita al museo y a los actos culturales producidos ahí. El potencial visitante del museo espera poder tener acceso a un espectro más amplio de información y perspectiva cultural. Desea ser tomado en serio y tener la posibilidad de responder, debatir, y compartir todo lo que ha vivido. Desea sentirse dentro de un espacio en el que puede practicar lo que consume. Solo cuando las personas pueden interactuar activamente con las instituciones culturales, estas se vuelven espacios centrales para la vida de la comunidad.

Una colección por sí sola, por extensa que sea, no forma un museo. Para que una colección funcione en y para el museo se necesita un plan museográfico pero, sobre todo, una interacción con ella a través de él. Según Llorente Hernández (2019), para la casi totalidad de los que visitan el museo, dicho plan pasa desapercibido, pero desde mi punto de vista, no debería pasar desapercibida ni la

⁹² Se puede ampliar información en: NEA. (2018). *U.S. Trends in Art Attendance and Literary reading: 2002-2017. A first look at Results from the 2017 Survey of Public Participation in the Arts*. National Endowments for the Arts. <https://www.arts.gov/sites/default/files/2017-sppapreviewREV-sept2018.pdf> (consulta: 19/06/2020)

interacción de los visitantes con la colección o entre ellos, ni el debate ideológico que se puede promover dentro del museo.

Como ya se ha comentado a lo largo del trabajo, el visitante del museo tiene un perfil heterogéneo y unos antecedentes culturales muy diversos. Los intentos de activar la implicación del visitante en los proyectos culturales se origina en el siglo anterior. Su formación cultural, intereses y expectativas, son muy variadas por lo que el museo debe poder ofrecer posibilidades de interacción que cubran la mayor parte de estos perfiles. El compromiso con la comunidad es especialmente relevante en un mundo con muchas posibilidades de participación.

Para que el visitante pueda construir su propio significado a través de experiencias expositivas y con su voz dar vigor a diseños expositivos, no son necesarias exposiciones *blockbuster*, como observa Nina Simon (2010), solo hace falta instituciones que demuestran un respeto genuino y un interés profundo en las experiencias, historias y habilidades del visitante. La autora estadounidense define como institución participativa aquella a través de la cual, sus visitantes pueden crear, compartir y conectar alrededor de un contenido. Entendemos por “crear” la capacidad de contribuir con ideas, objetos y expresiones creativas, por “compartir” la de debatir, redistribuir lo que ves y lo que haces durante la visita, llevárselo a casa, de alguna manera, mientras que con “conectar” nos referimos a la socialización con personas desconocidas en el mismo espacio. Dicho de otra manera, una institución participativa es aquella que fomenta la interacción ideológica de sus visitantes en torno a objetos, obras, temas o ideas que, o bien la institución puede proponer al considerarlas relevantes o la comunidad misma puede plantear.

Más allá de ofrecer el mismo contenido a todos sin excepción, el museo participativo crea un espacio inclusivo. Colecciona y comparte un contenido diverso, personalizado y cambiante que se produce con la intervención del visitante. El objetivo de las técnicas de activación de la interacción dentro del museo es, por un lado cumplir con las expectativas del visitante, mostrando la diversidad de opiniones de los no-expertos y por otro, hacerlo de una manera que promueva la misión y el cuerpo de valores de la propia institución.

Las personas deben poder usar la institución como un punto de encuentro para el diálogo sobre un contenido propuesto. El museo participativo, en vez de ser “sobre” algo o “para” alguien, está creado y administrado “con” el visitante. Volviendo a Simon (2010), la participación no es un proyecto es una estrategia, y

como tal apunta a mejorar la institución tradicional, no a sustituirla. La implementación de técnicas de interacción ideológica dentro del museo desarticula la idea que esta institución no cambia nunca y que una vez visitada ya no hay porqué volver.

Surgen ahora como inevitables las preguntas: ¿Qué poderes o facultades está dispuesto a delegar el museo? ¿Qué cambios organizativos representa la adopción de proyectos participativos y cuál puede ser su coste? Es la propia institución que debería contestar a estas preguntas, sin embargo sería interesante profundizar un poco en la naturaleza propia de los proyectos participativos y establecer dos tipos de ellos claramente diferenciados dentro del museo, para así poder tener una imagen más completa sobre lo que entendemos por museo participativo e interacción ideológica dentro de él. Por un lado podemos hablar de proyectos en colaboración con el visitante y por otro, de proyectos de co-creación.

Un proyecto colaborativo es aquél que se promueve desde el museo y se caracteriza por lo que la institución quiere presentar. En los proyectos colaborativos el personal de la institución trabaja con los miembros de la comunidad para desarrollar exposiciones y otros proyectos que el museo considera relevantes. La prueba de algodón para ver si un proyecto colaborativo compromete de verdad a sus participantes, no es si muchos se apuntan en su realización sino qué pasa una vez acabado esta. Una colaboración de éxito sería aquella que crearía nuevas relaciones que se puedan continuar en el tiempo.

Por otro lado, un proyecto de co-creación es aquello que se origina en la asociación de los participantes y no está basado exclusivamente en los objetivos de la institución. La propuesta creativa puede ser ambivalente, pudiendo haber sido sugerida tanto por parte del museo como por parte de la comunidad que busca asistencia en la proyección de una idea. Los proyectos co-creativos empoderan más al participante que los colaborativos. Mientras que ambos tipos de proyectos presentan varias similitudes, lo co-creativos surgen básicamente de las necesidades de la comunidad. Una de las razones más relevantes, para que una institución museística se comprometa con un proyecto co-creativo es para dotar a la comunidad de un espacio abierto de compromiso y diálogo.

Actualmente al museo se le demanda, cada vez con más redundancia, destacar su proyección socializadora y yo creo que esto es posible únicamente mediante su permanente presencia en el subconsciente colectivo. Un museo que se

podiera recorrer al lado de conciudadanos, sin cansancio, sintiendo que nuestra experiencia al hacerlo es tan personal como compartida y que funcionase como espacio de contacto e interacción ideológica, sería un museo ideal. Los principios idealistas de muchos museos, tales como implicar al visitante con el patrimonio, conectarle con nuevas ideas, fomentar el pensamiento crítico o apoyar la creatividad, pueden dejar de ser sólo principios idealistas y pasar a ser reales a través de la interacción ideológica dentro del museo.

9.2.3 El museo como topos de formación social polidimensional

Nuestra sociedad es pluricultural y globalizada y decirlo esto a estas alturas, no supone que haya reinventado la rueda, no obstante parece mentira que siendo así, todavía hoy son muchos los museos que apuestan por la imagen de una sociedad uniforme y estática en detrimento de una dinámica y polidimensional.

Es cierto que a pesar de unos intentos hacia la apertura del pensamiento y la adopción de políticas sociales inclusivas a nivel internacional, las últimas crisis financiera y sanitaria, han reanimado el fantasma de la exclusión y los discursos de odio que parecían muertos y enterrados hacía más de medio siglo. La realidad multicultural de la sociedad se enfrenta a situaciones conflictivas como puede ser la desigualdad, la exclusión o incluso la violencia y es quizás por eso que a algunos museos les resulta complicado apostar por la integración social. No obstante, seríamos mucho más creativos y felices como sociedad si pensáramos la diferencia no como deficiencia sino como oportunidad de enriquecimiento ideológico. Hoy en día es obvia la conveniencia de fomentar dinámicas inclusivas en los procesos de socialización y el museo puede tener un papel relevante en ese camino hacia el encuentro.

Hasta hace relativamente poco estaba todavía vigente el mito de la supuesta superioridad occidental pero hoy es ya una convicción que esto era una falacia por la que el museo había apostado con determinación. Hoy nuestra fuerza como sociedad reside en la seguridad de que por encima de todo está el reconocimiento de la dignidad de la persona. Frente a una cultura única y global debemos erigir la bandera ética de la dignidad de cada uno por separado que a lo que representa es a sí mismo como ser humano, por encima de todo. Hoy los espacios míticos sólo sirven para adormecernos y hacernos soñar con glorias

perdidas pero ¿quién necesita a unos ciudadanos dormidos? El museo, desde luego no puede ni fomentar ni secundar estos “juegos de hambre” en los que sólo pueden sobrevivir los más poderosos. El discurso museológico no puede servir para crear certezas absolutas porque, entre otros motivos, no las hay. Fomentando un espacio de inclusión de los desplazados salvará a su propia dignidad y asegurará su futuro.

Es urgente la puesta en marcha de un proceso de descentralización cultural. Sí que es cierto que a nivel teórico, los museos occidentales se abren cada día más a esta reflexión y a este modo de pensar a sus exposiciones, pero a nivel práctico ¿cómo se refleja esta tendencia? ¿Cuántas veces a lo largo de los últimos veinte años, los grandes museos nacionales en España han puesto en marcha proyectos expositivos que toman en serio su pasado colonial y dan voz a la realidad decolonial de hoy? ¿Cuántas veces el Museo de Prado, por mencionar un ejemplo, ha realizado una exposición relacionada con el arte proveniente de las tierras conquistadas del Cono Sur?

La realidad pluricultural española se relaciona en gran medida con el proceso de la conquista en la Edad Moderna, sin embargo hemos tenido que esperar al 2021 para ver el anuncio de un proyecto expositivo puesto en marcha por el Prado que se prevé abrir sus puertas entre octubre de 2021 y febrero de 2022. La exposición titulada “Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España” que está prevista para esas fechas, tiene como tema las obras que llegaron a España desde América durante la Edad Moderna. Según se puede leer en la página oficial del museo⁹³, la finalidad de este proyecto es crear un reflejo de la sociedad española de la Edad Moderna a través de las obras de arte que llegaron de las conquistas a España durante aquella época y se custodian todavía hoy en el país, a la vez que presentar una imagen de las tierras conquistadas, mediante el arte de la misma época. ¡Interesante! pero ¿Cuál es el papel de la comunidad iberoamericana que reside en España actualmente, en ese proyecto? ¿Se les ha invitado a participar de alguna manera en la exposición? ¿Son los inmigrantes latinoamericanos co-creadores de la muestra, o por lo menos colaboradores de ella, en alguna forma? De lo que puedo entender de la información que dispongo al respecto, parece que no ¿Otra oportunidad perdida para crear una exposición inclusiva?

⁹³ Para más información: Exposición Museo del Prado-Fundación AXA. (2012). *Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España*. Museo del Prado.
<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/tornaviaje-arte-iberoamericano-en-espa%C3%B1a/5c0fe35b-44d3-56fb-a4ba-c192aab9266c> (consulta 20/06/2021)

Es cierto que en muchas ocasiones, a lo largo de estas páginas de la presente tesis, muchos temas parecen reiterativos, sin embargo ejemplos como el anterior me confirman que quizás cabría ser todavía más repetitivo, en relación con ciertos conceptos sobre los que en la teoría se ha escrito bastante pero en la praxis se está haciendo poco y mal. ¿Cuántos museos sobre inmigración hay hoy en España y cuál es el papel que los propios inmigrantes tienen en la realización de sus programas? A día de hoy sólo contamos con uno, el *Museu d'Història de la Inmigració de Catalunya* en Sant Adrià de Besòs, del área metropolitana de Barcelona.

Son muchos los teóricos que abogan no por unos museos universales sino por unos universalmente inclusivos, en los que la experiencia estética esté al alcance de todos, pero me atrevería a añadir que no se trata sólo de experiencia estética. Desde mi punto de vista, los museos sí que tienen que ofrecer una experiencia estética inclusiva (¡faltaría más a esas alturas!) pero además tienen que estar ahí para proponer otras experiencias. El museo del siglo XXI, debe fomentar experiencias discursivas, relacionales y sobre todo participativas, de lo contrario su futuro se prevé breve.

Las instituciones museísticas, tal y como las investigo en este trabajo, deberían ser los espacios en los que se fragua la comunidad. Para idearse y proyectarse una conciencia ciudadana abierta, la diversidad de clase social o lugar de procedencia, de sexo, raza u orientación sexual, de salud mental y de lengua, todos esos tipos de diversidad tienen que funcionar como herramientas de crecimiento en vez de barreras que impiden el entendimiento entre personas.

9.3 La inclusión como proyecto expositivo

Los museos son un fenómeno comunicacional que consiste en la creación de una relación. El museo para la teoría de la comunicación es un evento capaz, en palabras de Teresa Scheiner (2012, 291), de “retener y al mismo tiempo modificar, los registros de la realidad”⁹⁴. La representación e interpretación de la realidad son unas de las capacidades básicas del museo, pero ¿cuál es nuestra realidad hoy? Estamos viviendo en espacios cada día más polisémicos y complejos, reflejos de

⁹⁴ “...to retain and at the same time modify the registers of reality.” (Trad. del autor).

variadas sensibilidades. Nos enfrentamos cada día a nuevas percepciones de la realidad y por consecuencia a nuevas percepciones de relación entre museo y visitante.

La musealización de nuevas áreas culturales, es decir su incorporación en la esfera del museo, tal y como reclama la Nueva Museología, está sujeta al desarrollo de experiencias inclusivas en él, tal y como reivindica la Museología Crítica. El sincero reconocimiento de la importancia del Otro y de las aportaciones que pueda hacer, es un paso previo imprescindible para el desarrollo de proyectos expositivos profunda y conscientemente inclusivos. Ser inclusivo es un tema de actitud y una cuestión de conciencia ética de raíces profundas. El empoderamiento a través de acciones inclusivas significa el reconocimiento de todas las personas como patrimonio cultural. Pienso en una mujer negra, lesbiana, de origen africano, que vive en Barcelona; esta persona es una de las múltiples imágenes de poder patrimonial de la ciudad que sólo puede aportar riqueza cultural y experiencia en la sociedad. Estimular dentro del museo, procesos simbólicos de reapropiación por parte de la sociedad, de lo que esta persona representa a la vez que devolverle lo que le aporta a la sociedad, es una herramienta muy eficaz en el intento de evitar la exclusión social.

El “giro” social, que según la Nueva Museología es imprescindible para el cambio del rol del museo y la puesta en valor de su papel en la comunidad, mueve la balanza del poder entre el museo y el visitante hacia el segundo, pero para que este giro sea efectivo es necesaria la revalorización del visitante desde las premisas de la Museología Crítica. Las crecientes exigencias teóricas para que el museo se vuelva más democrático, que dé voz a los grupos minoritarios y que sea agente del cambio social, han añadido una continua presión a la institución que se esfuerza para demostrar relevancia, generar ingresos y justificar el gasto de sus fondos públicos pero sería un error por parte del museo, centrarse sólo en eso. Como hemos podido comentar anteriormente en este trabajo, una de las ideas de la Museología Crítica es la que el museo no es solo un dispositivo comunicador y neutro sino además una esfera pública en la que se discuten con la comunidad significados y valores; por lo que una de sus labores importantes sería dotar a sus visitantes de la posibilidad de que su visita dure más allá de la temporalidad de la exposición, perdure en el tiempo y enriquezca su vida.

Según Hood (2004), las personas que no visitan a los museos, en el momento de elegir sus lugares de entretenimiento y aprendizaje, dan mucha

importancia a la interacción social, la participación activa y la comodidad del entorno, atributos todos esos que no creen que encontrarán en los museos ¿Qué se puede hacer para cambiar esta imagen? Hoy en día son muchos los ejemplos de museos que se conciencian en cuanto a la relevancia de la inclusividad. Afortunadamente el discurso sobre el poder del visitante en el museo, está calando con fuerza, pero parece que no es suficiente. Ya no basta con organizar exposiciones con temática inclusiva, se tiene que dar el siguiente paso, tal y como propone la Museología Crítica y pensar la inclusividad como un proyecto expositivo en sí mismo. Reconocer como socios, a través de sus políticas y prácticas museográficas, a sus visitantes haciendo hincapié al visitante silenciado, ofreciéndole una autoría compartida y unas experiencias que pueden oscilar entre la participación activa hasta la simple contemplación, si así se desee.

Concebir a una exposición que contemple al Otro de manera efectiva y productiva, solamente puede ser posible si esta se crea desde el espacio-otro, desde la frontera. Hacer un cambio en la manera de ver el arte y vivir el museo, solamente podría ser desde una práctica curatorial con perspectiva de la diferencia. La vida, el arte y por lo tanto, la exposición museística, ni se miran ni se viven igual desde el otro lado, por lo que la manera de hacer curaduría desde la hibridez traza una nueva ruta museológica. El museo podría ser un fórum donde todos los miembros de la comunidad que él representa puedan decir su historia y cambiarlo así de un lugar cualquiera a “nuestro espacio” de actuación. La activa presencia de distintos sujetos culturales en varios espacios musealizados, puede contribuir en el surgimiento de experiencias de vida integradoras, con resultados enriquecedores, especialmente en comunidades que se consideran “marginales”, siempre y cuando se trate de esto, es decir de su presencia activa como sujetos y no como objetos “curiosos”.

Mientras que los proyectos expositivos que tienen como base de su realización la inclusividad, no son poco comunes, especialmente en el caso de los pequeños museos locales o regionales que intentan reconectar con su comunidad, los peligros y los desafíos que este tipo de proyectos encubren para los grandes museos nacionales pueden ser significativos, especialmente en cuanto al riesgo que supone la posibilidad de dejar el control de la institución a un grupo externo. Crear grupos de asesores comunitarios, evitar tropezar con la trampa de los estereotipos y respetar las historias contadas en voz propia de las personas que participan en los proyectos sin caer en paternalismos, pueden ser maneras de aminorar los riesgos.

A los principios de los ´90, después de una investigación internacional sobre la posibilidad de regeneración del moribundo museo nacional de Wellington, la capital de Nueva Zelanda, se tomó la decisión política de apostar por y enfocar en la reorganización del museo desde el punto de vista de la representatividad indígena de la minoría Maorí y otras minorías étnicas de Aotearoa/Nueva Zelanda. *Te Papa Tongawera*, como se renombró ese nuevo museo nacional, abrió sus puertas en 1998 ideado como un espacio común donde todos los neozelandeses pueden contar sus historias. El museo está pensado para dar la posibilidad a las comunidades indígenas hasta aquél momento, ninguneadas y silenciadas, a contribuir con sus historias a la creación de un nuevo perfil de país que tiene en consideración la diversidad étnica y cultural de la gente de Nueva Zelanda. El resultado es un espacio creado con la participación enérgica de los distintos grupos étnicos que actualmente se considera el museo más visitado de todas las instituciones culturales de Australasia. Según se está demostrando, después de dos décadas de vida, el público local de *Te Papa* se siente atraído por las exposiciones temporales, de curaduría compartida, que transforman espacios sociales en espacios de exposición a largo plazo fuera de los límites físicos de museo [en consonancia con Davidson, 2012]⁹⁵. Desde mi punto de vista, se trata de un buen ejemplo de cómo unas decisiones políticas en colaboración con unas prácticas museológicas atrevidas basadas en la colaboración y la inclusión, pueden cambiar la vida de unas personas y de una institución que estaba condenada al cierre.

Pero si queremos tener una imagen más clara del nuevo concepto de museo social en el que la inclusión es el ingrediente principal de su funcionamiento, tenemos más cercanos los museos comunitarios de Latinoamérica. M^a Magdalena Castejón (2019, 32) en su tesis doctoral “Hacia un museo social...” a la que me he referido con anterioridad, estudia dichos museos que surgen alrededor de 1980, dentro del contexto de la Nueva Museología, como una tendencia con objetivo fortalecer el concepto de identidad a través de la reflexión y el reconocimiento que las propias comunidades generan. Entre los rasgos característicos de esta tipología de museos se encuentra el hecho de que están concebidos por una inquietud que la propia comunidad manifiesta. Se crean y son organizados por la comunidad, mediante decisiones participativas en las que los ciudadanos expresan sus visiones plurales, fortaleciéndose así la pertenencia a la comunidad y el interés por hacer crecer la identidad del lugar. Por otro lado, en la “Declaración de Oaxtepec”, en 1984

⁹⁵ Para más información: <https://www.tepapa.govt.nz/learn/research> (consulta 22/06/2021).

tal y como informa Burón (2012), se manifiesta la necesidad de la prioridad de la participación de la comunidad en los proyectos museísticos para el propio desarrollo de ella.

Si reflexionásemos sobre el funcionamiento de dichos museos no desde el contexto de la Nueva Museología sino desde el punto de vista de la Museología Crítica, nos daríamos cuenta de una paradoja: A pesar de considerar como prioridad un cambio hacia una implicación mayor de la sociedad en los museos, se observa como regla general, incluso en los museos comunitarios, la tendencia de concebir espacios que atraigan a grandes masas de visitantes sin realmente cuestionar el formato de exposición tradicional y obviando el enfoque dialéctico de la relación entre seres humanos. Se trata de pequeños matices, casi quirúrgicos, que sin embargo tienen importancia. Si queremos apostar por una ciudadanía emancipada y empoderada debemos apostar por unos proyectos realmente inclusivos de participación directa, no solo en el consumo de la exposición sino en su planteamiento, creación y gestión del proyecto expositivo. Esto desde mi punto de vista, sólo es posible si cambiásemos la mentalidad relacionada con el uso del espacio expositivo y apostásemos por un espacio expositivo abierto, inclusivo y representacional, tal y como lo vamos a establecer en el siguiente capítulo del trabajo.

Unos proyectos museísticos socialmente comprometidos, no necesitan enormes equipos de profesionales, grandes presupuestos o edificios “emblemáticos”. Una respuesta creativa, respetuosa con la comunidad y sensible a las necesidades sociales, es la que puede transformar un museo en importante. Hoy en día no podemos valorar un proyecto museológico sólo por la colección o sólo a través de su dimensión arquitectónica. La Museología hoy tiene que ver con las personas, todas las personas y su conexión con la realidad. Promover la autoconfianza, el conocimiento en sí mismo y el respeto hacia uno mismo, tanto a nivel personal como a nivel social, debería ser el objetivo de la Museología de hoy y, como dice Tereza Scheiner (2012), eso será posible sólo si los que desarrollan esos proyectos son capaces de promover su propio cambio personal y hacerse minuciosamente inclusivos.

10. El espacio expositivo como espacio de representación social

Como hemos podido analizar en la primera parte de este trabajo, filósofos, geógrafos y sociólogos reflexionaron acerca de la construcción social del espacio en general y del urbano en particular y rápidamente historiadores del arte y artistas ampliaron aquellas teorías, trasladando su aplicación en el ámbito artístico. Son interesantes al respecto las reflexiones teóricas de Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, Grant Kester o Pablo Helguera al igual que de artísticos como Félix González Torres, Gordon Matta Clark, Marta Minujín o de proyectos colaborativos como el de “El Barrio Invisible” entre otros, a los que también he podido referirme en la segunda parte del trabajo, sobre la calidad performativa del espacio artístico, las relaciones estéticas que se generan en él y el arte que puede surgir de ellas. La museología actual mira con interés esas investigaciones y busca fórmulas para aplicarlas en la práctica museográfica. El objetivo de la presente investigación es establecer las bases para la creación de un nuevo espacio expositivo en el que puedan desarrollarse este tipo de prácticas artísticas y que represente la sociedad actual de la manera más inclusiva posible. Se espera ofrecer, de esta manera una herramienta teórica útil a la museografía, para aplicar en su ámbito el camino espacial que la teoría y el arte ya han abierto.

La socióloga británica Doreen Massey (1994), defendiendo que lo social está construido espacialmente, desarrolla en su obra *Space, Place and Gender* (Espacio, Lugar y Género) una definición según la cual espacio y lugar, son construcciones sociales interrelacionadas que poseen características comunes como la multiplicidad, la apertura, la heterogeneidad y el dinamismo. En lo referido, no obstante a la relación entre lugar y espacio expositivos, considero que estas características no son comunes a priori en las dos entidades, y que hace falta un proceso ideológico para la transformación del primero al segundo. Si el lugar se asocia tradicionalmente a términos como hogar, nostalgia e identidad como la autora inglesa recoge, creo que el espacio expositivo se relacionaría con características como apertura, progresión y multiplicidad de identidades. Son dos entidades diferenciadas pero relacionadas, tal y como Tuan (1977) explicaba cuando decía que de la seguridad y la estabilidad del lugar podemos ser conscientes de la apertura y la libertad del espacio y vice versa. Se trata de características imprescindibles para la comunicación de significados que es al fin y al cabo, el objetivo final de una exposición y para que estas sean efectivas se necesita un proceso mental transformativo.

Buscar las fórmulas y los procedimientos para esta transformación es una labor emocionante y creo que la museografía no puede quedarse fuera de esta búsqueda.

La idea del museo como espacio es independiente de su estructura física pero relacionada a ella. El museo es un estado mental más que un bien inmobiliario, pero estas dos características, el edificio y el estado mental no son independientes. Están estrechamente relacionadas y lo que las relaciona, las hace funcionar en común y materializa sus objetivos es, desde mi punto de vista, el espacio expositivo.

El espacio como entidad física, social y temporal, es lo que pone en relación la arquitectura con el sentimiento. No se trata de un procedimiento sencillo. La apropiación del museo por parte del usuario es el resultado de una sucesión de transformaciones que requieren que la conciencia personal, mediante procesos cognitivos, funcione como material de exposición. El primero entre esos pasos apropiacionistas, puedo decir que es escarbar en el espacio expositivo de manera cognitiva, procesarlo intelectualmente para comprender cómo funciona la mentalidad propia del museo. Es una manera para que el proceso apropiacionista según Corrin (2004), transforme el museo en artefacto,

Un espacio sin referencias hace vulnerable a su usuario que es incapaz de interpretarlo de manera que este se vuelva inquietante. Dentro del museo esto no es distinto. Las referencias en el espacio expositivo son quizás más necesarias que en otros espacios sociales. Si un simple acto como es la lectura de una cartela informativa de una obra, puede significar la ampliación del potencial cognitivo del espectador sobre la obra y por lo tanto, la creación de significado dentro del espacio expositivo tradicional, imaginemos qué transformación espacial puede suponer un proceso cognitivo que sea el resultado de una participación activa en la exposición. En este caso, el proceso interpretativo del espectador sobre el espacio, es mucho más completo y lo transforma en un mecanismo abierto, dinámico y con significado. Un texto distribuido a la entrada de la Exposición Panamericana de 1901 (!) citaba: "Les rogamos que no olviden que una vez cruzadas las puertas, forman parte de la exposición"⁹⁶. Desde mi punto de vista, se trata de una sorprendente e

⁹⁶ "Please remember that once you have entered the doors, you are part of the exhibition." (Trad. del autor). La exposición Panamericana fue una feria internacional que se celebró en la ciudad estadounidense de Buffalo, entre 1 de mayo y 2 de noviembre de 1901. Está recordada, entre otras cosas, por el uso de electricidad en los pabellones y por el asesinato del Presidente de los EE.UU William McKinley que tuvo lugar en sus instalaciones durante la celebración de la exposición. Para más información <https://panam1901.org/thisday/septemberarchives.html> y <https://panam1901.org/documents/howtosee.htm> (consultas: 27/01/2021)

interesantísima declaración de intenciones espaciales de una exposición, tanto por lo temprano de su fecha como por la vinculación entre participación del espectador y espacio expositivo [...una vez cruzadas las puertas...] que, aunque en un contexto totalmente distinto al que aquí estudiamos, demuestra una conciencia declarada sobre la funcionalidad del espacio fuera y dentro de las puertas de la exposición.

Hoy en día parece casi imposible generalizar y clasificar las obras de arte en diversas categorías. Más allá de la instalación, la *performance*, la pintura, el video, el web-art..., las categorías se entremezclan y redefinen cada pieza. Ante esta situación está cada vez más extendida la idea de desarrollar nuevas vías creativas y metodologías específicas para poder entenderlas y mostrarlas a la comunidad. La resignificación del término “espacio expositivo” como lugar de exposición de estas piezas puede ayudar a solucionar este tipo de problemáticas. Aparte de la importancia y la urgencia del cambio del paradigma espacial expositivo en su dimensión teórica, el cambio en la mentalidad sobre su dimensión práctica, puede ayudar a solventar problemas expositivos.

Los lugares están ahí y son las personas las que los transforman en espacios, por lo que me atrevo a decir que un museo se puede considerar como un lugar transformado en espacio a través del proyecto expositivo, siempre y cuando dicho proyecto sea un proceso apropiacionista tal y como lo hemos explicado aquí. Queda claro que se necesita un trabajo concienciado tanto por parte del museo como por parte del espectador mismo que al involucrarse mentalmente con una exposición, se transforma en su usuario y ayuda a transformar el museo en estado mental. En el momento en el que él se aleja del museo, el espacio expositivo se vuelve estático e inerte y el museo vuelve a ser un bien inmobiliario. El usuario, no obstante, puede llevarse consigo mismo la experiencia vivida y al hacerlo crea un espacio expositivo que irradia hacia la comunidad.

10.1 Contextualización del término

Una exposición de arte describe tradicionalmente el espacio y el tiempo donde las obras se encuentran con el público. A partir de la “época de oro” de los museos, durante las décadas de los '20 y '30, con el surgimiento de los primeros

museos de arte moderno, la escenografía en el museo y con ella, el espacio expositivo, empiezan a cobrar importancia. Al espectador se le pide reaccionar frente a las obras y se empieza a reflexionar acerca de su rol en la exposición, aunque todavía de manera prematura y un tanto tosca. Desde los años '60 tanto la relación de la obra con el espacio así como el diálogo entre aquella y el espectador ha cambiado radicalmente. Gran parte de la producción artística contemporánea se centra en la reacción del público, su interacción y participación, por lo tanto es necesario reformular la idea del espacio expositivo que hasta ahora teníamos en mente, para poder entender por un lado esa reacción y por otro facilitar la participación.

Si reconociésemos que el espacio no es un escenario donde se depositan cosas y hechos sino una entidad autónoma construida socialmente, tal y como Lefebvre dice y si aceptásemos que el arte contemporáneo tiene como objetivo crear espectadores socialmente comprometidos en torno de un nuevo valor estético que es la relación social, tal y como hemos analizado en la segunda parte de este trabajo, entonces el espacio en el que se desarrolla dicho arte debería jugar un papel primordial y la responsabilidad del museo en su creación, es básica.

Retomando el pensamiento de Lefebvre (2013) sobre los espacios sociales percibido, concebido y vivido (Diag. 2) y su apropiación por parte de Soja (1996) quien habló de primer, segundo y tercer espacio urbano me atrevo a formular la siguiente idea: El espacio expositivo, siendo el componente que mejor representa el carácter social del museo, se puede analizar desde la misma triple perspectiva (Diag. 7).

El primer espacio expositivo es el espacio del museo entendido como complejo de prácticas expositivas materializadas para reproducir las formas conjuntas de la exposición. Es un espacio expositivo percibido como forma y proceso, un espacio *real*. Se trata de un espacio que representa la exposición como una práctica plausible a ser medida pero tiene serias dificultades en representar al visitante que recoge en su seno y las formas de vida social. Se trata de un enfoque materialista de las prácticas museográficas, predominante actualmente en el estudio de la espacialidad expositiva.

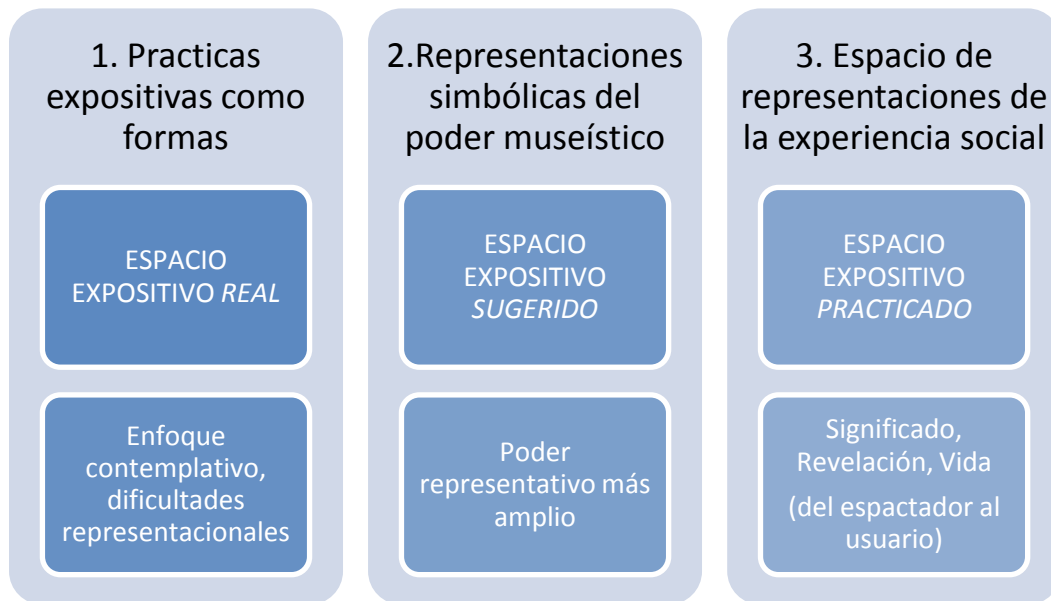


Diagrama 7: *La triada conceptual del espacio expositivo, inspirada por Lefebvre y Soja.*
 (Elaboración del autor)

El segundo espacio expositivo es un espacio concebido a través de imágenes y pensamientos reflexivos a la vez que a través de representaciones simbólicas concebidas por la imaginación del poder institucional museístico, representante de otros poderes institucionales. Este espacio expositivo *sugerido*, todavía no goza de la misma relevancia práctica de la que disfruta el espacio expositivo *real*, aunque su importancia representativa es más amplia. Mientras que las perspectivas del primer espacio expositivo *real* se encuentran más objetivamente centradas y destacan las cosas “en” el espacio, las perspectivas del segundo espacio expositivo *sugerido* tienden a ser más subjetivas y se ocupan de las reflexiones “acerca” del espacio.

No obstante, si queremos ir un paso más allá, deberíamos aceptar que la espacialidad dinámica, intrínseca en la vida humana, es considerablemente enmudecida en su poder explicativo, si se estudia exclusivamente desde esos dos modos de pensamiento. Parafraseando a Soja (2008, 40), cuando habla del espacio urbano como “una fuente de explicación en sí mismo”, un espacio expositivo reducido a un producto o un resultado de la acción o la intención social, es visto como algo a ser explicado y no como algo que puede explicar otros procesos.

El tercer espacio expositivo, como perspectiva alternativa, es un espacio real e imaginario a la vez, actual y virtual, un lugar de experiencia estructurada, individual y colectiva, pero sobre todo participativa. Es un espacio que *se vive*, un espacio *practicado*. El espacio expositivo *practicado* es aquél que contiene un significado creado por y para sus visitantes y que puede ser vivido y no solo contemplado.

Una exposición que quiere ser relevante, necesita dar a sus espectadores suficientes indicios para permitirles reconocer que se encuentran en un entorno social compartido, distinguir los elementos constitutivos de él y reconocer la interacción entre ellos. Además es necesario que un espacio expositivo *practicado* favorezca el reconocimiento de que el propio espectador constituye uno entre esos elementos de interacción, y así se transforma en su usuario.

Comprender el espacio *practicado* de una exposición es como intentar describir y entender el tiempo vivido dentro de ella, pero por encima de todo, este espacio *practicado* es una herramienta que nos ayudará a explicar los procesos de creación de una colectividad de usuarios dentro de la exposición y por consecuencia de la colectividad dentro de la sociedad. Conseguir el control sobre nuestra propia vida es un proceso que empieza en nuestra mente pero que necesita un entorno físico, social y cultural en el que proyectarse, para poder ser realidad. Es decir, se necesita un espacio adecuado de proyección del control propio, para que esto sea efectivo. El “mundo exterior” tiene que estar preparado para hacer frente a estas necesidades individuales y si no, nos corresponde a nosotros mismos establecer las infraestructuras y comportamientos sociales adecuados, para poder responder a esta necesidad, creando el apropiado marco de bienestar. Este “marco de bienestar” es lo que en el presente trabajo entendemos como “espacio expositivo practicado” siendo el museo el que se encarga, en colaboración con la comunidad, de poner en marcha dicha estructura.

10.1.1 Estar “en público”

¿Hace “público” un espacio su mera exterioridad con respecto a otros espacios privados o institucionales? Marcelo Expósito plantea la interesante pregunta en la presentación de la conferencia titulada “Sobre “público”” que Rosalyn Deutsche pronunció en MACBA, en el marco del curso “Ideas recibidas. Un

vocabulario para la cultura artística contemporánea” celebrado por este museo barcelonés en 2009. Si eso fuera tan sencillo, entonces deberíamos aceptar como “no pública” cualquier práctica que tiene lugar en el interior de la institución artística, como el mismo Expósito (2009) observa.

La duda puede ser resuelta ampliando al máximo el espacio democrático de lo que debe ser dicho y de lo que necesita ser escuchado. Como Deutsche (2009, 250) propone, estar “en público” no significa estar en un espacio físico determinado sino estar implicado en algún tipo de interacción o atravesando una determinada experiencia. Es cierto que el arte puede fomentar nuestra capacidad de estar “en público” pero la idea que esto se hace con un “arte público”, entendido como tal cualquier arte que se ubica en espacios físicos fuera del museo, es equivocada. Si aceptásemos, sin más, que los espacios físicos, abiertos y fuera de la sala del museo son públicos obviaríamos el hecho de que la mayoría de ellos están sujetos a restricciones, intereses económicos privados y como muchos otros, controlados por el Estado bajo la forma de planificación urbanística.

Para Rosalyn Deutsche es claro:

...la condición pública de una obra de arte no estriba en su existencia en una ubicación que se predetermina como pública, sino en el hecho de que ejecuta una operación: la de crear espacio público al transformar cualquier espacio que esa obra ocupa, en lo que se denomina una esfera pública. (2009, 251).

Al hablar de “esfera pública” es imposible no recuperar, como la misma Deutsche nos recuerda, el significado que Hannah Arendt (1958) dio al término, definiendo como tal el espacio de “aparición”, de “hacerse visible” y al hacerlo vincular de alguna manera, la visión o el arte visual con la democracia. Y es que tal y como nos explicaban en mis años de alumno de secundaria, el significado de la polis griega no hacía alusión al espacio físico de la ciudad sino a la organización de la gente para actuar, debatir y filosofar juntos, y además como Arendt dice al respecto hablando de la polis “...su verdadero espacio se extiende entre las personas que viven juntas para ese propósito, sin importar dónde estén...se trata del espacio de aparición en el más amplio sentido de la palabra” (1996, 221).

Con las Revoluciones francesa y estadounidense la ubicación del poder se desplaza desde Dios, ley natural o verdad absoluta, hacia el “pueblo”, pero con esa

desaparición de cualquier referencia a una fuente trascendental de poder, desaparece la fuente de unidad social: el significado del “pueblo”. Siguiendo a Deutsche (2009), el pueblo es ahora la fuente de poder pero no tiene una identidad fija. La democracia moderna hace surgir el espacio público como ámbito de interacción política y lo dota con la legitimidad del debate acerca de qué es legítimo y qué ilegítimo, precisamente por lo incierto del concepto del poder público. La esfera pública como espacio de aparición, surge cuando los grupos sociales manifiestan su derecho a aparecer en el debate.

La conexión es inevitable: El espacio expositivo, como espacio de visibilidad del arte, no es el lugar físico sino la organización de las personas para actuar juntas, debatir y compartir experiencias estéticas independientemente de donde estén. El espacio expositivo es un espacio público de aparición, un espacio de comunidad estética democrática y de igual manera que cualquier otro espacio público, emerge cuando el usuario manifiesta su derecho a hacerse visible en el debate, pero ¿cómo aparecemos y cómo respondemos a la aparición del Otro? El problema no es sencillo y Deutsche (2009, 254) nos advierte “...ser público es estar expuesto a la alteridad”

¿Cómo el museo puede incitar a sus usuarios que reclamen el derecho de ser visibles? La institución que desea profundizar en la esfera pública tiene una doble tarea: Visibilizar obras que ayuden a quienes han sido invisibilizados a hacer su aparición por un lado, y desenvolver un espacio expositivo dentro del que la capacidad de vida pública que tiene su usuario, le exija una respuesta a aquella aparición antes que un rechazo de la misma, por el otro. Llegados a este punto Deutsche ve un nuevo problema: Al transformar al Otro en una imagen distanciada o en una realidad opuesta al yo, la visibilidad puede llegar a servir de herramienta para dominarle o poseerle. Si el deseo de estar expuestos a los otros es el corazón de la vida pública democrática y si ese deseo se materializa en el museo ¿puede el museo ayudar a establecer modos de ver que no busquen reducir el impacto de esa exposición a la alteridad?

10.2 Variaciones espaciales de las narrativas museográficas.

Una de las trayectorias del arte del siglo XX que se puede trazar desde su lectura espacial, es la que describe el proceso desde el dominio del objeto de las dos dimensiones colgado en la pared, hasta el empleo del espacio tridimensional de

la sala que alberga las obras de arte multidimensionales. Pero al igual que otras trayectorias culturales, esta no tiene un desarrollo lineal y, desde luego no está todavía completada. Como he tenido la oportunidad de comentar en la segunda parte del trabajo, haciendo una radiografía de las características espaciales de ciertos momentos artísticos de los últimos cien años, se observa una serie de avances y retrocesos en esta evolución. Según Manovich (2009) el punto álgido de creatividad espacial, tuvo lugar en las décadas de 1910 y 1920, habiendo un segundo pico en los años '60.

Aquí hemos reflexionado al respecto, comentando momentos de obras con relevancia espacial, de artistas como El Lissitzky, Marcel Duchamp y otros que tuvieron lugar durante las primeras décadas del siglo pasado y que se alejaban de la pintura y escultura como expresiones individuales, usando todas las superficies de la sala expositiva para su presentación. No obstante, desde el punto de vista artístico fueron propuestas aisladas cuyo desarrollo, desde el punto de vista museográfico, fue puntual y, en aquel momento, irrelevante. Fueron los proyectos de *arte minimal* y *arte povera* durante la década de los '60, que reanimaron el interés sobre las formas de exposición del acto artístico y comenzaron a abordar todo el espacio tridimensional de la sala de la galería, y no solo las paredes, como habían hecho los vanguardistas. Tras los '60 el arte de la Instalación empezó a cobrar importancia hasta convertirse, llegados los '80, en la expresión artística por excelencia de nuestra era. El denominador común de todas las instalaciones es que intervienen en un espacio tridimensional y este espacio, que se llamó "Cubo Blanco" y en el que ya se habían instalado los minimalistas con anterioridad, se convierte en un paradigma expositivo comportándose como un cubo de verdad y no como una simple colección de paredes bidimensionales.

No obstante, este tipo de laboratorio estético espacial, en el que se convierte el Cubo Blanco a lo largo del siglo XX, no surge *ex novo*. Está enraizado en el pasado y concretamente en las diversas tradiciones de la cultura de la imagen dentro del espacio que se han ido dando desde los inicios de este siglo. Entre estas tradiciones, Manovich (2009) ve como más relevante y más relacionada con el Cubo Blanco como paradigma expositivo, la que se genera por la oposición entre galerías de arte y salas de cine. Según el profesor americano: "una era alta cultura; la otra, baja cultura. Una era el cubo blanco; la otra, una caja negra" (Manovich: 2009. 90). Las propiedades espaciales de las dos salas, la de las galerías y la de los cines, se diferenciaban claramente y esta diferencia se manifestaba por medio de lo que se

consideraba adecuado para cada una de las dos tipologías del espacio. La galería era el espacio del gusto refinado, elevado y exclusivo, mientras que la sala oscura del cine, estaba al servicio de las masas, a las cuales procuraba entretener. Y es que en la oscura sala del cine se reproducía para una masa que estaba sentada en silencio.

La poética del espacio expositivo en el museo o en la galería se transforma drásticamente cuando, durante los '90, la videoinstalación asalta el Cubo Blanco. El uso del video convierte a toda una pared o una sala entera en un monitor gigante. Poco a poco llega a ser omnipresente y se adueña del espacio expositivo, convirtiéndolo en lo que durante casi un siglo entero había sido su enemigo ideológico: Una caja negra, una sala de cine.

Actualmente lo que están haciendo los artistas virtuales, en el entorno del museo o de la galería, es que el Cubo Blanco funcione como un espacio de contemplación básico al que simplemente, se le añaden imágenes en movimiento. No podemos decir que con el uso de las videoinstalaciones se observe, de un cambio de mentalidad, un cambio de paradigma. Si observamos fuera del espacio del museo, hallaremos campos de experimentación móvil mucho más ricos. Solo hace falta echar un vistazo en la arquitectura urbana, el diseño de los conciertos musicales, y un sinfín de otros dispositivos que rodean nuestra vida social. No es necesario irse a la *Times Square* de Nueva York, o al *Picadilly Circus* de Londres para darse cuenta de la fuerza de la imagen en movimiento que a diario traspasa nuestras vidas. Basta con un paseo por el centro de Madrid o de Barcelona para abrumarse con la intensidad de las imágenes digitales en movimiento, que uno puede encontrar y que son mucho más potentes en comparación con las que se pueden hallar en un museo.

Queda claro que la imagen en movimiento dentro del espacio expositivo, es una herramienta de extraordinaria fuerza pero no suficiente para una ampliación espacial que tenga un significado estético valioso. ¿Cuál puede ser el siguiente paso?

En las dos tipologías expositivas, el Cubo Blanco y la Caja Negra, que aquí hemos comentado como variaciones museográficas, Claire Bishop recientemente, viene a añadir una más, a la que llama "Zona Gris". En su artículo *Black Box, White Cube, Grey Zone: Dance exhibitions and audience attention* [Caja Negra, Cubo Blanco, Zona Gris: Las exhibiciones de Danza y la atención de la audiencia] publicado en 2018 en la revista *The Drama Review*, considera el traslado de la presentación de la danza contemporánea en la sala del teatro experimental a su exposición en la sala del museo, como un nexo entre las dos variaciones comentadas y un paso nuevo

hacia la ampliación del espacio expositivo. Bishop reflexiona al respecto: “Entiendo la exhibición de danza como la forma paradigmática de las nuevas “zonas grises” para la performance que han surgido a partir de la convergencia histórica de la “caja negra” del teatro experimental y el “cubo blanco” de la galería” (2021, 46)⁹⁷

Bishop (2021) se centra en una de las características más interesantes de estas “zonas grises” que es el carácter cambiante del espectador delante de esta nueva forma híbrida de performance que puede ser la exhibición de danza, al no ser una performance típica, dada la distinta relación del artista con la obra (el coreógrafo no siempre está presente en la exhibición, y los bailarines pueden cambiar), pero tampoco una función de danza en el teatro, dada la distinta relación del público con la obra (los espectadores no están sentados en un espacio oscuro contemplando el espectáculo). El uso imprescindible de los smartphones y de las redes sociales, constituye una parte esencial de la recepción de los espectadores que crea un espacio distinto al que Bishop denomina “zona gris”⁹⁸.

La penetración de las artes escénicas en el espacio de la galería, ha ejercido una presión considerada sobre la historia y el carácter de las artes performativas por un lado y sobre el carácter de las prácticas museográficas por otro. Bishop (2021) usa el término “caja negra” para describir la temporalización teatral y su modo de recepción, que hacen referencia a un conjunto de convenciones teatrales que son muy concretas, mientras que usa el término “cubo blanco” para referirse a la galería durante el tiempo de la exhibición que es muy distinto al de la teatralización. Ambos son espacios de gran carga ideológica. Mientras que el Cubo Blanco es, como lo definió O’Doherty (2011) una mezcla de neutralidad, objetividad, atemporalidad y hasta santidad; una combinación de racionalidad y desapego que confiere un valor cuasi-místico y un significado concreto a la obra, la Caja Negra hace referencia a un deseo de proximidad, inmediatez y comunicación.

⁹⁷ En este trabajo utilizo la traducción española del artículo mencionado publicado en la revista *Tropelías*: Bishop, C. (2021). (Trad. Paulo Antonio Gatica Cote y María Lucía González Castro, Univ. de Santiago de Compostela, del original publicado en *The Drama Review* 62 (2), 22-42).

⁹⁸ Tal y como observa la autora del artículo, las primeras exhibiciones de danza tuvieron lugar alrededor del 2007, el mismo año que se lanzan el *iPhone* y la *Nube*. Siguiendo la profesora británica, la primera exhibición que integra la performance continua en el espacio de la galería, parece ser *A Choreographed Exhibition* en la galería suiza *Kunsthalle Sankt Gallen* en 2007 que estuvo abierta cuatro horas al día, cinco días a la semana, entre el 1 de diciembre del 2007 y el 13 de enero de 2008. Para más información: <https://www.kunsthalesanktgallen.ch/en/exhibition/eine-choreographierte-ausstellungionah-bokaer-philipp-egli-karl-holmqvist-jennifer-lacey-roman-ondak-michael-parsons-fia-backstr.html> (consulta: 3/7/2021)

¿Cómo pueden combinarse los atributos de estas dos entidades? ¿Quién puede crear algo nuevo a través de estas dos realidades y cómo? Cuando la danza se inserta en el museo mediante su exhibición, las convenciones de la visualización tanto de la Caja Negra como la del Cubo Blanco se rompen. Los dispositivos móviles son el motivo principal de que eso ocurra, según Bishop (2021). El Cubo Blanco bajo la presión digital replantea su funcionamiento y las galerías, de manera masiva, desde alrededor del 2008, abandonan las restricciones fotográficas que antes aplicaban, y mientras que todos los museos y las galerías actualmente ofrecen hasta *hashtags* para que sus visitantes puedan “subir” las imágenes sacadas a sus redes sociales y etiquetar a las instituciones y sus colaboradores, los teatros y los cines se colocan en los antípodas y siguen prohibiendo las grabaciones.

La Zona Gris del espacio compartido digitalmente, manifiesta una migración del rol del espacio expositivo. El traspaso de la Caja Negra al Cubo Blanco mediante la Zona Gris, pone de manifiesto dos ideologías espaciales distintas que entran en conflicto, aunque, me permito observar, revirtiendo de alguna manera los términos iniciales, según los estableció Manovich (2009). Ahora es el Cubo Blanco que se convierte, con la ayuda de la tecnología digital, en un espacio de cultura de masas, menos elitista y más directamente relacionado con su visitante.

La tecnología había hecho su irrupción en el espacio expositivo desde muy temprano pero al menos hasta finales de los '80 para ver imágenes en movimiento, el público debería ir al cine o al teatro. El movimiento en una exposición era la excepción⁹⁹. Hoy en día la superposición de imágenes móviles en forma de información multimedia, dinámica y cambiante en el espacio físico, es una práctica habitual que, como hemos podido comentar en la primera parte del trabajo a lo referido al espacio virtual, da lugar a un espacio que se conoce como espacio aumentado (en adelante: AS). En relación con el espacio expositivo, lo interesante con el AS es que conceptualiza el aumento como práctica estética para inscribir este espacio en la esfera cultural y no solo en la tecnológica.

No podemos obviar bajo ningún concepto, el hecho de que el espacio aumentado es posible gracias al rastreo y monitorización del usuario. La transmisión de información al usuario que ocupa el AS de una exposición y la obtención de

⁹⁹ Debemos recurrir una vez más, y con mucho gusto, a Marcel Duchamp, quien en unas fechas tan tempranas como los mediados de los años '20 del siglo pasado, experimentaba con el uso de rotoscopios en sus exposiciones. Unos artefactos mecánicos que consistían en un disco giratorio motorizado sobre el que se exhibían varias frases o imágenes dispuestas en trayectorias espirales.

información sobre dicho usuario, son dos prácticas interrelacionadas que hacen realidad el AS. Siguiendo a Manovich (2009) el espacio aumentado es espacio monitorizado, pero lo que su reciente relevancia puede demostrar es que la geometría espacial ha dejado de tener importancia y eso, puede considerarse como un primer paso hacia un cambio práctico de mayor alcance en el paradigma expositivo espacial.

Siguiendo esta lógica, el AS se podría considerar el siguiente paso evolutivo en el camino que va desde la pared del museo al espacio de muchas dimensiones. En el espacio aumentado los comisarios de exposiciones sitúan al usuario dentro de un espacio lleno de datos con los que puede interactuar y no solo contemplar, pero ¿cuál será el siguiente paso en la carrera hacia la conquista del espacio...expositivo? ¿Hacia dónde nos puede llevar la museografía después de la interacción en un espacio tridimensional aumentado? Desde mi punto de vista, y por lo dicho hasta ahora, creo que mi opinión es clara: El siguiente paso a valorar, después de lograr la interacción es, a través de los proyectos colaborativos, tal y como los hemos comentado aquí, la coautoría de usuario que puede crear en colaboración con el artista y el comisario, un espacio expositivo practicado a largo plazo dentro de la sociedad. Los medios técnicos son muy importantes en la construcción de significados estéticos pero son como los 0 de una cifra: cuantos más hay, más grande es la cifra, pero si no hay el 1 delante de ellos, la cifra se queda en nada. El 1 en este caso es el usuario de la exposición.

Actualmente, a pesar de los avances tecnológicos en los proyectos museográficos, el paradigma expositivo por excelencia que aparece como canónico en el ideario del visitante del museo y sigue siendo vigente, es el del Cubo Blanco por lo que considero interesante dedicar las siguientes páginas en reflexionar acerca de su creación, disolución y cambio del paradigma. El recorrido hacia la conquista del espacio expositivo practicado está abierto pero todavía hay mucho camino que andar, no obstante, no hay que olvidar que como ya hemos comentado aquí: el andar es de por sí un acto estético.

10.2.1 El Cubo Blanco: paradigma museográfico

¿Por qué se nos exige un silencio sepulcral cuando entramos en un museo? ¿Quién colocó primero el cartel de “no tocar” en la sala expositiva? ¿Por qué los cuadros cuelgan de unos muros blancos y no se disponen en el suelo?

A estas preguntas busca dar respuesta Brian O’Doherty, el artista y teórico de origen irlandés, en la recolección de sus textos publicados en la revista *Artforum* entre 1976 y 1981. Su influyente ensayo publicado en 1986 bajo el título *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Dentro del Cubo Blanco: La ideología del espacio expositivo) del que aquí utilizo su edición castellana de 2011, aborda por primera vez en la teoría del arte, el estudio de la galería como marco espacial determinante en la conclusión de las obras.

Durante todo el siglo anterior, a través de las vanguardias históricas al principio y de las propuestas del arte contemporáneo a continuación, la forma de exponer y el espacio expositivo como lugar físico de este acto, se modifican y empiezan a adquirir nuevas dimensiones hasta llegar al *White Cube*, el famoso “Cubo Blanco” dentro del cual, Patrick Ireland, como es el nombre del *alter ego* que el autor mismo inventa, coloca al espectador contemporáneo para estudiarlo.

La galería y el museo son, como dice O’Doherty (2011) un contenedor que, además de influenciar la percepción de la obra, se encarga de perpetuar un sistema ideológico conservador, en el que el arte es arrancado de la realidad y situado en un espacio atemporal, infinito e impoluto. Desde su faceta teórica, el autor irlandés ha podido poner el foco de atención en una realidad indiscutible pero poco pensada hasta aquél momento, según la cual el espacio expositivo del museo se convierte en un mundo idealizado e idealizante que sacraliza su contenido e impide que la obra se “contagie” por la vida real, separando el contenido del continente y el significado del significante.

Ese espacio neutro en el que se podía contemplar la obra sin interferencias, llega a ser la imagen arquetípica del arte del siglo XX, más allá de la imagen de ninguna obra de arte de este siglo propiamente dicha. La modernidad “inventó” ese espacio neutro para que las obras de arte se evaluaran dentro de su lógica interna y no en relación con su contexto, sea eso cultural, económico, político o social. El Cubo Blanco se nos presenta como el lugar por excelencia de la modernidad

crítica simbolizando de forma impoluta el espacio expositivo perfecto. Ni el tiempo ni sus variaciones afectan a sus inmaculadas superficies.

La heterogeneidad de los públicos se uniforma dentro de un espacio del que, con anterioridad se habían erradicado todo tipo de estímulos azarosos. La fuerza con la que se implanta el paradigma expositivo del Cubo Blanco, que se demuestra a través de su internacionalización y resistencia temporal, da fe de este proceso de homogeneización que el arte, muy a menudo promovió sin rodeos. La obra existe en una especie de eternidad donde no hay tiempo, una eternidad que hacía que el espacio expositivo se pareciera al limbo. Como de manera muy recurrente comenta O'Doherty (2011, 21): "se tenía que haber muerto para estar en él".

La finalidad de ese concepto de espacio expositivo como lugar sin expresión ni mensaje, en el que se expone arte, es alcanzar un punto en el que el contexto no importa, desaparece para dejar lugar sólo a lo "más importante", que es la obra. La cualidad de este espacio en blanco es, según muchos museólogos, museógrafos, comisarios de exposiciones y artistas, la simplicidad. Esta simplicidad es el elemento clave que da valor a los espacios destinados a recibir arte. Son muchos los que creen que la aparente simplicidad centra la atención sin distracciones en la *realidad directa* de la obra y en la relación del espectador con la *experiencia visual*. Como afirma Fiona Kearney (2019), la directora de la galería irlandesa de arte contemporáneo *Glucksmann*, el espacio debe resultar completamente insignificante para que la gente pueda concentrarse realmente en la experiencia de entrar en contacto con la obra. Es por eso que el Cubo Blanco sugiere la ratificación eterna de esta simplicidad, manteniendo una neutralidad que la curadora denomina "forma pura ideal".

Pero aquí me surgen dos preguntas relevantes que no puedo avanzar sin mencionar: ¿Existe una "realidad directa" intrínseca en la obra, sin la intervención de otros factores? ¿Hay un papel reservado para el espectador en esa supuesta "experiencia visual" más allá de la contemplación? El espacio de exposición, desde el punto de vista del presente investigador, debe diseñarse utilizando una gran variedad de elementos y recursos que propongan unas narrativas que el espectador pueda ser capaz de completar y no solo contemplar. Como comentábamos en la primera parte de esta investigación, Michel Foucault señalaba que el espacio nunca se halla vacío, nunca es neutral, está siempre saturado de cualidades. Por lo que incluso el

espacio expositivo y en particular ese espacio blanco, hipotéticamente vacío y neutro, puede otorgar y otorga, tal y como destaca O'Doherty, un cierto tipo de valor y significado a lo que contiene.

Cuando pensamos en un espacio expositivo ideal, la imagen que se nos viene en la mente es de aquél Cubo Blanco, sin embargo este se ha visto inadecuado para gran parte de las propuestas del arte actual y una de las razones es que aquél espacio nos hacía pensar que si bien la vista y la mente eran bienvenidas, los cuerpos con los que ocupábamos su interior, entendidos como intervenciones que rompían el discurso, no lo eran.

Hoy en día las máscaras han caído y se ha atrevido decir que el emperador está desnudo. La mayoría de los teóricos de la museografía apoyados por los de la arquitectura de los museos han concluido que la mayoría de los cubos blancos son ejemplos de falsa neutralidad, en los que la arquitectura intenta ocultarse para apoyar el arte al que acoga. Actualmente el diseño del espacio de exposición se centra en buscar una relación dialéctica fructífera entre este, la obra y el usuario que lo visita.

Aquél famoso espacio expositivo presuntamente neutro, puro y sin interferencias, donde se centra solamente en la visualidad, que Brian O'Doherty teorizó a finales de los '70 en el libro ya mencionado y que en 2006 revisó en una exposición retrospectiva de su obra, titulada *Beyond the White Cube: A retrospective of Brian O'Doherty/ Patrick Ireland* (Más allá del Cubo Blanco: Una retrospectiva de Brian O'Doherty/Patrick Ireland) y cuyos resultados fueron recogidos en una publicación bajo el mismo título, sigue todavía muy vigente en la práctica expositiva aunque se está demostrando que en gran parte es un proyecto incompleto, evidenciando que la historia de las exposiciones de arte contemporáneo, puede ser también la historia de sus desobediencias.

10.2.2 Escapando del Cubo Blanco

El Cubo Blanco es la imagen de un proyecto expositivo de acuerdo con el que la ideología y la estética, se encuentran y se articulan en el espacio. Como comenta Guerra: "la inocencia del blanco y la simplicidad del cubo, se han entendido

como una *tabula rasa* que otorgaba a la vez condiciones universales de recepción de arte y eliminaba el ruido del mundo real” (2009, 74).

Este paradigma expositivo sin embargo, siempre ha estado “contaminado”, si queremos seguir usando el pensamiento de O’Doherty, de género, de raza o de política. Tanto las obras como las “interferencias” en el espacio, a modo de visitantes, hablan de eso. La contemporaneidad museográfica lo que hizo fue ignorar de forma concienciada esta situación, mirar hacia el otro lado e intentar reclamar la autonomía de arte, de una manera desde mi punto de vista, muy errónea situando la obra en un espacio al que insistía tratar y presentar como objetivo y desligado del mundo real, cuando en realidad aquella supuesta objetividad naturalizaba una situación de profunda desigualdad.

El éxito del Cubo Blanco se debe en gran medida, en el reconocimiento de la galería, por parte de muchos artistas de los finales de los cincuenta y sobre todo de los sesenta, como estructura de mediación, como medio necesario para la existencia de sus obras, y por lo tanto como contenedor que necesitaba ser visibilizado. La propuesta, tanto artística como teórica de O’Doherty quien entendía la galería como un contenedor que podía ser abierto, cerrado, vaciado, llenado, en una palabra, intervenido no obstante, no era la única opción posible por aquellas épocas. Otros artistas habían buscado de forma paralela vías alternativas, apostando por otros espacios como restaurantes, hoteles o incluso, espacios en ruinas. Unas propuestas apuntaban más alto todavía, apostando por librarse del todo del espacio y distribuir su arte a través de otros canales como las publicaciones o la tecnología de los *mass media*, todavía en estado de gestación por aquella época. Daniel Buren en 1971 había formulado la idea de que el estudio y la galería necesitaban ser superados. Para el artista francés el lugar de producción y el de consumo (es decir de exposición) de la obra, deberían coincidir borrando los límites entre obra, espacio y exposición.

El impulso por eliminar la mediación, deshaciéndose del espacio físico e investigando una relación directa entre la obra y el espectador, estaba presente desde los primeros momentos de la implantación del Cubo Blanco como espacio por excelencia de dicha mediación. Sin embargo, como observa Olga Fernández López: “más allá del deseo romántico de anular la mediación, el medio no solo no podía ser superado, sino que acababa ganando centralidad” (2012, 75). Será solo varias décadas más adelante, cuando la teoría sobre el espacio, la primacía que el museo, la

galería y los artistas dan a la recepción de la obra por parte del espectador, y sobre todo, cuando la evolución de la tecnología digital lo hace parecer más cercano, que los intentos de superación del Cubo Blanco como paradigma de mediación en la recepción de la obra, empieza a cobrar fuerza y a verse con posibilidades de éxito.

A partir de las últimas décadas del siglo anterior el espacio “cuboblanquista” ha sido vulnerado por trabajos que se plantean en contextos espaciales “no-artísticos”, como serían los casos de algunas propuestas que buscaban establecer un diálogo con lugares patrimoniales, espacio público, comunidades y distintas manifestaciones culturales. Esas propuestas ya no se ubicaban en el Cubo Blanco y al presentarse fuera de este espacio expositivo renunciándolo como medio expresivo, se materializan como consecuencia de una ruptura con los formatos tradicionales de producción y exposición artística. Parecía que para escapar del Cubo Blanco habría que escapar del museo.

Pero en el inicio del siglo XXI con la aplicación generalizada e intensiva de la tecnología en todos los ámbitos espaciales y, obviamente en el del museo, con la implantación del espacio aumentado, como último paso en la formación de un espacio híbrido físico-tecnológico, al que ya nos hemos podido referir, el paradigma del Cubo Blanco como guardián de unas condiciones museográficas universales, se modifica no solo fuera del museo sino desde la sede museística misma. Ahora se abre a nuevos flujos de información y prácticas que pueden crear espacios por si solos o constituirlos con la presencia o tele-presencia de lo que hasta ahora llamábamos visitante y que ahora podremos pasar a llamar usuario.

El Cubo Blanco como paradigma expositivo ya empieza a perder fuerza, sin embargo el dilema que se nos presenta es importante: ¿vamos a movernos hacia la construcción de un espacio expositivo aumentado en el que la experiencia estética se asemeja a la experiencia vivida en cualquier espacio comercial en el que, siguiendo a Guerra (2009), el usuario se rodea por una realidad híbrida compuesta por arquitectura y publicidad, o vamos a marcar la diferencia y apostar por un espacio expositivo practicado desde y a través de todos los sentidos y sobre todo, desde la crítica?

En el primer caso, el museo escenificaría la captación de un disfrute momentáneo al que transformaría en mercancía, equiparándose su funcionamiento al de cualquier empresa que transforma la satisfacción de sus clientes en la materia prima de su negocio, mientras que en el segundo, la institución crearía las

condiciones para una nueva forma de movilización crítica de los ciudadanos de los que la experiencia estética no se asemeja a la seducción consumista.

Todo eso ocurre mientras se experimenta una transformación del paradigma “cuboblanquista” a un espacio inestable sometido a modificaciones diarias que implican muchas dimensiones y que alteran una realidad que se había convertido en tradicional.

10.2.3 De la sala de exposición a la sala del debate

El desarrollo hacia un espacio neutro, de muros blancos, sin apenas decoración arquitectónica, sin ventanas y con luz artificial, fue progresivo y su implantación no se realizó de forma homogénea. Como hemos comentado, siguiendo la lectura de O’Doherty (2011) al respecto, el Cubo Blanco separaría el arte de la vida y del devenir histórico, a la vez que colocaría al espectador en una posición un tanto incómoda dentro de ese espacio aséptico, produciendo un sujeto ahistórico y despolitizado, procurando que accediera a una experiencia estrictamente estética.

Pero si el desarrollo de aquél espacio blanco no fue homogénea, tampoco lo ha sido su disolución y la construcción de espacios de exposición alternativos. Hemos tenido la oportunidad de referirnos a espacios expositivos como el *Abstraktes Kabinett* de El Lissitzky, cuya imagen y funcionamiento no fue precisamente la del espacio descrito por O’Doherty. Tanto es verdad que la búsqueda de alternativas al Cubo Blanco evolucionó de manera casi contemporánea a su surgimiento como lo es, no obstante, que la opción de este espacio como espacio expositivo por excelencia, sigue todavía válida hoy en día. Son muchas las galerías pensadas explícitamente para exponer arte contemporáneo que se alejan de ese ideal. En la década de los '50 surgen espacios alternativos para exposiciones como son el Palazzo Real de Milán, para la exposición de Picasso en 1951 o el Museum Fridericianum de Kassel, sede de la primera documenta en 1955, ambos en ruinas después de los bombardeos de la Segunda Guerra mundial.

Las investigaciones sobre espacios expositivos que se centran en otro tipo de experiencias estéticas más allá de la contemplación, ya había empezado su camino de no retorno. Se trata de un camino de migración desde la sala de

exposición a la sala de debate que se inicia prácticamente a la vez con la implantación del paradigma “cuboblanquista”.

El cambio que se produjo en el concepto clásico de la obra de arte en los años sesenta y que planteó cuestiones en torno a la idea de la desmaterialización de la obra, marca el punto de partida hacia una modificación sustancial de la práctica expositiva. El elemento principal de esa transformación fue la subversión en el funcionamiento de la sala de exposición. Se trata de un cambio, desde el punto de vista de este investigador, promovido directamente desde el museo, para así poder institucionalizar dicho arte. Tal y como pasó con el proceso de la domesticación de las vanguardias, esos cambios en el concepto de arte fueron acompañados por transformaciones en el proceso expositivo, pero en esta ocasión produjeron una crítica institucional más generalizada que afectaba aparte de la producción y exposición de la obra, también su mercantilización y comercialización. Brian Holmes (2007) entiende aquella crítica institucional como método para escapar del condicionamiento ideológico y económico, determinado por parte del museo. Según el editor de las publicaciones en inglés de la Documenta X (Kassel, 1997), los artistas emblemáticos de la “primera generación” de la crítica institucional, entre ellos Hans Haacke, Daniel Buren o Marcel Broodthaers, enfocaron su crítica al museo y al sistema del arte en general, no para afirmarla como un “límite autoasignado” a su praxis, sino como parte de una práctica materialista consciente de su contexto, pero con intenciones transformadoras. Para muchos de ellos, el museo y la galería se usaban a menudo por parte del poder para seducir a la opinión pública, y esta realidad necesitaba ser revisada desde los cimientos.

Como resultado de la desmaterialización del arte y de la consiguiente crítica institucional, se produce una ampliación del territorio del arte que abarcaba no solo a la práctica artística sino a su exposición y en concreto al espacio expositivo entendido, a partir de ese momento como un espacio de debate y reflexión, esparcido más allá de los muros del museo.

En la parte insular del continente europeo surge por las mismas fechas y con la misma intencionalidad crítica hacia la institución, el movimiento *Artists Placement Group* (en adelante: APG), una idea concebida por la artista conceptual británica Bárbara Steveni, y puesta en marcha por ella y el también artista conceptual John Latham. Claire Bishop (2012) incluye este movimiento británico entre los momentos más relevantes del arte participativo del Reino Unido de finales

de los '60, y desde mi punto de vista, un factor que apunta a dicha relevancia es la valentía con la que el grupo se enfrenta a la innovación de los modos de exposición y de los espacios propuestos para esto.

El APG que se formó alrededor del 1966, se centraba en el rol del artista en la sociedad. Los artistas del grupo estaban convencidos de que el artista debe hacer una contribución útil al mundo y que se puede servir a la sociedad, no solo haciendo obras de arte sino desde sus entresijos, a través de intervenciones e interacciones verbales dentro de las instituciones. Una de las convicciones del APG era que los artistas podrían ser más útiles usando materiales y espacios abandonados dentro de las fábricas arruinadas, abundantes desde la posguerra, tanto en el Reino Unido como en el continente. Se convierten en una especie de agencia de artistas que negociaban colocaciones de ellos en empresas con objetivo el desarrollo de la producción por un lado y de la sensación de pertenencia de los trabajadores por otro, mediante prácticas e intervenciones artísticas y no solo¹⁰⁰. Steveni se refería al grupo como una nueva forma de mecenazgo que unía dos ambientes dispares: la industria y el arte. Bajo la insignia de llevar al artista hacia afuera, dentro de la sociedad, se procuraba que el arte tuviera un efecto positivo y que humanizase a la industria, a través de la creatividad del artista.

De repente, en una época de plena instauración del paradigma del Cubo Blanco surge una posibilidad expositiva que se colocaba casi en las antípodas del modelo. Los trabajos de APG iban directo al centro del debate contemporáneo, sobre la funcionalidad del arte, su deseo de tener objetivos sociales y la posibilidad de establecer modos de evaluación del resultado y al hacerlo abrían la posibilidad de creación de un nuevo espacio en el que este arte respirase, fuera del museo, en el seno de la sociedad productiva, en el que el artista cobraba más poder y el usuario más autoestima. Los espacios en los que aquellos proyectos se consumían (en este caso cobra mucho más sentido usar este verbo, en vez de decir "se exponían"), eran espacios directamente relacionados con la producción social, siendo empresas, públicas o privadas, fábricas, factorías, etc. Es muy destacada su contribución a la respuesta de una de las problemáticas más interesantes del arte de interacción social, que hace referencia a la evaluación del proceso y al tiempo necesario para que

¹⁰⁰ Claire Bishop, en su libro ya mencionado *Infiernos Artificiales...* pp. 263-271, recoge interesante y valiosa información sobre el modo de colocación de los artistas, las empresas con las que el grupo pudo colaborar, los contratos firmados, los precios, etc. Aquí no nos detenemos en este tipo de información dado que, para la actual investigación, el interés y la lectura que hago, sobre las prácticas de este grupo, como es el caso de otros artistas y grupos de artistas aquí mencionados, se centra en la dimensión espacial de ellas.

estos procesos fuesen evaluados, precisamente por la realidad espacial en la que estos proyectos se desenvolvían.

El argumento del APG de que los artistas y sus propuestas podían tener efectos a largo plazo en la sociedad, ha podido ser encaminado a través del uso de unos espacios que nunca antes nadie había podido considerar que podrían funcionar como espacios expositivos. Dentro de estos espacios empieza a reemplazarse el uso del término “obra de arte” por el de “proyecto artístico” que describía una actividad artística expuesta a largo plazo en espacios físicos alejados de la ideología del Cubo Blanco y sumergidos en la esfera social, dando un absolutamente nuevo significado al término “espacio expositivo”. No en vano muchos historiadores del arte, incluyen dentro de los logros de APG su contribución insurrecta en términos curatoriales. Y es que al no usar el formato de exposición típico y el espacio expositivo tradicional, sino presentando sus proyectos a través de paneles de discusión, el APG anticipa la plataforma discursiva como estrategia expositiva contemporánea. Incluyendo por primera vez un espacio de debate dentro del formato de la exposición, presentan un arte no basado en objetos y enseñan el camino para exhibir el proceso.

A partir de aquél momento, una nueva posibilidad se abre en las exposiciones y los espacios de debate se convertirán en habituales en muchos proyectos expositivos¹⁰¹. La idea del espacio expositivo como lugar físico que tiene unas cualidades formales y que simplemente está formado según unos cánones de diseño expositivo que tienen que cumplir unas determinadas condiciones de humedad, temperatura, iluminación, y seguridad, para la conservación de las obras y que, en la mayoría de los casos todavía hoy, adopta la imagen de un cubo blanco, se ha puesto en cuestionamiento.

La forma de producción más importante de la que dispone el museo para expresarse es la exposición. Un museo sería nada sin exposiciones. Se trata del proceso de comunicación más destacado que pone en marcha la institución para el usuario pero también con él. El espacio en el que se desarrolla este proceso comunicacional, importa mucho. En la actualidad se perfila una tendencia en los museos de arte contemporáneo y en sus discursos, de concebir la institución como un lugar donde reflexionar sobre la contemporaneidad; pues bien, este proceso de

¹⁰¹ Documenta hace uso amplio de este formato desde su edición 6 (1977) y según parece la tendencia va a seguir en la siguiente edición prevista para el 2022. En la última edición, número 14 (2017) el panel de discusión se materializó en el proyecto “El parlamento de los cuerpos” en una de cuyas sesiones pude participar durante mi visita a la exposición en Atenas en abril de ese año.

reflexión y de debate es el proceso ideológico imprescindible, que tal y como hemos comentado, es necesario para transformar el lugar en espacio, en general y en espacio expositivo, en nuestro caso. Ya no interesa la idea del museo como defensor de una verdad absoluta, sino como un espacio de muestra de las pluralidades que construyen nuestra globalidad actual. La conexión con el contexto se enfrenta a la idea de una modernidad que giraba en torno a aquella supuesta neutralidad de un cubo que aislaba la obra de su entorno y de su contexto y que tenía color blanco. La posibilidad de dispersión por el espacio de la exposición y el uso de otros dispositivos museográficos que complementan la obra y se convierten en ella, traen consigo un abanico amplio de nuevas fórmulas expositivas.

10.3 El espacio expositivo como eje de comunicación. Reinterpretando el término

El proceso de transformación desde el espacio-templo al espacio-fórum explica la evolución de dos formas distintas de entender lo que es el museo. Desde una idea próxima al concepto de templo de sabiduría en el cual se aprende sin cuestionamiento y donde se espera un respecto absoluto por el espacio físico y los objetos que se encuentran en él, se pasa a otra que defiende la aproximación a la sociedad y al debate. Dado que la sociedad es multicultural y polidimensional, el espacio expositivo tiene la obligación de ser un lugar en el que todos caben y todos se sienten representados. Mientras que la colección del primer tipo de espacio se compone de objetos y tiene un aspecto momificado, la del segundo está siempre en construcción buscando un recorrido inclusivo a través del diálogo.

Jean Davallon (1992, 116) introduce una mirada alternativa hacia los museos, una visión que no se mantenga encerrada en la dicotomía entre una "museología del objeto", que invierte en el valor de la colección y una "museología de la idea", que invierte en los conceptos y en su museografía. Para ello propone el concepto de la "museología del enfoque" según el que el museo debe poner su foco en la comunicación y en el esfuerzo para lograr transmitir su contenido. En este punto me arriesgaría a aclarar la idea de "comunicación" y me atrevería a añadir un matiz: Como comunicación en el espacio expositivo, no entiendo la divulgación de significados absolutos *hacia* el usuario sino el intercambio de conocimientos e ideas

entre los usuarios. Es decir se trata de un esfuerzo en el espacio expositivo que debería anteponer al concepto de transmisión de contenido el de la creación de este en colaboración con su comunidad, para después transmitirlo.

El museo ya no es un lugar privilegiado de confrontación entre el público y las obras, y tampoco puede garantizar o imponer valores estéticos universales y eternos. Si durante el arte del inicio del siglo XX se perfilaba esta tendencia, la evolución del arte contemporáneo hacia sus finales lo ha dejado claro. Como observa la comisaria francesa y directora de la Documenta X (1997) Catherine David (2002. 66) “Dado que hoy es evidente que las propuestas contemporáneas son bastante poco compatibles con el espacio museístico o el espacio expositivo clásico, es necesario pensar de otra manera los modos de presentación al público”¹⁰². El elemento común de todas las manifestaciones artísticas contemporáneas es que no necesitan un espacio único, como es el caso de los museos, en el que manifestarse. Muy a menudo se desarrollan a lo largo de un recorrido, una deambulación entre distintos lugares y en ocasiones ni siquiera necesitan un espacio físico, por lo que el espacio de la exposición de ese arte tiende cada vez más decididamente, a hibridarse.

Fuera del museo, en momentos expositivos como son los casos de las grandes exposiciones nacionales o internacionales, esto se queda patente. Son múltiples los casos de uso comunicacional del espacio expositivo por parte de grandes exposiciones como son la Bienal de Venecia, la Documenta de Kassel o la Manifiesta. En el siguiente capítulo haré una lectura espacial detallada de primera mano, sobre el caso de D 14 pero a modo de soporte a lo dicho hasta ahora y como anticipo al siguiente capítulo, me puedo hacer servir de unas observaciones al respecto.

Documenta en su última edición, la número 14 multiplicó el número de lugares de exposición dentro de la ciudad, lo máximo posible, pero además dobló las ciudades de exposición, estableciendo como sede no solo Kassel, la ciudad alemana donde habitualmente se presenta sino además Atenas, la capital griega, en un intento de abarcar un espacio expositivo muy basto y unificar un continente entero a través del arte. La propuesta expositiva compartió espacios convencionales como museos y centros de arte, dentro de la ciudad, con espacios menos convencionales

¹⁰² “Puisque il est manifeste aujourd’hui que les propositions contemporaines sont assez peu compatibles avec l’espace museal ou l’espace d’exposition classique, il est vraiment nécessaire de penser autrement les modes de présentation au public” (Trad. del autor).

como casas abandonadas, parques, etc. El espectador fue invitado a moverse entre diferentes lugares y a experimentar los límites entre los espacios dedicados únicamente al arte y esos de la vida cotidiana. El acento se había puesto en la multiplicación de los espacios y el espectador a experimentar los límites entre ellos, vivía los límites entre arte y vida. Una de las consecuencias de esa dispersión de los lugares fue que el espectador se sumergiera en otro territorio que debería aprender a descubrir, y a través de ese acto de búsqueda y descubrimiento, transformar los distintos lugares en espacios expositivos. El espectador estaba libre de marcar sus propios límites y poner sus propias fronteras entre vida y arte.

La ciudad entera, tanto Atenas como Kassel, fue considerada como soporte del arte contemporáneo y a través de su espacio, la exposición fue considerada como soporte de nuestra propia vida. Durante D 14, los espacios urbanos prolongan el espacio expositivo. La ciudad recoge otros medios de difusión y de mediación como Internet, radio, publicaciones y programas de televisión, por lo que como medio en sí misma es un medio abierto. El espacio expositivo se transforma en un eje de comunicación. Al transformarse en medios de comunicación, las dos ciudades ofrecieron durante más de seis meses, la posibilidad de un distinto modo de vida que pusiera en contacto a las gentes de todo un continente.

¿Era esta la intención? ¿Dirigirse al individuo anónimo dispersando las obras en terrenos locales inadvertidos y así hacer retroceder los límites espaciales para el proyecto de la exposición? En mi opinión sí, pero en todo caso las intervenciones artísticas tuvieron lugar en unos espacios que permitieron el encuentro y la comunicación entre los habitantes y los visitantes de la ciudad y si no ha sido exactamente así, por lo menos fomentó un encuentro entre el habitante y el visitante que cada uno de nosotros llevamos dentro.

Stéphanie Moisdon Tremblay (2002) una de las comisarias de *Manifesta 4* hablando de dicha exposición, que desde el punto de vista espacial funcionó de manera bastante parecida a la de Documenta 14, explica en una conferencia:

Un espacio de exposición es un espacio propiamente problemático, dentro del que vemos surgir preguntas, tensiones y obviamente, diferencias. Vemos aparecer una relación entre dos objetos, dos personalidades, dos individualidades, dos temporalidades y dos espacios.

Esta noción de dos y no de uno (nada de linealidad), es muy importante.
[reproducido de Lee, B-K, 2007, 44]¹⁰³

Esta “relación entre dos” de la que habla Moisdon, puede hacer referencia a la relación entre la temporalidad de un espectador de exposición y la de un transeúnte de la ciudad o incluso entre nuestro propio yo como visitante de la exposición y como ciudadano. La idea que Moisdon expresa al referirse al espacio expositivo desde la dualidad entre el espacio de exposición y el de la vida cotidiana no está muy alejada de la idea sobre las tres naturalezas del espacio expositivo que aquí hemos establecido: el espacio expositivo real, el sugerido y el practicado (Diag. 7).

La problemática intrínseca del espacio de exposición que Moisdon observa es la dificultad en establecerse como espacio de comunicación entre usuarios o entre la obra y su usuario. La definición del espacio expositivo no es obviamente una preocupación contemporánea. El espacio de exposición está definido, desde hace ya casi un siglo por las nociones de lugar, tiempo y acción, pero a partir de ahora se debería añadir un elemento nuevo a los anteriores. Ahora para que un espacio de exposición sea bien definido en la sociedad, más allá del lugar, tiempo y acción se necesita la participación activa en ese lugar, durante el tiempo de la acción y más allá de ella, para una acertada comunicación tanto entre usuario e institución como entre usuarios. Cuando evocamos las salas de comunicación del arte moderno, hablamos de muros blancos, suelo gris y techo iluminado. Para el arte de hoy en día, hablamos todavía, en muchos casos, de muros blancos, pero entre los dos muros, el de espacio moderno y el del espacio actual, existe una profunda diferencia. Aunque algunos espacios expositivos actuales conservan elementos propios del estado original del espacio moderno, esos no tienen los mismos objetivos que aquellos. El espacio expositivo contemporáneo prefiere ser abierto y dejar las obras libres a dialogar con el mundo exterior. El espacio actual se opone al espacio neutro, comunica e invita a ser practicado.

Esta posible reapropiación y reinterpretación del mundo por parte del espacio expositivo es visible en otro tipo de espacios. Si el Cubo Blanco dejó una

¹⁰³ *“Une exposition est un espace proprement problématique dans lequel on voit apparaître les questions, les tensions et justement les différences. On voit apparaître le rapport entre deux objets, entre deux personnalités, deux individualités, deux temporalités, deux espaces. Cette notion de deux et non pas d’un (pas de linéarité) est très importante”* (Traducción del autor). Stéphanie Moisdon-Tremblay, «Conférence Manifesta 4», Université Paris 8, le 16 octobre 2002, reproducido de Bo-Kyoung Lee. (2007). *Espaces d’exposition temporaires consacrés à l’art contemporain. Marges. Revue d’art contemporain*, (5), 40-60.

herencia importante a la teoría de la museología y la museografía, aparecen otras posibilidades que permiten a las salas de exposición de salir del arte y su aislamiento para poner el acento en el contexto social. En el espacio de comunicación, al que se puede transformar el espacio de exposición, el espectador está invitado, no solo a circular en él, a realizar un recorrido por muy libre que esto fuese, sino además a sentarse y a confrontar un trabajo artístico concreto con el espacio existente y buscar canales de comunicación en él. Es precisamente esta confrontación la que genera el nuevo espacio expositivo comunicacional. El espacio serviría así como un lugar de experimentación para el espectador. El éxito expositivo para la institución, residiría en lograr la libre decisión de participación por parte del espectador en esta experimentación. El espacio funcionaría de esta manera como catalizador de creatividad, no solo por parte del artista y del comisario, sino además por parte del espectador. A través de espacios físicos que no son a primera vista reconocibles o identificables como espacios expositivos, artistas y comisarios pueden redinamizar el proceso de creación contemporánea.

La exposición es el momento en el que el espacio de acogida de la obra se transforma en un campo de experimentación que permite mostrar simultáneamente varias formas de practicar el arte con objetivo comunicarse a través de ella. El principal desafío reside en el uso que se hace del espacio expositivo por parte de su usuario, en las maneras que elige de practicarlo y en la posibilidad que dichas maneras funcionen.

10.3.1 El espacio como recurso estético al servicio del comisario.

La experiencia del usuario en el museo se ve obligada a ser modificada básicamente por la presión espacial ejercida por parte de las manifestaciones artísticas a las que nos hemos referido y de muchas más todavía que aquí no hemos incluido, pero que están funcionando de manera parecida desde hace ya un siglo. Los artistas, comisarios y gestores culturales se esfuerzan en buscar fórmulas espaciales nuevas, capaces de hacer realidad esta modificación.

Los primeros años de la década de los '90 del siglo pasado no diríamos todavía que se caracterizaran por un interés explícito sobre la búsqueda de un distinto uso del espacio expositivo. Los grandes museos y exposiciones seguían durante aquella época, una línea expositiva bastante tradicional, obviando en la

mayoría de los casos preocupaciones ya expresadas por parte del arte del mismo momento, tales como el interés por la participación del espectador en el resultado final de la obra, su carácter inclusivo o el compromiso social que ella debía tener. La exposición de 1989 "*Les Magiciens de la Terre*" a la que ya hemos hecho referencia como la primera exposición inclusiva y no occidental, sigue siendo una excepción hasta casi 1993.

El caso de Documenta, del que nos ocuparemos con más detalle en el siguiente capítulo y que forma parte de la investigación particular del presente investigador, arroja más luz en este punto. Entre su edición número IX de 1992, comisariada por Jan Hoet y la siguiente, número X de 1997 bajo el comisariado de Catherine David yace un abismo estético e intelectual desde el punto de vista de su concepción espacial. La edición IX incluye unos pocos artistas no occidentales y su retórica curatorial, en cuanto a los usos del espacio, parece anticuada, incluso bajo el prisma de los estándares de la época, mientras que la última edición del siglo anterior bajo la dirección artística de una mujer, por primera vez en su historia, se caracteriza por una filosofía de interdisciplinariedad y un interés social y dialógico que pone el foco de atención a la construcción de puentes de comunicación, con la excusa del arte. El espacio expositivo ya no es solo el creado por la práctica artística sino el entendido por la filosofía política, la sociología y la antropología y puesto en práctica por la museología. Lo que ocurre es que entre las dos ediciones de la exposición alemana, entre 1992 y 1997, el panorama expositivo internacional y el trabajo del comisario, desde este punto de vista, cambia por completo.

Claire Bishop (2012) coloca el año de inflexión en 1993 a partir del cual, según la autora británica, el surgimiento de colectivos de artistas como el danés *Superflex* (1993) y el alemán *Park Fiction* (1994), refleja la reemergencia del giro social en el arte de Europa de Norte y los EE.UU. Como voy a intentar explicar a continuación, este giro social viene acompañado por el subsiguiente giro espacial, por lo menos en cuanto a la construcción espacial de las exposiciones se refiere. Por aquellos años empieza a aparecer un tipo de exposición, fuera de los museos, que aborda el espacio expositivo como un fenómeno constituido socialmente más que como un lugar físico, tal y como la mayoría de los trabajos de curaduría recogían, hasta aquél momento. En vez de usar el espacio, siguiendo a Bishop (2012, 312) como: "...telón de fondo evocativo, para un trabajo con resonancias históricas", indagan en sus posibilidades expresivas para una representación social, inclusiva y global.

En 1993 Mary Jane Jacob se encarga de la curaduría de la exposición *New Urban Monuments* (Nuevos monumentos urbanos) que rápidamente cambió de nombre para llegar a conocerse bajo el título *Culture in Action* (Cultura en acción) al considerarse que reflejaba mejor el cambio conceptual desde una exposición estática a una más dinámica, de arte público. Entre mayo y septiembre de aquel año, la propuesta expositiva se realiza en la ciudad de Chicago y consiste en ocho proyectos autónomos cada uno de los cuales se desarrolla en un espacio distinto de la ciudad estadounidense y durante un período de tiempo prolongado. Se trata según muchos teóricos de arte y museólogos, del ejemplo más extremo del giro social bajo el formato de



Lámina 19: Ellsworth, K. (1981). *Curve XXII*. Lincoln Park, Chicago. Foto: Ron Cogswell. Fuente: <https://www.ideelart.com/magazine/public-art-chicago> (consulta 30/08/2021)

una exposición. Como respuesta al proyecto *Sculpture Chicago* de los años '80 que instalaba obras de arte de gran escala en espacios públicos de la ciudad (Lám. 19)¹⁰⁴,

Culture in Action contrapropone una exposición que no sólo desplaza el espacio expositivo fuera de los muros del museo sino que además lo traslada lejos del centro de la ciudad, en barrios marginalizados donde vivía gente de bajos recursos económicos. Los artistas de los ocho proyectos de la exposición, trabajaron de forma autónoma entre ellos, pero en colaboración con grupos locales de la comunidad, durante varios meses o incluso años (Lám. 20)¹⁰⁵. Además no se implicó sólo un barrio de la ciudad sino que la exposición se desarrolló en lugares distintos y alejados entre ellos, unificados en un espacio común a través de la idea expositiva de

¹⁰⁴ Práctica que todavía sigue vigente, tal y como demuestra el famoso *Cloud Gate* realizado por el escultor británico de origen indio Anish Kapoor entre 2004 y 2006 que está colocado en el Millennium Park, en el centro de la ciudad.

¹⁰⁵ Entre esos proyectos, el *Full Circle* de Suzanne Lacy es el único que se concretó en un objeto. Una obra escultórica compuesta por grandes rocas con placas de bronce que formaban un monumento a las mujeres de Chicago. A pesar de la falta de objetos artísticos, todos los proyectos de *Culture in Action*, el de Lacy inclusive, se centraban en la colaboración con la gente de los barrios para la construcción de unos proyectos participativos en los que el objeto carecía de importancia, siendo relevante el proceso de participación, colaboración y diálogo dentro de la comunidad. Los artistas se insertaban en el campo social, convirtiéndose la relación social establecida entre artista y participante o entre participante y proyecto artístico, en la obra misma. Para ampliar información: <https://www.frieze.com/article/culture-action> (consulta 30/06/2021).

la comisaria. No era la primera vez que el arte salía a la calle, pero sí era la primera vez que su exposición lo hacía. Al contrario de lo que había pasado con las primeras vanguardias, esta vez no hubo intento de “domesticación” del proyecto artístico intentando encerrarlo en el museo. Ahora la exposición sale a la calle para acercarse a la comunidad y buscar puntos de encuentro, aunque no lo hace todavía en representación del poder institucional museístico. Por primera vez un proyecto expositivo se aleja de las convenciones y ataduras del espacio físico y del tiempo expositivo para aventurarse en los callejones sin salida de la ciudad. Como de forma muy acertada comenta Johanne Lamoureux hablando de unas exposiciones en concreto que tienen como objetivo separar el evento de la exposición centralizada: “La exposición tradicional, completa con sus choques y sus alegrías en la colocación de obras, cede al trayecto. *Igual que el mapa sustituye a la imagen, la ciudad sustituye al museo*” (1996, 92)¹⁰⁶.



Lámina 20: Lacy, S. y una coalición de mujeres de la ciudad de Chicago. (1993). *Full Circle*. Parte de *Culture in Action*. Daley Plaza, Chicago. (en el fondo Picasso (1967). *The Chicago Picasso*, Parte del proyecto *Sculpture Chicago*.) Fuente: <https://experiments-in-contemporary-blog.tumblr.com> [consulta 30/08/2021]

Este tipo de exposiciones de *site-specific* es el primero que empieza a reflexionar de forma muy profunda sobre la función y el uso del espacio expositivo como recurso estético en manos del curador. Una serie de comisarios de exposiciones como Jan Hoet, Yves Aupetitallot, Valerie Smith, Mary Jane Jacob y algunos más, a mediados de los '90, desplazaron la práctica de hacer exposiciones a un marco de trabajo con mayor conciencia social. El espacio urbano, a veces en forma de barrios marginalizados y otras en forma de edificios deshabitados, utilizado como espacio expositivo implicaba que la totalidad de la situación era más importante que la exhibición de obras en un lugar institucional concreto. Son las exposiciones antes que las obras individuales, las que enmarcan la discusión del interés del arte en lo social a inicios de los '90. Así se demuestra por el hecho de que las declaraciones más vigorosas al respecto

vengan de parte de los curadores en lugar de los artistas.

¹⁰⁶ “...the traditional exhibition, complete with its clashes and joys in the placing of works, yields to the journey. As the map substitutes for the picture, the city replaces the museum”. (Trad. del autor, uso de cursivas de Lamoureux).

Al poner la atención a las relaciones más que a los objetos, la conceptualización gana más fuerza en detrimento de la obra. Ahora se aprecia más el rol del espacio en el que se desarrollan los proyectos. El calificativo “social” para el espacio de la exposición empieza a cobrar más relevancia que el de “expositivo”. El lugar físico de la exposición ya no era el espacio expositivo. Como tal empieza a funcionar la situación provocada en el lugar y las relaciones surgidas en él a lo largo del tiempo. La obra ya no tendría importancia si no creara un significado desde y para el lugar en el que se exhibía. A lo social se le dota de un espacio en el que hallar un valor estético.

Del mismo modo, el curador deja de ser un mediador entre artista y público, tal y como pasaba en el museo, para pasar a ser alguien que produce un arte de relevancia social. No obstante hay que remarcar que incluso muchos de esos curadores son todavía muy reacios a llamar a sus propuestas “sociales” a pesar de ser este, un aspecto central de ellos. Esto indica, siguiendo a Bishop (2012), el grado de conservadurismo dominante en el mundo de la museología, todavía a finales del siglo XX. Este cambio de acercamiento a la realización de exposiciones, al que nos estamos refiriendo aquí, inserta no solo a los artistas sino también a los comisarios de exposiciones en el campo social. Cambia el vínculo de los segundos con la obra, la cual se convierte en una serie de relaciones sociales, y se modifica su consideración hacia el espacio expositivo como recurso estético. Ahora el espacio es una herramienta imprescindible para alterar la relación del espectador con la forma de vivir el arte.

Entre las labores de esas exposiciones fue poner el énfasis y entender el uso del espacio no como simple medio de sociabilidad sino como lugar de expresión de responsabilidad social. El deseo de los comisarios de experimentar con las exposiciones viene por su frustración con las convenciones expositivas heredadas de los '80 que presentaban objetos para su consumo en el mercado. Ahora intentan experimentar con lo social como espacio de los usuarios y habitantes de la sociedad y convertirlo en espacio expositivo. Tratando al espectador como participante activo y coproductor de la exposición, ponen el foco de atención a su conciencia social pidiéndole responsabilidad para que la obra no funcione solo como producto. El espacio expositivo se celebra como un lugar de encuentro y reunión, un sitio que nos exhibe tanto a nosotros como a las obras y que por lo tanto, nos obliga a reflexionar sobre nuestra propia posición y perspectiva social.

En su momento e incluso en ocasiones, hasta hoy en día, aquellos proyectos como *Culture in Action*, fueron percibidos como fracasos, no obstante desde mi punto de vista la labor que comenzaron, fue reveladora. El hecho de concebir a la audiencia como una combinación de participantes y espectadores que provienen de varios estratos de la sociedad y se comunican en torno a un espacio expositivo socialmente ampliado y potencialmente practicado hasta sus últimas consecuencias, funcionó como un punto de inflexión para la práctica expositiva independiente, al que el museo institucional debería tener siempre la mirada fija. Si ciertas propuestas expositivas de los '90 son un indicador de una conciencia social renovada, a través de la renovación del espacio expositivo, tal y como sus comisarios quisieron demostrar, ahora queda que este campo sea teorizado por parte de nosotros como historiadores del arte, ofreciendo así un soporte teórico válido para una renovada práctica expositiva dentro del museo.¹⁰⁷

10.3.2 De la instrucción de la vista a la participación de la mirada

Sobre la relación entre museo y espectador se ha dicho mucho y se ha escrito todavía más, pero son aún pocas las investigaciones que traspasen una evaluación empírica para sumergirse en un análisis más completo de este tema. Si la museología es una ciencia humana entonces la museografía como práctica de ella, debe estar orientada hacia las personas más que hacia las cosas. Los museos y las galerías, pensados como maneras de ver la realidad, son idóneos para reflejar la transformación continua de la sociedad. Son creaciones de diferentes miradas que se logran a partir de la autonomía de la observación constructiva de cada espectador. La museología actualmente se dedica, entre otras cosas, a la exploración de las posibilidades de democratización del poder en el seno de los museos y por lo tanto en la ampliación del estudio de la relación de ellos con su espectador, por eso hay que entender la museografía, más que como una práctica museológica, como una práctica de vida, una práctica social.

¹⁰⁷ En esta parte del trabajo, y por motivos de “economía discursiva” he profundizado sólo en una exposición, como ejemplo del cambio al uso del espacio expositivo durante la década de 1990. Para más información, se propone al lector acercarse a otras exposiciones con el mismo enfoque como por ejemplo: *Project Unité* (1993, Firminy -Francia, comisariada por Yves Aupetitallot), *Sonsbeek 93* (1993, Arnhem-Países Bajos, comisariada por Valerie Smith) o *No Man's Time* (1991, Niza-Francia, comisariada por Eric Troncy).

Existen ejemplos de museos, como son los Ecomuseos o los pequeños museos locales que no ofrecen simplemente obras para ver, sino que hacen que el sujeto del patrimonio participe en el proceso de su musealización, no obstante esos ejemplos son todavía hoy la excepción de un cánón museográfico que sigue poniendo el foco de atención en la instrucción de la mirada del visitante. Según Svetlana Alpers (1991) los museos son “maneras de mirar” y como tales, a través del acto de la musealización, tienen el poder de transformar las cosas reales en representación de la realidad. Así el famoso “efecto museo” se traduce en esta capacidad de transformar las cosas, pero desde mi punto de vista, esto es posible solo con la participación de la mirada del espectador. Más que un acto de autonomización del objeto, la musealización es una práctica de emancipación de la mirada, de manera que conlleva implícita la libertad y la responsabilización del espectador.

Los artistas modernos nos enseñaron que mirar significa empoderarse; tomar conciencia del poder que tenemos y hacer uso de este, por lo que el contacto del espectador con una obra dentro del museo conduce a una particular “manera de mirar” que se transforma en un contacto con el poder personal que cada uno de nosotros posee. Mirar es una experiencia compleja porque ver significa entender que algo se nos escapa inevitablemente. Ver no es simplemente el resultado de lo que tocan nuestros ojos, más bien es una conciencia y una responsabilidad. Lo que vemos nos hace preguntas sobre nosotros mismos y sobre la autonomía de nuestra mirada. Cuando miramos, siempre algo nos devuelve la mirada. Delante de una obra de Duchamp, por ejemplo ¿cómo podemos asegurar si es el artista que hace la obra o si somos nosotros los que la concluimos? En realidad es el modo de mirar que modifica la obra, formando parte del proceso creativo. La obra no es solo eso a lo que miramos.

La libertad del movimiento del espectador dentro del espacio físico de la exposición dota a la obra de un dinamismo que se contrapone a la estabilidad y quietud que ella tiene durante el momento de su creación. Esta dicotomía entre estabilidad y dinamismo estaba presente desde finales del siglo XIX en la distinción que hicieron Fiedler y Hildebrand entre percepción “cinemática” y percepción “distante” como estructuradoras de dos maneras fundamentales de experimentar el espacio (Ramos et al., 2019). Como percepción cinemática o percepción cercana entendemos la visión positivista, dinámica y analítica que recorre la obra con un constante movimiento ocular propio del estudioso. Se trata de la visión “táctil” del comisario a través de la que se instruye la vista del espectador. Por otro lado, como

percepción distante se entiende la visión típica del artista que sintetiza las formas en lenguajes plásticos que luego derivan hacia el concepto de “pura visibilidad” para construir un espacio en relación con la obra.

La conjunción de esas dos visiones, por un lado la sintética del artista y por otro la analítica del comisario, no bastan por sí solas para la construcción de significados. Se necesita la participación de la mirada del espectador para concluir el espacio expositivo y crear significado y canales de comunicación. Sin ella, las visiones de los otros dos agentes permanecen incompletas. La obra de arte, ya desde los inicios del siglo XX, no se considera desde la perspectiva de sí misma de manera aislada, sino desde la posición del sujeto observador en relación con ella. Este se mueve dentro del espacio y en el tiempo por lo que no se puede obviar la importancia de su mirada para la construcción expositiva, desde el punto de vista espacial.

El tiempo es un parámetro que hace referencia a la duración de la experiencia estética y por lo tanto depende del movimiento del espectador. Si bien en el caso de la arquitectura, se permite un movimiento físico atravesando el espacio arquitectónico que permanece estable como una realidad tridimensional, en el caso de la exposición del arte contemporáneo, no siempre se puede experimentar un movimiento físico y real. Así lo que nos queda es el movimiento de la mirada. Es un movimiento, dentro de la exposición, más mental que físico y su duración crea un espacio que, a diferencia con el arquitectónico, no es estable ni fijo, sino móvil, alterable con una dimensión temporal que puede ser infinita.

El acto de mirar está realizado tanto por el artista como por el espectador, siempre y cuando el comisario, con herramienta el espacio en el que la obra respira, incita al espectador a modificar lo que ve en ella. Esa “manera de mirar” construye el espacio de la obra propiamente dicho, es decir el espacio expositivo. El comisario debe pedir al espectador que participe con su mirada en el acto de la creación misma del museo a través de la creación de su espacio expositivo. Mirar es un acto práctico pero también es un acto de poder, pero no podemos olvidar que la otra cara del poder es la responsabilidad. Si se quiere crear ciudadanos responsables se les tiene que ofrecer el poder. Apropiarse de su propia cultura, hacerse dueño de su propia historia, es una manera de tomar el poder, tal y como lo define la museología de los últimos años. Ya no basta con instruir a la vista y enseñar lo que se tiene que ver; el trabajo del museo debería ser invitar a la participación de la

mirada de su usuario en la construcción de un espacio ampliamente practicado y con ello en la construcción de una sociedad de sujetos responsables.

11. El paradigma de las Grandes Exposiciones

El término “exposición” ha sufrido cambios semánticos importantes durante su larga trayectoria. Si la exposición ilustrada, con la búsqueda de construcción de un mensaje de verdad y progreso, tiene sus raíces en la exhibición antigua de riquezas y poder, esta da a la vez raíz a una nueva práctica que sería la exposición del siglo XXI. La forma actual de exponer que no sirve para crear identidades personales o nacionales ni para exaltar a una persona o un poder, tiene claras diferencias con la exhibición antigua y la exposición ilustrada. Aunque mantiene raíces comunes con ambas, es una práctica distinta. Exponer para abrir debate y difundir pensamiento a través de un espacio expandido que incluye todas las sensibilidades relacionadas y en el que el espectador se considera coautor, es su objetivo y en eso se distingue de la exposición ilustrada, alejándose mucho de la exhibición antigua.

Junto con la utopía y la revolución, la colectividad y la colaboración han sido algunos de los temas más recurrentes del arte actual y además de su exposición, durante las últimas décadas. Una de las apuestas de las Grandes Exposiciones durante estos años, no es exhibir el arte actual sino usarlo como medio para crear relaciones entre personas. Se trata de un deseo del que el arte, como he podido mencionar en la segunda parte de este trabajo, ha mostrado el camino y la exposición, como práctica intenta seguir. “Adonde los artistas llevan, los curadores siguen”, dice Claire Bishop (2012, 41) y creo pertinente en este apartado reflexionar al respecto. ¿Cómo pueden los curadores usar el arte para crear y recrear relaciones? ¿Da la razón la práctica curatorial actual a la anterior afirmación de Bishop? ¿Cuáles son las prácticas expositivas que siguen el camino que abrieron los artistas?

En este capítulo vamos a estudiar ciertas prácticas expositivas de las llamadas “Grandes Exposiciones” y compararlas con prácticas parecidas llevadas a cabo por los grandes museos, para ver si coinciden, en qué lo hacen o dónde se alejan ambas puestas en escena. ¿Qué es lo que las Grandes Exposiciones intentan

poner de relieve y qué parte de este aprendizaje y esos riesgos, está dispuesto a asumir el museo?

Con el término “Grandes Exposiciones” recojo aquí exposiciones internacionales de arte contemporáneo que se desarrollan fuera de la influencia directa del ámbito museístico y que tienen una periodicidad fija, como son los casos de las Bienales, la Documenta, la Manifesta, etc. o han aparecido en momentos puntuales funcionando como puntos de referencia e inflexión importantes para la práctica expositiva posterior, algunas de las cuales comentaré en las siguientes páginas. La lectura que haré de ellas es principalmente desde el punto de vista del tratamiento y usos del espacio expositivo que proponen, tal y como el presente trabajo lo exige, aunque también comentaré otros aspectos interesantes de su hacer.

Las exposiciones se han convertido en el medio por excelencia a través del cual el arte se hace conocer. Se trata del principal sitio de intercambios del conocimiento artístico donde el significado se construye, se mantiene y a veces se deconstruye. En parte espectáculo cultural, en parte evento social, las exposiciones establecen y administran el significado cultural del arte. Pero a pesar de su creciente importancia, la historia de las exposiciones, su estructura y su implicación en el quehacer sociopolítico, ha empezado a estudiarse y teorizarse sólo los últimos años.

Como observan los editores de *Thinking about Exhibitions* (Greenberg et al., 2005) en la introducción de la segunda edición del libro, existe un matiz importante entre lo que se entiende como “exposición” y lo que se recoge como “cultura museística”, al tratarse de unos ámbitos distintos cuyos temas a veces se solapan pero no siempre son iguales. La literatura referida a los museos tiende a minimizar las instancias de protesta o escándalo a las que unas exposiciones pueden poner el foco, y a menudo aíslan las implicaciones que el entorno arquitectónico o espacial, de manera más ampliamente entendido, pueda tener. Su discurso ignora la variedad de los nuevos espacios y formas de construcción, experiencia y entendimiento que las exposiciones fuera de los museos, proponen. Una tendencia de recalcar las aparentemente consolidadas características de las exposiciones permanentes de los museos, ha desviado la atención del creciente número y diversidad de las Grandes Exposiciones temporales y de las relaciones históricas y estructurales que esas pueden mantener con las exposiciones permanentes de los grandes museos.

Hoy en día, muchos de los nuevos espacios expositivos destacan por ubicarse fuera del camino museístico institucional de una ciudad en concreto o del circuito museístico internacional hecho que como consecuencia implica un esfuerzo especial por parte de los visitantes para acercarse en ellos. La localización geográfica de la exposición del arte contemporáneo se aleja del centro de la ciudad y de su proximidad a museos consolidados para adentrarse en áreas más pobres que normalmente no se asocian con la cultura¹⁰⁸. Aunque es cierto que las iniciativas surgieron por parte de ciertas galerías de NY durante la década de los '70, son las Grandes Exposiciones que hacen de esta práctica, una regla.

La historia ha demostrado que las formas en las que se manifiesta el arte contemporáneo se están volviendo obsoletas, regresivas y ya no movilizan tantos recursos y tanta atención, con excepción a las Grandes Exposiciones. Ha pasado bastante tiempo desde que las exposiciones superaron su escenario original ostentoso, reclamando una estética espacial para la obra de arte, independiente de las limitaciones impuestas por un comisariado dentro de un museo. El discurso de esas exposiciones, a veces muy distinto al de los propios artistas, se enreda con el de ellos, en una construcción más potente y rica que se hace mucho más evidente, en el caso de las exposiciones de mayor alcance, fuera de los límites institucionales. Estas exposiciones afirman de manera decisiva su pretensión de construir una historia distinta a la oficial y de proponer modelos estéticos novedosos para la sociedad, desarrollados en un espacio a veces utópico.

El arte de hoy no obvia la presencia de la microcomunidad que lo va a recibir. Con ella, la obra crea una colectividad instantánea de espectadores-partícipes que se relacionan en un espacio de interacción, apertura al diálogo y difusión a la sociedad. El arte ya no busca representar utopías sino construir espacios concretos. Espacios y tiempos relacionales creados por la obra artística actual. Lo que el arte actual produce en primer lugar, son relaciones entre las personas y la sociedad, dentro de un marco histórico y espacial muy concreto, además como dice Bourriaud: "Es el espacio que provoca la experiencia estética antes que el objeto y su contemplación" (2008, 72). La producción relacional de la obra tiene una visión triple:

¹⁰⁸ Paula Cooper, que había trabajado en una asociación de artistas que se mudó de *Park Place* en Nueva York, la calle desde donde derivó su nombre, a *West Broadway*, fue la primera en abrir una galería de arte en el área de *SoHo*, concretamente en *Prince Street*, en 1968. En palabras de Cooper: "Quería alejarme de los viejos patrones de las galerías de la zona alta...no quería ser molestada por todos los adornos sociales, cosas que a menudo contaban más que el arte en sí". ["I wanted to get away from the old patterns of uptown galleries....I didn't want to be bothered with all the social trimmings, things that often counted more than the art itself". Reproducido de Greenberg et al. (2005, 249).(Trad. del autor)].

estética, histórica y social. El museo podría seguir el ejemplo de algunas de las Grandes Exposiciones que asumen el importante papel de crear un espacio expositivo en consonancia con ese espacio artístico.

11.1 Grandes Exposiciones y Museos: Relaciones espaciales

Transcurridas ya dos décadas del siglo XXI, el museo todavía busca su identidad. En la actualidad, aunque parezca mentira, los museos continúan coartados por la corrección política. Desde mi punto de vista, la institución no debe renunciar por completo su colaboración con el poder pero tampoco puede rehusar a la revelación, entendida como mezcla de descubrimiento y emoción y, desde luego no lo puede hacer a espaldas de la sociedad. La expografía, entendida aquí como la práctica expositiva en el museo¹⁰⁹, se basa en las narrativas y las diferentes lecturas que emanan de sus colecciones. Las distintas expografías a través de su historia reflejan los cambios ideológicos de la sociedad, por lo que, en mi opinión dichos cambios deben plasmar de manera determinada los intereses de la microcomunidad más inmediata que el museo representa, antes que el poder político, económico o institucional que lo sustenta.

La expografía es un proyecto creativo en sí mismo que, según Isabel García Fernández (2019) tuvo su punto álgido en los años '70 cuando la obra va a transformar el espacio y no al revés y los artistas tenían el control que luego perderán a favor de las instituciones. No obstante, a medida que las Grandes Exposiciones, que ya habían hecho su aparición en el panorama internacional casi dos décadas atrás, tomaban la iniciativa en la representación espacial del espectador, la relevancia representacional de los museos iba perdiendo terreno.

Cambiando las condiciones de la exposición, se abría la posibilidad de indicar que el arte respiraba en una variedad más amplia de contextos sociales y que tenía un significado más allá de su puramente económico. Los cambios en la localización y en el tipo de espacio expositivo se habían iniciado por parte de los artistas desde el principio del siglo XX, como ya hemos podido comentar, casi

¹⁰⁹ Aquí utilizo el término “expografía” para referirme al conjunto de las técnicas museográficas llevadas a cabo en el museo durante sus exposiciones y para diferenciar dichas técnicas de las puestas en escena usadas por las Grandes Exposiciones.

enseguida se apuntaron a la tendencia algunas galerías de arte principalmente norteamericanas, luego el fenómeno caló de forma decisiva en las prácticas de las Grandes Exposiciones para pasar finalmente, de manera quizás todavía demasiado paulatina, a su institucionalización por parte de algunos museos.

Según Greenberg et. al., [2005] se trata de un cambio que puede tener una lectura de género, dado que el espacio domestico es un espacio de índole femenino, mientras que el espacio industrial tiene connotaciones masculinas. Las exposiciones durante los '70 en espacios industriales abandonados, toscos o inacabados con huellas de sus anteriores ocupantes funcionaron por su importante reclamo visual y geográfico, siendo habitualmente muy amplios y de un solo ambiente y localizados fuera del centro comercial y artístico, donde frecuentemente se encontraban los museos de las grandes urbes, dando así un carácter masculino a la práctica expositiva de la época.

La tendencia, la vino a cambiar uno de los comisarios de exposiciones más relevantes del siglo XX, el belga Jan Hoet. Cuando situó su exposición *Chambres d'Amis* (Habitaciones de amigos) de 1986 en numerosas casas de ciudadanos de la ciudad belga de Gante, no solo estableció como tema propio de una exposición, la tensión entre el carácter público de la exposición del arte y su entorno privado, sino además cuestionó aquel carácter masculino en su dimensión física de los nuevos espacios expositivos que iban surgiendo. *Chambres d'Amis* había logrado desnaturalizar el sentido de propiedad privada al usar las casas como espacios públicos de exposición, confirmando su diferencia tanto con el espacio del museo que perdía su "santidad", como con un marco contextual que elevaba el objeto al estatus de fetiche. De un plumazo, Hoet resignificó lo que se iba estableciendo como dualidad casa/femenino - factoría/ masculino, en cuanto a términos expositivos, reconociendo y dignificando a lo "femenino" en su potencial expositivo contemporáneo.

Sería injusto obviar, en este punto la exposición *Womanhouse* (Casa de mujer) que Judy Chicago junto con Miriam Schapiro y sus alumnos de *California Institute of the Arts*, había presentado unos años atrás, en 1971-2 en una abandonada casa victoriana de la calle Mariposa en Los Ángeles. En aquella ocasión hubo una trasgresión que hacía referencia a la idoneidad del espacio arquitectónico doméstico como espacio de exposición de obras de arte, pero en el caso de Hoet la escala es mucho mayor y la proyección más clara, por lo menos en cuanto a su

intencionalidad espacial se refiere. En *Chambres d'Amis* se usan 58 casas particulares de gente corriente de la ciudad de Gante que acogen las obras de 51 artistas durante 3 meses, transformando casi a la totalidad de la ciudad en un espacio expositivo. Mientras que *Womanhouse* es una exposición feminista que enseña, cuestiona, exagera y subvierte el rol social de la mujer convencional, dentro de un espacio expositivo que sí aporta a los objetivos de la exposición pero no es su principal instrumento, *Chambres d'Amis* juega con la idea de un espacio expositivo trasgresor como herramienta principal que viene a dar un nuevo significado a la exposición de arte.

Manifestaciones expositivas como las de las Grandes Exposiciones aprovechan a menudo su espaciosidad, mucho más extensa que la de un museo, en cuanto a su expansión tanto cronológica como espacial. Más que cualquier museo, estas exposiciones recogen manifestaciones artísticas que reunidas adquieren un valor social distinto al que puedan tener dentro de la institución. Esto se hace patente a través de la movilización de medios materiales e intelectuales no comunes para la expografía tradicional, y menos para la de las colecciones permanentes de los museos. Las Grandes Exposiciones pueden reproducir y resignificar lo que se ha ido elaborando durante muchos años dentro de los museos y de los libros de historia y teoría del arte, pero desde la libertad que les otorga la construcción y usos de unos espacios expositivos sin las ataduras institucionales. La característica esencial de esos eventos temporales no se puede reducir a una cuestión de dimensiones y de medidas. Su deseo de reunir en un espacio irradiado más allá de sus dimensiones arquitectónicas, el pensamiento y la reflexión de lo que hasta ahora se presentaba como entidades separadas y predestinadas a una construcción de significados excluyentes y absolutos, es lo que les otorga a las Grandes Exposiciones temporales un valor social y estético destacado y les convierte en referentes expositivos.

A partir de la década de los '50 del siglo pasado, pero con una determinación manifiesta durante los '80, las Grandes Exposiciones reflexionan de manera decisiva acerca del uso del espacio como material estético y herramienta de construcción de nuevos valores sociales. Mientras que estas manifestaciones se liberan de la tiranía de la arquitectura y se aventuran en espacios expositivos contruidos socialmente, el modelo utópico del museo evoluciona a partir de una arquitectura auxiliar y funcional que se presenta como una metáfora de la no intervención de la institución en los significados de las obras de arte. Como observa Jean-Marc Poinot (1986) el museo, de manera casi escandalosa, apuesta por una

arquitectura reafirmada por su recinto, su organización jerárquica de los espacios, su permanencia y su valor simbólico como monumento.

No obstante al otro lado del Atlántico, el *Whitney Museum of American Art* en N.Y muestra señales de preocupación al respecto e investiga acerca de la función que puede tener dentro de la sociedad y el espacio que pueda ocupar en ella, principalmente a través de su proyecto de Bienales llevado a cabo desde 1932. La Bienal de Whitney no es una simple exposición de arte, se trata de la investigación más antigua de arte estadounidense que se realiza en un museo y es un sello distintivo de la institución. Iniciada por la fundadora del Museo, Gertrude Vanderbilt Whitney, como una exposición de obras de arte creadas en los dos años anteriores, las bienales se organizaron originalmente por disciplina artística, alternando pintura con escultura y obra sobre papel. Su formato actual que es una muestra de la investigación del trabajo artístico de todos los campos, que se realiza cada dos años, ha estado en vigor desde 1973¹¹⁰.

La Bienal del 1993, celebrada entre el 4 de marzo y el 20 de junio de aquel año, pasará a la historia como la exposición museística que abre las puertas al "Otro". Comisariada por Thelma Golden, John G. Hanhardt, Lisa Phillips, and Elisabeth Sussman, contaba con la presencia de artistas de la "periferia" y de colectivos de artistas alejados del circuito oficial del arte. Su temática incluía asuntos relacionados con la nacionalidad, la diversidad cultural y las políticas de identidad. Homi Bhabha participaba en el catálogo de la exposición titulado "*Know Thy Self (Know your Place)*" [Conócete a ti mismo, conoce tu lugar], con un texto cuyo título era "*Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation*" [Más allá de lo Pálido: Arte en la era de la traducción multicultural]. En este texto el teórico hindú abría un diálogo social sobre cuestiones de género, raza y clase social. Según informa Anna Maria Guasch (2009), Bhabha llegaba a la conclusión de que aquel momento histórico no lo definía el prefijo "*post*" sino el "*beyond*" entendido como un paso *más allá* en las relaciones sociales y las formas que el arte tiene para representarlas. En el fin del siglo nos encontrábamos en un momento de tránsito en el que espacio y tiempo producen, según Bhabha, complejas figuras de diferencia e identidad, inclusión y exclusión. Como observa Guasch, Homi Bhabha adelanta en este texto algunas de sus tesis presentadas luego en el "Lugar de la Cultura".

¹¹⁰ Para más información en: <https://whitney.org/exhibitions/the-biennial> (consulta: 26/07/2021)

Lo que desde mi punto de vista es muy interesante, es que la Bienal de Whitney de 1993 proporciona unos espacios de tránsito (*in between*) como lugares apropiados para elaborar estrategias comunales que inician nuevos signos de colaboración, contestación e identidad. Se trata de unos espacios expositivos, poco comunes para un museo y menos para aquella época, que nos proporcionan un terreno favorable para el desarrollo de estrategias de autoprotección. Interviniendo desde la frontera, el Otro encontraba en Whitney un espacio para transmitir la herencia cultural tanto de su hogar de origen como del lugar de acogida. Permaneciendo en el borde, en la frontera, el emigrante es invitado a intervenir activamente en la transición de la herencia cultural más que a aceptar pasivamente, según Bhabha, la de sus venerables ancestros.

En el nuevo siglo, se observa un intento mucho más decidido por parte del museo, de revertir esa tendencia y reflexionar sobre su futuro, a través de propuestas expositivas de las que se puede ver una relación más cercana con las prácticas de las Grandes Exposiciones. García Fernández ve al respecto, un ejemplo en el Museo de la Revolución Americana en Filadelfia de los Estados Unidos. Según nos informa la autora, el museo que se inauguró en 2017, destaca por su forma novedosa de plantear una exposición museística “interpelando continuamente al visitante y dando protagonismo a los personajes secundarios de la historia” (2019, 29), ofreciendo la perspectiva de las mujeres, de los nativos americanos y de los afroamericanos. Además, aparte del planteamiento inclusivo de la exposición, como he podido observar en la página oficial del museo, son muchas las novedades expositivas que, según mi punto de vista tienen su origen en el aprendizaje de las exposiciones internacionales de mayor alcance, ofreciendo reproducciones de objetos históricos, abogando por la interacción del visitante con los contenidos de la exposición y animando al público a tocar y a experimentar con las obras¹¹¹. Sin lugar a dudas se trata de un espacio expositivo museístico que plantea nuevos retos y se atreve a “jugar” con el espacio físico de igual manera que lo están haciendo las Grandes Exposiciones desde hace años.

En el ámbito nacional es interesante la propuesta expositiva planteada por el departamento de educación del Museo Nacional *Thyssen-Bornemisza* entre noviembre de 2017 y enero de 2018. La exposición titulada “Lección de arte” proponía nuevas formas de leer los artefactos del pasado desde la contemporaneidad. La exposición reflexionaba sobre su rol en la emancipación del

¹¹¹ Para más información <https://www.amrevmuseum.org> (consulta 27/05/2021)

espectador pidiéndole aportaciones que cambiasen el espacio expositivo para transformar la relación de él con la institución. Se trataba de una exposición que pensaba aspectos cruciales en el museo, tales como la generación del conocimiento en él, quién lo genera y en qué espacio se recibe y se transmite¹¹². Lo interesante en el caso del Thyssen-Bornemisza es que aprovecha la lección del paradigma de las Grandes Exposiciones e investiga fórmulas de ponerla en práctica con su colección que no es en su totalidad, de arte contemporáneo.

La innegable realidad del sentido invertido entre Grandes Exposiciones y museos, en cuanto a su construcción espacial, merece una investigación concreta en cuanto a la capacidad de las primeras para crear un discurso verdaderamente estructurado de manera distinta a la oficial, representada por los segundos. En los museos se ha ido configurando el reto de conseguir la conexión emocional del visitante con los contenidos que se exponen, se apela a lo personal a los sentimientos, se busca la respuesta emocional. Los museos abarcan la historia de la humanidad desde un sinfín de enfoques y ahí es donde radica su importancia. La medida del éxito de un museo, sin embargo debería estribar en su capacidad para revelar la humanidad de los individuos. Es necesario por lo tanto, buscar las fórmulas para conseguir establecer los vínculos con su usuario. Los museos están “ahí” siempre, se puede acudir a ellos en cualquier momento de nuestras vidas y es por eso que el museo puede crear ese vínculo con la comunidad que quizás la Gran Exposición no puede tener. No obstante puede aprender de esos paradigmas observando sus fórmulas de hacer, sus maneras de crear espacio para la comunidad y darle voz además de cobijo.

Las Grandes Exposiciones compiten con el sistema de museos y galerías surgido en la modernidad y representado por instituciones como el MoMA. Podría apuntarse que, en la actualidad, las bienales periféricas, la de Venecia, Documenta o Manifesta han reemplazado a estos circuitos tradicionales en cuanto a poder cultural y económico, y que actúan con el objetivo de albergar acciones y protestas del arte actual teniendo como arma principal el uso innovador del espacio expositivo.

¹¹² Para más información <https://www.museothyssen.org/exposiciones/leccion-arte> (consulta 27/05/2021)

11.1.1 Aprendiendo de los mejores: This is Tomorrow, When Attitudes become Form, Los Encuentros de Pamplona...

Los ejemplos expositivos de los que me he servido en el apartado anterior, para estudiar la relación entre el uso del espacio en algunas Grandes Exposiciones por un lado, y en los museos por otro, no surgieron de la nada. Entre finales de la década de los '50 e inicios de los '70 aparece una serie de muestras que todavía hoy en día funcionan como referentes expositivos por la gran resonancia que sus propuestas tuvieron y siguen teniendo en la práctica curatorial actual. Entre las innovaciones que aquellas exposiciones propusieron se encuentra, desde mi punto de vista, la novedosa y creativa forma con la que trataron su espacio expositivo.

Me parece muy importante dedicar aquí unas reflexiones al respecto, e intentar hacer servir dichas exposiciones como eslabón de anclaje en el discurso que en esta parte estoy desarrollando. Al fin y al cabo una manera de escribir la historia del arte puede ser a través de la historia de sus exposiciones. En este punto de la tesis me servirá como guía el excelente curso "Historia de las exposiciones: Más allá de la ideología del Cubo Blanco" que el MACBA realizó en Barcelona sobre la historia de exposiciones, parte del cual tuve la suerte de atender, sin realmente saber en aquél momento la importancia que iba a cobrar en el desarrollo de la presente investigación¹¹³.

Desde un tipo de espacio que, como comentábamos, hacía referencia a una estructura doméstica se pasa, durante los sesenta del siglo pasado a la rehabilitación de antiguas edificaciones, fábricas o almacenes industriales y la investigación sobre su potencial estético como espacios expositivos. Según Reesa Greenberg se trata de "...un cambio anunciado desde la designación por parte de

¹¹³ El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) organizó entre 2009 y 2010, un curso sobre exposiciones bajo el título: "Historia de las exposiciones: Más allá de la ideología del Cubo Blanco". La primera parte de este ciclo se realizó entre 28 de sept. y 30 de nov. de 2009, mientras que la segunda tuvo lugar entre 4 de oct. y 29 de nov. del siguiente año. En los seminarios se propuso un recorrido por algunas de las exposiciones más emblemáticas de la segunda mitad del siglo XX de la mano de artistas, comisarios y críticos de arte que de alguna manera u otra se habían visto implicados de forma directa en dichas exposiciones. Entre los ponentes estuvieron personalidades interesantísimas de la talla de James Lingwood, Yves Aupetitallot, Brian O'Doherty, Jean Huber Martin, Jan Hoet y otros. Se puede ampliar información en

<https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/historia-exposiciones-mas-alla-ideologia-cubo-blanco-primera> y <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/historia-exposiciones-mas-alla-ideologia-cubo-blanco-segunda> (consultas varias entre 2017 y 2021)

Andy Warhol, de un espacio semi-público conocido como “*The Factory*”, para su producción de 1963 que se concluyó en 1994, con la ubicación del Museo de Andy Warhol en un antiguo almacén industrial” (2005, 246)¹¹⁴. Este cambio corresponde al énfasis puesta en el proceso más que en el objeto de la producción artística que venía gestándose desde hacía ya unos años y marcará un punto de inflexión para la posterior práctica expositiva.

Entre el 9 de agosto y el 9 de septiembre de 1956, durante un mes, el espacio de la galería *Whitechapel* en el número 80 de la calle *Whitechapel High Street* de Londres, se transforma en un vibrante espacio de instalaciones. Por primera vez en la historia de la galería y de las exposiciones en general, 37 artistas, la mayoría de ellos miembros del *Independent Group*, se dividen en 12 grupos interdisciplinarios, independientes entre ellos pero unidos por su interés en investigar el funcionamiento del espacio de una exposición. Siendo los grupos en su mayoría conformados por un artista plástico, un arquitecto, un diseñador gráfico y, a veces un teórico, crearon una amalgama de acercamientos individuales de distintos temas, estableciendo una nueva metodología de trabajo¹¹⁵. Basada en una idea del arquitecto Theo Crosby y bajo el comisariado de Bryan Robertson, la exposición *This is Tomorrow* (Este es el mañana) surge como el primer ejemplo de exposición colaborativa.

El uso de la palabra *Tomorrow* (Mañana) en el título de la exposición puede significar la colocación del arte en el futuro, es decir en un marco temporal, sin embargo su colocación en un marco espacial muy distinto a lo habitual hasta aquel momento, no se puede menospreciar. Dividido su espacio expositivo en 12 ámbitos, para cada uno de los grupos de los artistas participantes, presentaba una especie de orden desordenado, sin lectura o recorrido establecido. Al haberse prescindido de los carteles interpretativos y de más información, los espectadores tenían que crear sus propios itinerarios dentro de la galería y sus propias interpretaciones de las obras. Era una novedad absoluta en el montaje de una exposición para mediados del siglo XX que aunque se trataba de una innovación que actuaba sobre el espacio físico, no podemos obviar, la trascendencia que esa tuvo en la consideración del espacio mental y social de esta exposición. A pesar de la disparidad de las propuestas artísticas, todas tenían un denominador común: Estaban en contra del *status quo* del

¹¹⁴ “...a change announced by Andy Warhol’s designation of his 1963 production and semi-public viewing space as the Factory and epitomized in 1994 with the location of the Andy Warhol Museum in a former warehouse” (Trad. del autor).

¹¹⁵ <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/this-is-tomorrow> (consulta: 28/7/ 2021).

momento y buscaban una provocación mental completa, que incluía no solo la vista sino también el olfato, el oído y el tacto.

Su onda de influencia está todavía presente hoy en día y desde mi punto de vista su éxito se debe en gran medida en el hecho de que pudo reflejar de una manera novedosa dentro de la galeria lo que pasaba fuera, en la sociedad británica de finales de los '50. La producción en masa, las nuevas tecnologías, los nuevos materiales y todo lo que suponía en aquél momento la cultura popular, encuentra un espacio abierto y polidimensional en el que se podía expresar. Richard Hamilton, uno de los artistas que participaron en la exposición y posterior icono del Pop Art británico, comentaba al comisario Hans Ulrich Obrist en una entrevista, unos años más tarde:

Había algunas cosas que eran nuevas en nuestro entorno visual, como el cine, la máquina de discos, Marilyn Monroe o los cómics. Todas esas imágenes de la cultura popular contrastaban con el modo en que veíamos las cosas que podían ser configuradas directamente por la experiencia óptica... Así pues, juntamos esas cosas y las presentamos de la manera más atractiva posible. La máquina de discos funcionaba sin parar, y podías elegir sin meter monedas, pero el uso de la máquina era tan constante que nunca escuchabas lo que querías, ya que lo que habías elegido se oía una hora más tarde. Estaban todos esos juegos con sonido, ilusiones ópticas e imágenes. En la casa de los horrores había incluso una sala que era una cápsula espacial. Había una especie de ojos de buey de ciencia ficción donde se veían alienígenas que miraban a través de las ventanas (2003, s.p).

La libertad de los artistas y los arquitectos se transmite al espectador que más allá de fiarse de lo aprendido al contemplar una pintura o una escultura, debía adaptarse a las características de cada obra, atravesarla, recorrerla y formar parte activa de ella. Según escribió el crítico de arte Laurence Alloway en el catálogo de la exposición, era: "...una lección de espectaduría que atraviesa las respuestas aprendidas de la percepción convencional" (Alloway et al., 1956, s.p)¹¹⁶, palabras que viene a secundar James Lingwood en el curso de MACBA. Según el comisario británico, se trataba de un "recordatorio de la responsabilidad que tiene el espectador en la recepción e interpretación de los numerosos mensajes de toda la

¹¹⁶ "...a lesson in spectatorship which cuts across the learned responses of conventional perception" (Trad. del autor).

exposición”¹¹⁷. La primera exposición del *Pop Art* y punto de partida del Pop británico, hoy se considera innovadora no sólo por lo temas que trató y que luego se hicieron cruciales en el arte contemporáneo, ni sólo por el hecho del proceso colaborativo por el que apostó para su realización, sino además por la sensación de dar primacía al espacio expositivo al crear un ambiente distinto, abierto y libre dentro de la galería.

Después de *This is Tomorrow* el panorama expositivo internacional volvió a las tranquilas aguas de lo tradicional con pocos intentos de renovación hasta que el 1969 llegó el terremoto de la mano de una de las figuras más importantes de la historia del comisariado independiente que escuchaba al nombre Harald Szeemann. Su montaje de la exposición, que tenía como título la frase entera *Live in your Head. When Attitudes become Form. Works, Processes, Concepts, Situations, Information* [Vive en tu cabeza. Cuando las Actitudes se vuelven Forma. Trabajos, Procesos, Conceptos, Situaciones, Información], cambió la estructura clásica de lo que se entendía que debía ser una exposición y al hacerlo cambió la estructura propia del mundo del arte.

Presentada en *Kunsthalle* de Berna entre el 22 de marzo y el 27 de abril de 1969, *Attitudes...* a continuación, a lo largo del mismo año, se trasladó en el *Haus Lange* en Krefeld, Alemania (del 9 de mayo al 15 de junio) y en el *Institute of Contemporary Arts* en Londres (del 28 de agosto al 27 de septiembre). Ya ese mismo hecho nos da una primera pista sobre el potencial que su espacio expositivo tiene en la conclusión de esta muestra y en la creación de significados y relaciones. El traslado de toda una exposición en tan poco tiempo, prácticamente de manera seguida, en tres ciudades distintas, me habla de un intento de entender el espacio expositivo en su más amplia dimensión física y cronológica posible. Se trata de una práctica que varias décadas más tarde, volverá a ponerse en marcha, aunque de manera mucho más consciente y efectiva, como comentaré más adelante. Quizás en este caso, ese traslado tiene que ver también con el hecho de que Philip Morris, una compañía comercial por primera vez patrocinaba por completo una exposición de arte contemporáneo, no obstante este hecho no creo que quite importancia a mi lectura sobre el funcionamiento de su espacio a través de sus tan contiguos traslados.

¹¹⁷ Las referencias a dicho curso, en esta parte del trabajo, se basan en mis apuntes personales aunque hay documentación en línea sobre la mayoría de las intervenciones. En este caso se puede ampliar información en: https://img.macba.cat/public/uploads/20091019/This_is_Tomorrow_cas.pdf (consulta 29/7/2021)

Desde su génesis, *Attitudes...* fue un hito expositivo que revolucionó el modelo clásico de la exposición y el papel del comisario, y cuestionó las concepciones tradicionales de los museos y las galerías. El mismo Szeemann comenta en una entrevista a Hans Ulrich Obrist cuando le habla del surgimiento de la idea que tuvo de la exposición al visitar el estudio de un pintor holandés:

...el ayudante nos saludó detrás de dos mesas – una con un neón que salía de la superficie, la otra con hierba que regaba. Me impresionó tanto aquél gesto que dije: vale, ya sé lo que voy a hacer: una exposición centrada en conductas y gestos como el que acabo de ver [2009, 97]¹¹⁸.

Szeemann quiso mostrar la confluencia de los impulsos radicales, sociales, políticos y estéticos que emergieron de actividades artísticas que surgieron después del Pop, como el minimalismo, el arte conceptual, el arte procesual, el arte *povera* o el *land art*.

Lo que unificaba una exposición que a primera vista se caracterizaba por la aparente ausencia de una organización previa, era la primacía del proceso y de la actitud frente al acto propio de la creación y exposición. El espacio expositivo dejó de ser un lugar donde mostrar obras sacadas de los estudios de los artistas, para convertirse en un laboratorio de experimentación en el que los artistas producían in situ. *Attitudes...* fue la primera exposición *site-specific* en la que además no hay ningún proyecto de comisariado previo. El comisario suizo expone actitudes. Por primera vez un curador se auto-posiciona como mediador entre artista y público y convierte la exposición en un espacio dialéctico entre él, el artista y el espectador. Szeemann funciona como autor y crea con la ayuda de las actitudes artísticas, un relato que unifica unas individualidades aparentemente aisladas.

En la publicación del catálogo de la exposición por Bezzola y Kurzmeyer (2007, 225) el curador comentaba: “Es evidente el deseo de acabar con el triángulo en el que se mueve el arte: el estudio, la galería, el museo...La principal característica del arte actual no es ya la articulación del espacio, sino la actitud de la actividad humana”. Aunque a primera vista, dicha afirmación pueda parecer controvertida con lo que aquí estoy defendiendo en cuanto a la importancia del espacio expositivo, creo que en realidad Szeemann me da la razón. Al referirse a “la articulación del espacio” entiendo que habla de su dimensión física, tal y como explica el hecho de que habla de

¹¹⁸ “Mind over Matter”, entrevista de H. Szeemann cedida a Hans Ulrich Obrist e inicialmente publicada en *Artforum* (1996), aquí reproducida de: Obrist, H-U. (2009).

un “triángulo entre estudio, galería y museo”, y al aludir a la “actividad humana” creo que habla de una necesidad de ampliación de ese espacio físico que hasta aquel momento creaba el arte, hacia nuevas dimensiones creadas por una nueva práctica expositiva que abarcara toda experiencia de la actividad humana. Además, como el título de la muestra dice y él mismo deja manifiesto en el catálogo, los artistas de esta exposición no creaban espacios mediante la creación de objetos sino aspiraban a liberar el objeto del espacio físico que ese necesitaba para profundizar en su significado y en la actitud del artista y del espectador como creadores de un nuevo espacio de actuación.

El nuevo arte de las dos primeras décadas después de la Segunda Guerra mundial se centró en la investigación de nuevas maneras de experimentar el espacio y la novedosa manera que Szeemann había ideado para exponer aquel nuevo arte puso los cimientos para su reputación y su posterior carrera como organizador de exposiciones. Se interesó en exponer el gesto al hacer que los artistas trabajasen dentro y durante la exposición. La *Kunsthalle* se convirtió en varios estudios y se abrieron a la ciudad las zonas donde se exponían las obras. En palabras del propio Szeemann que Obrist recoge en su libro titulado “Breve historia del comisariado”:

...Robert Barry iluminó el techo; Richard Long hizo un paseo por la montaña; Michael Heizer abrió la acera...Weiner sacó un metro cuadrado de la pared...la *Kunsthalle* se convirtió en auténtico laboratorio y nació un nuevo estilo de exposición – un estilo basado en el caos estructurado [2009, 98].

A la hora de concebir su discurso curatorial, Harald Szeemann había traído a los espacios previstos para el arte, relaciones y medios antes insospechados, abriendo el campo a metodologías diversas que obligaban también al espectador a un cambio de actitud. Empiezan a desdibujarse los límites del trabajo entre artista y comisario, a la vez que el rol del espectador dentro de la exposición. El espacio expositivo se transforma en un lugar donde las obras instruyen relaciones recíprocas, creando un tejido orgánico en continua evolución.

El eco de *Attitudes...* sigue resonando en el mundo del arte. En 2013 el comisario de exposiciones e historiador del arte Germano Celant, reprodujo en la *Fondazione Prada* en Venecia la mítica exposición a escala 1:1 bajo el título *When Attitudes become Forms. Bern 1969/Venice 2013*. Szeemann había establecido una afinidad semántica entre procesar y producir, entre construir e instalar y entre

funcionar y usar y Celant llevó la idea de Walter Benjamin sobre la reproductibilidad de la obra a sus últimas consecuencias al reproducir literalmente, no solo una obra sino una exposición en su totalidad. ¿Acaso fue un nuevo gesto para demostrar que la exposición del arte era ya una obra plástica en sí misma?

Un par de años después de la profunda grieta que supuso el montaje de *Attitudes...* para el mundo de las exposiciones, en verano de 1971 el grupo español Alea formado por el músico Luis de Pablo y el pintor Jose Luis Alexanco, estrenaban en Buenos Aires la obra plástico-acústica "Soledad Interrumpida" que según palabras de Alexanco, reflexionaba sobre maneras de habitar el arte. Entre los espectadores de la obra se encontraba un miembro de los Huarte, conocida familia de Industriales pamploneses, que al volver a España se puso en contacto con el grupo Alea para encargarle una serie de conciertos *in memoriam* de Félix Huarte, patriarca de la familia, recientemente fallecido. De Pablo y Alexanco propusieron, en vez de unos conciertos un festival más general de arte que no se limitara a la música y que además fuera creado y diseñado por los propios artistas participantes sin la intervención de un comisario. La familia entendió la idea y aceptó financiarla por completo. Es así como nacieron "Los Encuentros de Pamplona" que tuvieron lugar en la capital de la comunidad foral entre 26 de junio y 3 julio de 1972 y en los que participó un abanico amplio de artistas plásticos, arquitectos, creadores de danza y teatro, poetas y músicos.



Lámina 21: Ginzburg, C. (1972). *Denotación de una ciudad*. Para la exposición: "Los Encuentros de Pamplona". Pamplona. ©2010 Carlos Ginzburg. N° de registro ADO6199. MNCARS. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/denotacion-ciudad-denotation-city> [consulta 31/08/2021]

En palabras de Alexanco [1997] el eje principal de la idea era investigar maneras de habitar el arte, compartir espacios, involucrar al espectador, mezclar vanguardia con tradición y lo plástico con lo sonoro. Se trataba de una ambiciosa apuesta expositiva que estaba estrechamente relacionada con el espacio de su realización al tener que buscar fórmulas para incluir en el espacio público del casco antiguo de una ciudad como Pamplona, los lugares necesarios para crear las complicidades adecuadas.

La ciudad se transforma en un gran escenario en el que se presentan propuestas fuera de los cánones y de las instituciones que regulan la creación, buscando involucrar al espectador y al viandante no-espectador. Esta puede ser una de las lecturas de la obra con la que el artista argentino Carlos Ginzburg, miembro del Movimiento Diagonal Cero, participó en "Los Encuentros". Su intervención titulada "Denotación de una ciudad" consistía en pasear por las calles de Pamplona con un cartel en el que se podía leer: "Yo estoy señalizando una ciudad" a la vez que distribuía entre el público panfletos con la definición turística de la ciudad, en los que también se invitaba a la gente a realizar sus propias experiencias artísticas [Lám. 21]. Ya he tenido la oportunidad de reflexionar acerca de la capacidad expresiva del pasear como un acto artístico emergido durante las primeras décadas del siglo pasado en el seno del dadaísmo, y la actuación de Ginzburg creo que se puede leer dentro de esta tendencia. El resultado de su intervención en "Los Encuentros" fue eliminar los límites entre arte y obra mediante el acto del paseo y proponer así lo urbano como práctica de la ciudad, más que como una simple característica suya. Esta práctica es la verdadera acción que construía el espacio. El artista con ese acto hablaba de la capacidad que tiene una persona, de ser ella la que crea la ciudad a través de la construcción de lo urbano. Pero desde mi punto de vista, en realidad se trataba de la combinación de dos capacidades distintas: por un lado, la capacidad creativa de la persona y por otro la expresiva del espacio, que mediante el acto creativo del paseo, juntas vienen a construir una nueva realidad que es el espacio urbano personal y compartido que funciona como espacio expositivo practicado.

Las expresiones artísticas más avanzadas que se podían ver entonces en Europa, se sacaron de los museos y las galerías para ocupar las calles de una ciudad provincial y conservadora en todos los órdenes y en pleno franquismo. Durante aquellos nueve días que duró la exposición, se puso de manifiesto una regenerada vanguardia nacional con vínculos e intereses estéticos y estilísticos con las nuevas corrientes internacionales como el Situacionismo, Fluxus, videoarte, happenings... Los

creadores de “Los Encuentros...” muestran una actitud experimental abogando por el mestizaje y la abolición de las fronteras entre los campos artísticos, intentando hacer convivir a los sentidos. “Los Encuentros...” pudieron celebrarse en medio de una dictadura que, a pesar de que estaba casi agonizando, no facilitó para nada su realización. En una España en la que todo hecho artístico era interpretado de manera inmediata como acto ideológico y político, preanunciaban la creación artística y cultural en libertad que llegaría a la España posfranquista.

Desde el punto de vista de la asistencia del público “Los Encuentros...” fueron un acierto rotundo. El entusiasmo, la perplejidad y extrañeza ante ciertas obras o incluso el desconcierto ante otras hicieron que la participación de los espectadores, en un evento que costó 3 veces más que el coste de los Sanfermines de aquél año, fue un éxito inesperado. Se apreciaba una voluntad divulgadora, festiva y pública dado que el evento había sido concebido como una fiesta para la ciudad y a la vez, como una toma del espacio urbano. En cada rincón del casco antiguo de Pamplona se apreciaba la voluntad de participar en unas propuestas artísticas que buscaban la hibridación entre medios y la acción a través del arte público.

Los conflictos y discrepancias, que todo evento expositivo de esta índole y envergadura, se espera tener, no tardaron en hacer su aparición en “Los Encuentros de Pamplona”. Muchos teóricos de las instituciones lo consideraron demasiado transgresor mientras que varios artistas vieron un carácter elitista en su montaje pese a decirse que su destinatario directo era el público más generalizado. La exposición de arte vasco, organizada por Santiago Amón, fue rodeada por conflictividad ya que faltaron artistas consagrados en aquél momento, como Jorge Oteiza por discrepancias con el organizador. Eduardo Chillida, inicialmente invitado a participar, retiró sus obras, molesto por las presentadas por José de Ramón Carrera y los canarios José Abad y Martín Chirino del grupo El Paso. El pintor Agustín Ibarrola apartó sus obras ante la decisión de la organización de retirar una obra de Dionisio Blanco.

Como Festival de la vanguardia del arte internacional, que acabaron siendo, fue el más amplio y significativo jamás realizado en España, considerado como el principal acontecimiento de arte público que ha tenido lugar en el país, por el modo en el que la ciudad fue ocupada para activar el espacio público. A pesar de que la inicial idea de la creación de un evento bienal en Pamplona no tuvo continuación y “Los Encuentros...” se quedaron como un hecho aislado, en aquél momento

supusieron un estallido participativo y colectivo de arte experimental que quiso disolver el arte en la vida y subvertir el orden establecido al final de la dictadura.

“Los Encuentros de Pamplona” se consideran como el inicio de una ruta artística que aquél año siguieron el Festival de Spoleto, Documenta 5 (comisariada por Szeemann) y la XXXVI Bienal de Venecia. Todas esas Grandes Exposiciones marcaron un punto de inflexión en la consideración del significado, usos e importancia del espacio expositivo. Aquellas manifestaciones se movieron en un camino que los “Encuentros” habían abierto, estableciendo un diálogo entre Vanguardia y tradición, una interacción entre artistas y público y entre ellos y la ciudad que la transforman en un espacio expositivo público y abierto a nuevas interpretaciones.

Entre julio y septiembre de 1997 el MNCARS organiza la exposición retrospectiva “Los Encuentros de Pamplona. 25 años después” bajo el comisariado de Fernando Francés y Fernando Huici¹¹⁹. El pintor pamplonés Pedro Manterola uno de los autores del catálogo de esa exposición, reflexionaba sobre el principal evento haciendo un balance personal:

Creo que con todas sus contradicciones y conflictos los Encuentros fueron un acontecimiento memorable. Todavía conservo vivas en la retina algunas situaciones y muchos espectáculos. Pero sólo me es posible considerarlos desde el hoy. La impetuosa idea de progreso... que las vanguardias representaban, según la cual, la responsabilidad en aquel proceso nos corresponde por entero... se encuentra hoy en estado de ruina. La modernidad ya no significa nada. En su lugar nos queda una adicción compulsiva al cambio institucionalizado. Un cambio simulado. La tortura de la in-novación [1997, 42]

El siguiente apartado, que estudia algunos de los cambios en los espacios expositivos, propuestos por exposiciones emblemáticas de arte contemporáneo en las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI, es un intento de ampliar la gama de posibilidades sobre el estudio del dónde se desarrollan este tipo de muestras. La inclusión de consideraciones de género, clase social o raza, a la vez que de la posición geográfica pero también social, de un espacio expositivo concreto dentro de una constelación de distintas propuestas de sitios expositivos, sugiere que el significado

¹¹⁹ Para más información se puede visitar <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-25-anos-despues> (consulta 30/05/2018)

de la mayoría de esas exposiciones es mucho más *site-specific* de lo que, en general se admite, pero que el resultado de sus propuestas expositivas es mucho más fácilmente aplicable a la práctica museística, de lo que habitualmente se reconoce.

11.2 Grandes Exposiciones y espacio expositivo

Como venimos diciendo a lo largo de este capítulo y, tal y como hemos podido profundizar en el apartado anterior a través del estudio de unos casos paradigmáticos de la historia de las exposiciones de arte contemporáneo, ciertas propuestas expositivas que se originan fuera del ámbito museístico institucional, propusieron durante la segunda mitad del siglo anterior un modelo de exposición que reflexionaba, entre otros aspectos, de manera muy decisiva e innovadora, acerca de los usos del espacio, como material expresivo y herramienta discursiva para la construcción de unos montajes expositivos que representasen, de manera más directa a su sociedad y a su tiempo. El ejemplo lo siguieron durante las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI, muchas Grandes Exposiciones, hecho que viene a demostrar que un nuevo espacio expositivo que se basa en la construcción de relaciones sociales, en la participación directa del espectador, en el diálogo y, en muchos casos en la autogestión cultural y sobre todo, en la inclusión social, es ya casi canónico en el panorama expositivo internacional.

Recordando a Néstor García Canclini (2021), el continuo proceso de hibridación generado en el escenario de la globalización, mediante los contactos y los préstamos que son positivos siempre y cuando animan el florecimiento de culturas silenciadas, es lo que crea el marco de la proliferación de bienales periféricas, a partir de la 2ª mitad de los '90. Se trata de iniciativas que crean su propia versión de la diversidad cultural y que se presentan como vías alternativas por las que las culturas locales tienen la posibilidad de proponer sus propias ideas sobre arte, no solo en su microcomunidad o en escala local, sino alrededor del mundo.

Diseñada para examinar la historia de la globalización, explorando cómo las imposiciones históricas de los últimos quinientos años, habían producido fusiones y desuniones culturales, se inaugura en octubre de 1997, la II Bienal de Johannesburgo, con el título *Trade Routes: History and Geography* (Rutas Comerciales. Historia y Geografía). La muestra que fue desarrollada entre las dos ciudades más emblemáticas pero tan distintas de Sudáfrica, Johannesburgo y Cape

Town, fue comisariada por Okwui Enwezor y duró hasta enero de 1998. Creada por el deseo de otorgar significado crítico a aquellos modos de contestación, análisis e interpretación con los que los artistas se enfrentaban a cuestiones de colonización, migración o tecnología, no procedió, como muy acertadamente observa Guasch: "...de una exposición ni de un teórico *mainstream*, sino de una bienal periférica y de un teórico poscolonial...aunque su proceso discursivo se coció en Nueva York, en apartamentos y bares de Brooklyn y Manhattan" (2009, 455).

Anteriormente en este trabajo nos hemos referido a la exposición *Les Magiciens de la Terre* (1989) comisariada por Jean Hubert Martin como una de las primeras muestras que miraron, aunque de manera muy criticada, hacia la producción artística que venía de la periferia. Enwezor, conocedor de lo cuestionado que había sido el trabajo de Martin, no solo contempló una gran presencia de artistas africanos, sudamericanos y asiáticos en su propuesta de esta Bienal, sino que prescindió directamente de ese tipo de categorizaciones. Los artistas no presentaban naciones ni fueron seleccionados a base de su nacionalidad. Aunque obviamente no se trataba de unos ingenuos que vivían al margen, sino que producían en medio de un constante intercambio de ideas con el resto del mundo, la selección de Enwezor se basó en el resultado de aquellas producciones y concretamente en su relevancia en cuanto al discurso de hibridez que contenían.

La muestra no era solo de artistas y sus obras sino de un discurso teórico sobre conceptos extraídos de la etnografía y de la diferencia. La II Bienal de Johannesburgo dejó de ser un manifiesto visual para favorecer la producción de conocimiento. Crea y se desarrolla en un espacio de contacto entre artistas, intelectuales y espectadores que entre todos, generan situaciones sociales y políticas en búsqueda de alternativas a las tensiones entre lo global y lo local. Enwezor quiso establecer unas rutas comerciales y con este pretexto, también culturales entre África y el resto del mundo en una bienal que, siguiendo a Guasch "favoreció al espectador internacional y primó las situaciones individuales más allá de los aspectos nacionales" (2009, 456). *Trade Routes* surgió de la necesidad de "oficializar" desde la periferia el cánon de un arte innovador que busca un diálogo entre las fuerzas homogeneizadoras de la globalización y la identidad y el contexto propio, local.

Todavía no queda claro si el intento funcionó, pero sobre lo que no cabe duda es que el espacio inclusivo, dialógico y reflexivo en el que Enwezor decidió "colgar" las obras para intentar crear con su ayuda, en vez de una exposición, unas

“rutas expositivas”, dejó una huella en la práctica expositiva que además le abrió el camino hacia el comisariado de la siguiente edición de Documenta, el número 11, que se iba a celebrar en 2002.

Documenta 11 a pesar de que se plantea en el formato de “exposición”, o quizás gracias a esto, ha podido recoger los debates generados en el proceso de su gestación relacionados con temas como democracia, justicia tradicional, experiencia con la verdad y así, siguiendo de la mano de Enwezor el camino que había iniciado en su anterior edición Catherine David, marca una nueva manera de entender el proceso expositivo y el formato de la exposición que ahora se genera a través de la reflexión dialógica y la participación.

El comisario nigeriano se había presentado como hemos visto, como un teórico cultural, un pensador que partiendo del potencial visual de las obras había buscado proyectar sobre ellas una pluralidad de voces y, a través de su exposición crear unas esferas públicas relacionadas con la transculturalidad, la desterritorialización, la hibridación, el desplazamiento y la diáspora. Utilizó la oportunidad que le ofrecía la asignación del comisariado de Documenta 11 para manifestar su particular comentario sobre el espacio expositivo de un arte que se mueve en un mundo global, poscolonial e interconectado. Incluyendo en su muestra una importante cantidad de artistas al margen del sistema de galerías e instituciones y teniendo siempre la vista en la participación de minorías raciales, expuso su interés sobre el “vasto espacio” que es la exposición del arte contemporáneo, que siguiendo a Appadurai, una de las figuras de “culto” para Enwezor, al que dedicaremos unas reflexiones un poco más adelante, es el que se crea a través del desplazamiento. Es este desplazamiento permanente de personas, imágenes y productos que transforma el planeta en un vasto espacio que desafía la antigua dicotomía local/global, el que le interesa a Enwezor y cuyas capacidades expresivas investiga con Documenta 11.

El curador trabajó en distintas líneas de investigación y reflexión, entre ellas la etnografía en sintonía con la alteridad y por consecuencia, siguiendo a Guasch (2009), en sintonía con el desplazamiento del arte hacia la geografía. La geografía, le ofrece a Enwezor el conocimiento del lugar tanto físico como identitario. Para poder entender el espacio expositivo como espacio practicado, es imprescindible pensar al Otro y pasar por el profundo conocimiento de los lugares de diáspora, no solo como lugares geográficos sino como espacios identitarios. El lugar como campo de

conocimiento y zona de intercambio y debate cultural, funciona en Documenta 11 como el espacio de su formato expositivo. Enwezor propone un espacio discursivo en el que los artistas y el comisario se presentan como creadores de un significado que espera al usuario para concluirse.

Dentro de la misma línea de investigación espacial, creo que se mueve la Bienal de Venecia en su edición número 50 que se celebró al año siguiente. Los comisarios de la muestra titulada *Utopia Station: Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the viewer* (Estación la Utopía: Sueños y conflictos. La dictadura del espectador), Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist y Rirkrit Tiravanija presentan en la ciudad de la laguna, entre 15 de junio y 2 de noviembre de 2003, un montaje expositivo que tiene como hilo conductor, igual que la Documenta de Enwezor, el desplazamiento. La exposición se concibe como una estación utópica de tren en la que coinciden artistas, arquitectos, escritores y performers. *Utopia Station...* se plantea como una muestra flexible, móvil y abierta de arte colaborativo en la que el espacio tiene un papel primordial.

Desde el punto de vista físico, el espacio expositivo diseñado por Tiravanija y Gillick era, un gran soporte de madera, que podía funcionar como suelo de baile, como escenario, como muelle con plataformas y puertas abiertas que albergaba instalaciones, proyecciones y también obras de pequeña escala, pero en su dimensión conceptual y social el espacio funcionaba no sólo como una plataforma multiusos que servía como espacio de performances, fiestas, reuniones, etc., sino como una estación en nuestro camino de la vida, donde parar, contemplar y a la vez hablar e intercambiar opiniones y experiencias. Como dicen sus comisarios en el catálogo de la exposición:

Para que existan las estaciones utópicas no se necesita una arquitectura; basta un *encuentro*, una *reunión*...Las estaciones pueden ser grandes y pequeñas. No hay ninguna jerarquía entre los encuentros, los seminarios, las muestras y los libros; cada uno de ellos representa un modo igualmente válido de operar (Guasch, 2009, 429)¹²⁰

Según los autores de la exposición, el espacio es algo más de arquitectura, es encuentro, reunión, es decir es relaciones entre los usuarios. La pregunta viene de forma casi natural ¿qué produce una estación utópica? Desde mi punto de vista, produce movimiento, desplazamiento y junto a esto, la circulación de

¹²⁰ El uso de cursiva es del autor.

ideas. Y es precisamente este desplazamiento que va acompañado con la circulación de ideas que a su vez produce el espacio expositivo de la muestra. Un espacio que se crea practicándolo. Igual que las ideas, que nunca están concluidas sino que se crean, crecen y se difunden al compartirlas, el espacio de la 50 Bienal es un espacio sin concluir, abierto a continuas transformaciones y reconfiguraciones que necesita ser practicado para seguir existiendo.

Los comisarios reflexionan precisamente sobre proyectos no concluidos por los artistas que muy lejos de ser considerados como un fracaso, al no ser acabados, son una incitación a la participación. Tras reflexionar en la Estación, como un lugar de paso, se buscan puntos de conexión con las migraciones, tanto las físicas como las intelectuales. El arte es una relación y como tal, no se puede separar de las demás relaciones sociales, por lo que la propuesta expositiva de esta Bienal pone todo el esmero en facilitar la interacción social. *Utopia Station* para sus autores, igual que para sus usuarios no es una simple exposición de arte contemporáneo, es un espacio desde el que mucha gente pueda tener la oportunidad de realizar gestos que puedan cambiar el rumbo mismo de la humanidad.

A raíz de la Documenta 11, se impone de alguna manera, en el panorama expositivo internacional, un nuevo tipo de discurso que busca descubrir cómo las prácticas artísticas, entendidas como fruto de una cierta emancipación política y cultural, conectan con estrategias estéticas. En el mundo del comisariado independiente se empieza a hablar de *thirdness*, de una “terceridad” que lejos de referirse al “tercer mundo”, hace alusión a una dimensión relacional intersubjetiva que fomenta y permite el reconocimiento mutuo entre diversidades subjetivas para generar un cultura de la hibridación.

Pensando en esta *thirdness* se presenta durante dos años, entre febrero de 2003 y marzo de 2005 en el *Walker Art Centre* de Minneapolis de los EE.UU la exposición *How Latitudes become Forms: Art in a Global Age* [Cómo la Latitud se vuelve Forma: Arte en la Era Global]. Su curador Philippe Vergne cuestiona la autoridad del museo, con esta exposición que hace un guiño obvio a la propuesta de Szeemann, *When Attitude becomes Form* (1969) a la que hemos comentado. Vergne juega con el binomio local-global. Lo importante para el curador francés en esta exposición es la latitud, entendida como el espacio desde el que cada artista proyectaba su localidad dentro de un mundo globalizado. Artistas de diferentes latitudes, desde China, Japón y la India pasando por Turquía, Sudáfrica y Brasil, llegan

a EE.UU para inscribir sus propios contextos locales en la escena global. Sus prácticas trascienden sus fronteras nacionales sin por eso, rendir su propia especificidad¹²¹.

Creando trabajos colaborativos *site-specific* y privilegiando el proceso sobre la forma, los artistas de *Latitudes...* adoptan un sentido de responsabilidad cívica que redefine el activismo. Parecen preferir hacer arte de conciencia política en lugar de hacer "arte político". Su trabajo explora conceptos de lo local y lo global, pero evita hacer una distinción entre los dos. Esta exposición, de la mano de su comisario, presenta proyectos destinados a ser explorados por artistas y público juntos en una reflexión alternativa y abierta sobre los cambios hacia la era global.

Por una vez más, el espacio en el que se inscribe una exposición no solo importa sino que es el tema primordial y el protagonista indiscutible. La propia exposición se hace realidad mediante los espacios que crean los artistas que participan en ella, a través de las tensiones conceptuales entre lo local y lo global que sus propuestas generan. El comisario de la exposición necesita relocalizar prácticas artísticas más allá del modelo cultural dominante hacia un replanteamiento estético de lo cotidiano que puede ser practicado y concluido por el espectador.

Cuatro años después de Documenta 11, Okwui Enwezor se encarga del comisariado de la 2ª Bienal de Sevilla (BIACS 2). Entre 26 de octubre de 2006 y 15 de enero de 2007 se presenta en la capital andaluza "Lo desacogedor. Escenas fantasmas en una sociedad global". En este caso Enwezor nos sitúa ante un replanteamiento de los conceptos de identidad y diferencia que suponen una relación cada vez más tensa entre Estado-Nación y nuevos estados poscoloniales. Uno de los temas centrales del arte de esa época y por consecuencia de su exposición, tal y como ella se presenta en las Grandes Exposiciones, sigue siendo la problemática sobre el significado y la tensión entre centro y periferia artística, en un mundo cada vez más globalizado. Sólo pensando espacialmente se les puede dar respuesta a estas tensiones entre espacio central y espacios periféricos, y eso muchos curadores de exposiciones lo tienen presente en el momento de sus montajes expositivos.

En el caso de "Lo desacogedor...", Enwezor coloca la solución de esas tensiones en lo "intercultural". Con la exposición propone superar la dicotomía

¹²¹ Para más información <https://walkerart.org/calendar/2003/how-latitudes-become-forms-art-in-a-global-ag> (consulta 28/07/2021).

identidad/diferencia y los diálogos entre distintos contextos nacionales a través de una mayor potenciación de cada subjetividad, más allá del concepto de lo étnico y de un mayor diálogo entre lo universal y lo local. En su comentario Anna Maria Guasch (2009) plantea una lectura de lo local más como relacional y contextual que como espacial pero desde mi punto de vista, la autora se refiere a lo espacial en términos físicos. En mi opinión este diálogo entre lo universal y lo local, que muchos proyectos expositivos proponen, se realizaría con más posibilidades de éxito, precisamente si los dos polos se encontrasen en un espacio expositivo como aquí lo hemos planteado, entendido más allá de su dimensión física. El espacio idóneo propuesto por las exposiciones para el deseado encuentro entre lo global y lo local sería un espacio expositivo relacional, contextual, polidimensional y abierto que apostara por una universalidad compartida frente a una privilegiada que distancia al Otro.

Todas estas Grandes Exposiciones, a las que aquí nos hemos podido acercar reaccionan frente al espacio expositivo de distintas maneras. Teniéndolo como su tema principal, como una de sus herramientas expresivas básicas o como ambas cosas, demuestran que se trata de una entidad que lejos de pasar desapercibida, es esencial para crear un discurso expositivo coherente y actual y así poder representar a la sociedad de una manera más completa. Son muchos más los ejemplos de exposiciones que junto a las que aquí hemos comentado, a partir de la última década del siglo XX están marcando un "modo de hacer". La exposición a partir de ese momento deja de ser una simple muestra de obras para ser una muestra de prácticas sociales. Unas prácticas en las que el espacio expositivo, como parte del espacio social más generalizado, es el protagonista. Proponen un espacio múltiple de varias dimensiones que se ofrece para practicar en él relaciones sociales con la excusa del arte. Entre ellas creo que tiene un lugar especial y por eso forma parte de mi estudio, la Documenta de Kassel.

11.2.1 La expansión espacial de Documenta

No es una exageración declarar que el mundo del arte, con todos sus agentes implicados, se cuece en la ciudad de Kassel cada 5 años, de forma ininterrumpida desde 1955. La ciudad alemana de Kassel antes de la Segunda Guerra mundial, era una ciudad profundamente romántica. Residencia del *landgrave* y desde 1803, príncipe elector de Hesse, se llegó a esa aproximación después de la

transformación de la montaña de *Wilhelmshöhe* a un conjunto de jardines paisajistas de influencia inglesa.

Entendemos aquí el término “romántico” como sensibilidad psicológica de un alma atormentada, destinada a lo que Rafael Argullol llama “La atracción del abismo”. Se trata de una sensibilidad condicionada por la desgarradora sublimidad de la Naturaleza como fuerza generadora, incapaz de ser combatida por la pequeñez del ser humano. Un ser humano que sufre por la autoconciencia de la escisión entre él y la fuerza natural. No se trata de la Naturaleza pastoril, bucólica e idealizada de la pintura paisajista de Poussin dentro de la que el hombre vive en armonía con su entorno, sino de la Naturaleza como fuerza sublime y amenazante, tal y como la representa Caspar David Friedrich en su obra “Caminante sobre el mar de nubes” en la que el hombre se encuentra solo y rendido ante la fuerza sublime de una Naturaleza desconocida e intangible. Hablamos de un romanticismo como reflejo de un escenario de confrontación entre Naturaleza y hombre en el que: “...se advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar su ostracismo con respecto a ella” (Argullol, 2006, 12), a la vez que su ansia de reconciliación con la Naturaleza que la entiende como un abismo deseado e inalcanzable, un abismo que “...le provoca terror, pero, al mismo tiempo, una ineludible atracción” (Argullol, 2006, 12).



Lámina 22: Anónimo. [h. 1810]. *Templo de Mercurio*. Parque Wilhelmshöhe, Kassel. Foto del autor (2018).

La actitud anglófila del *landgrave* Federico II (1720-1785) y de su hijo Guillermo IX (1743-1821) marcó el camino de aquella transformación. Federico II, enormemente interesado por el arte, siguió un plan ideado hacía casi medio siglo, por el *landgrave* Carlos (1645-1730), que incluía un “palacio de Hércules”, una “gruta de Platón”, unas cascadas desde la “cima del Olimpo” hasta la “gruta subterránea de Hades” y un sinfín de elementos paisajistas románticos de pronunciada influencia inglesa (Lám. 22) que transformarían la montaña de *Wilhelmshöhe* pero que no pudieron llevarse a cabo todos en aquella

época, por motivos económicos (Buttlar 1993, 179-184).

Federico, que se había casado con la hija del rey Jorge I de Inglaterra, aunque mantenía una corte al ejemplo de Luis XIV y pretendía hacer de Kassel un pequeño París, se dejó influenciar claramente por el estilo paisajista inglés, tan acorde con la sensibilidad romántica imperante y tan distinto a la tradición jardinística francesa. En las primeras construcciones escenográficas que se llevaron a cabo durante su mandato, y que adornaban praderas del monte y valles de barrancos, se advierte claramente la influencia de William Chambers cuyo nuevo libro de grabados sobre Kew Gardens (1763) se hallaba en la biblioteca de Federico.

Bajo el gobierno de su hijo, Guillermo IX, que accedió al poder en 1785, todos los restantes elementos estilísticos se transformarán en paisajistas. Cuando Guillermo muere en 1821 y es enterrado en el parque, se da por terminado el conjunto romántico de *Wilhelmshöhe* que iba desarrollándose a lo largo de un siglo. Esta montaña transformada en un jardín paisajista romántico presidía la ciudad e influenciaba las mentalidades de sus habitantes a tal punto que hasta la segunda Guerra Mundial, Kassel se consideraba el corazón de la sensibilidad romántica alemana. Es de destacar que el primer edificio de Alemania proyectado para ser museo, el Museo Fridericianum, sede de Documenta, sigue el palladianismo inglés¹²².

Con la llegada de la paz la mentalidad y la imagen de la ciudad empiezan a modificarse influenciadas por un proyecto que aunque empezó discretamente iba a coger una fuerza internacional importante.

Según nos informa la página oficial de la documenta¹²³, Arnold Bode, el primer director artístico de la exposición, se propuso recuperar con el arte, el diálogo perdido entre Alemania y el resto del mundo tras la Segunda Guerra mundial. En 1955 el pintor y profesor universitario, nacido en la ciudad alemana de Kassel en 1900, funda la "Sociedad de Arte Occidental del s. XX" (*Gesellschaft Abendländischer Kunst des XX. Jahrhunderts*) para mostrar el arte que los nazis habían tachado por "degenerado" así como las obras de la modernidad clásica que nunca se habían visto en Alemania. Bode intentaba acercar el arte a la gente y sobre todo a la clase obrera, por lo menos esto puede explicar su decisión de incluir la exposición en el

¹²² El interés sobre el palladianismo inglés por parte de Federico, se manifiesta además por el hecho que el jardinero de su corte, Daniel August Schwarzkopff, fuera enviado a formarse en Inglaterra, en la década de 1780.

¹²³ La información histórica de este apartado se recoge en su mayoría desde la página web de la Documenta "Art of the Twentieth Century. International Exhibition," documenta 16 July- 18 September 1955, <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta> (consultas varias entre febrero y noviembre de 2018) y de la investigación in situ en el archivo de documenta en Kassel.

Bundensgartenschau, una feria bienal de agricultura que por aquella época se celebraba en la capital de Hesse. La primera Documenta fue una retrospectiva de los principales movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX como el fovismo, el expresionismo, el cubismo, *der Blaue Reiter*, el futurismo... Artistas ya muy reconocidos en aquel momento o posteriormente, participaron en la exposición. Son los casos de P. Picasso, Max Ernst, Hans Arp, H. Matisse, W. Kandinsky o H. Moore.

Aquél primer intento de presentar el arte de las vanguardias a la sociedad alemana tuvo un enorme éxito. Bode dirigió las ediciones hasta el número 4, celebrada en 1968.

El carácter de cada edición, especialmente a partir de la Documenta 5, es un reflejo de las ideas y la concepción que su director artístico tiene sobre el momento actual, por lo que no es sólo un fórum de las tendencias actuales en el arte, sino y eso es más importante, un espacio donde se ponen a prueba nuevos conceptos de configuración del acto expositivo. Cada Documenta reflexiona, en primer lugar, sobre la renovación del discurso expositivo internacional. No se trata de una simple visión general de lo que está pasando en el arte actualmente sino de un reflejo de la sociedad y un desafío de las expectativas que ella tiene sobre el arte.

La tendencia de expansión e innovación del espacio expositivo a lo largo de todas las ediciones de Documenta con objetivo investigar las posibilidades de una intervención social lo más amplia y representativa posible queda clara si miramos de forma esquemática qué uso se hace del espacio expositivo y social. Mi investigación en el archivo de la exposición en Kassel, durante el mes de julio de 2018 me acercó, entre otras cosas, al trabajo del profesor de arquitectura y diseño de la universidad de Kassel, doctor Philipp Oswald. Según el profesor las ediciones de documenta desde su nacimiento hasta hoy se pueden agrupar en relación con su percepción espacial, de la siguiente manera: Documenta 1-5 - Concentración – Introversión / Documenta 6-7 (con algún caso de la 4)- Arte al aire libre / Documenta 8-9 - Intervención urbana, Documenta 10 - Digitalización y Documenta 11-14 - Expansión global.

Dicha agrupación si se comprobara acertada demostraría la evolución del espacio hasta convertirse en elemento expositivo primordial para la exposición en su intento de ser un proyecto social inclusivo. Lo que sí queda claro no obstante, es que la puesta en escena de las exposiciones, la forma que cada vez se adopta para

articular un discurso expositivo concreto es, a mi modo de ver, su principal vehículo de ese desafío.



Lámina 23: Parque Wilhelmshöhe. Vista sobre la ciudad de Kassel desde la estatua de Hércules y al revés. Kassel. Foto del autor (2018).

El proyecto de Documenta ha podido realizar un cambio importante: la transformación de una ciudad. Kassel desde una ciudad romántica donde la interacción entre apariencia y realidad se balanceaba sobre las laderas de *Wilhelmshöhe* (Lam. 23), pasa a ser una ciudad de clara sensibilidad contemporánea. Es pertinente

comentar que tanto la observación sobre el romanticismo de la ciudad como el cambio que, desde mi punto de vista, se realiza hacia su contemporaneidad, no se estudian aquí en términos político-sociales, que podría ser objeto de otra interesante investigación, sino como sensibilidades estéticas que tanto en el primer momento, anteriormente comentado, como en el segundo, aquí expuesto, se han reflejado en la realidad de la ciudad y en la de sus gentes, mediante unas intervenciones artísticas de gran envergadura. Desde el romanticismo como sensibilidad individual y experiencia solitaria, que se relaciona con el desgarrador reconocimiento por parte del ser humano de su escisión de la Naturaleza, que puede ser común entre individuos de distintas clases sociales pero que es solitaria, nos movemos hacia una vivencia común entre personas de distintas clases y sujeta a ser compartida, con objetivo la creación de una experiencia estética de autoría colectiva.

Kassel actualmente es casi sinónimo de Documenta y a pesar de las grandes controversias y discrepancias, de índole sustancialmente económico, que la exposición pueda generar entre sus habitantes, lo cierto es que una visita a la ciudad puede demostrar la subyacente y casi omnipresente fuerza que la exposición ejerce entre los ciudadanos. Son múltiples los ejemplos de amplia participación de los ciudadanos en proyectos artísticos de distintas ediciones, no solo durante los meses de la exposición, sino también en la época entre exposiciones, como lo son múltiples las protestas contrarias, cada vez que una edición se acerca. Durante mi visita a Kassel, en 2018, un año y medio después de la finalización de D 14, con intención de

investigar más y buscar información en el archivo de la organización, pude hablar con habitantes de la ciudad. Independientemente de su edad, sexo u origen (pude tener alguna conversación con emigrantes que viven ahí), todos coincidían que de alguna forma u otra, Documenta formaba parte de su vida. Estamos hablando de un cambio total de paradigma, que al fin y al cabo es lo que expresa la contemporaneidad. A pesar de las controversias, lo que es palpable es la transformación que en los últimos 60 años está experimentando la ciudad de Kassel a raíz de la exposición. Una transformación urbana, social y mental de toda una ciudad y sus gentes. Kassel desde una ciudad romántica pasa a ser una ciudad contemporánea.

Tal y como demuestran los intentos de las 4 ediciones anteriores y de forma más pronunciada reclama su última edición, ha llegado el momento de abrirse al mundo y mediante un discurso expositivo transformador, articular un mensaje internacional de renovación no solo artística ni tampoco expositiva sino social, capaz de transformar la sensibilidad de nuestra sociedad tal y como hizo con la de la ciudad alemana [Lám. 24].



Lámina 24: Kassel ciudad de Documenta. Foto del autor (2018).

11.2.2 El caso de documenta 14. Un caso de estudio.

Documenta es una exposición investigadora que en cada edición busca los episodios sociales dominantes que durante un lustro influenciaron el mundo del arte. Investiga los nexos entre dichos episodios y anteriores para que su discurso dé un significado en la evolución de la historia del arte.

Sus últimas propuestas se entienden como síntomas de desarrollos culturales y cambios políticos y sociales internacionales más generalizados. Desde el principio, Documenta persigue una concepción opuesta a la del Cubo Blanco, aquel espacio perfecto e impoluto en el que Brian O'Doherty (2011) colocaba a su espectador para estudiarlo. Un espacio muy exitoso durante todo el siglo XX pero que actualmente se está demostrando inadecuado para acoger sensibilidades

múltiples y diversas. Como una especie de museo temporal, Documenta experimenta con nuevos conceptos de exhibición y establece importantes bases para la comprensión institucional del arte, interesándose, desde mi punto de vista, de temas centrales del sistema de arte para así poder representar a través de sus propuestas una sociedad cambiante.

Las últimas cuatro ediciones reflexionan considerablemente sobre la forma de exponer el arte actual y la posibilidad de expansión del espacio de su exposición, certificando la necesidad de reconsideración del acercamiento eurocéntrico del mundo y adoptando iniciativas artísticas para la finalización de la supremacía expositiva occidental. En su intento de renovación del discurso expositivo actual desde el punto de vista descolonial, pueden funcionar como el germen de la creación de un nuevo espacio de debate artístico y también social, en el que el medio expositivo puede jugar un papel preeminente. Hasta 2017 permanecen enraizadas en Kassel considerando el *Museum Fridericianum* como su verdadero hogar pero Adam Szymczyk¹²⁴ recoge el testigo como director artístico de la D 14 y se aventura con una nueva propuesta más atrevida que, a mi modo de ver, hará avanzar la exposición con un paso de gigante.

En sus últimas ediciones Documenta deja clara la libertad “artística” que ofrece a su director “artístico” para decidir el camino a seguir, las propuestas por hacer e incluso la forma de hacerlas, sin embargo para la organización de la D 14 Szymczyk establece una pregunta clave: ¿por qué no simplemente “libertad” sin la determinación de “artística”?

El nuevo director quiere aprovechar la oportunidad que esta edición le ofrece para transformar lo que hasta ahora era la “más famosa y discutida exposición de arte contemporáneo” en un espacio de debate y experimentación no sólo estética sino política, económica y social con vehículo la creación artística actual. Szymczyk entiende la D 14 como un espacio social de lucha para sobrevivir en un entorno internacional hostil caracterizado y controlado por una serie de circunstancias adversas que se utilizan por parte de ciertos poderes de manera, como mínimo discutible: La deuda soberana que sirve como excusa de violencia económica sobre una parte de la población europea que pierde libertades básicas,

¹²⁴ Adam Szymczyk (Polonia, 1970) es el director artístico de la última edición de Documenta. Crítico de arte y curador de exposiciones, ha sido director de la *Kunsthalle Basel* desde 2003 hasta 2014. En 1997 cofunda la fundación Galería Foksal en Varsovia y en 2011 se le concede el premio Walter Hopps para sus logros curatoriales. Según *The New York Times* se trata de uno de los “superstars de los curadores “

las oleadas de emigración como resultado de la guerra en Siria para las que Europa (agente principal del conflicto) mira hacia el otro lado, los absolutismos e inmovilismos de poderes políticos concretos, los extremismos nacionalistas y el surgimiento de una fuerte sensibilidad neocolonialista... todos estos factores conforman un escenario social muy complicado frente al que el arte y su forma de exponerse no pueden quedarse silenciados. La Documenta de Szymczyk quiere crear las posibilidades y circunstancias de respuesta y ayuda a la creación de una sociedad nueva que se revela frente a todo lo anterior.

Esta edición intenta romper con todo lo visto en las anteriores y establecerse como salida reflexiva sobre la situación política actual basada en los principios y mecanismos del neoliberalismo y el neocolonialismo que intentan determinar la vida y la existencia de todos los que vivimos en el planeta.

Según Szymczyk, D 14 es un "excelente medio para preguntarnos sobre el papel que puede jugar la producción artística dentro de este aparentemente bien afilado sistema de producción y consumo, visualización e inversión del aparato occidental y nuestras funciones concretas dentro de este." (2017, 23)¹²⁵.

D 14, igual que otras ediciones, ha tenido importantes detractores. Las críticas se centraron en el mensaje político e ideológico de la exposición en detrimento de su mensaje artístico. Muchas voces desde la derecha hasta la izquierda, artistas, ciudadanos independientes y otros agentes, especialmente griegos, la han entendido como un intento neocolonizador que se apropia del capital simbólico griego ignorando la realidad contemporánea¹²⁶. La izquierda vio la exposición como un intento de reconsideración del relato burgués colonial por parte de la derecha. Criticó su carácter explícitamente comercial que, según ella, le dio a

¹²⁵ "...ένα εξαιρετικό μέσο για να αναλογιστούμε το ρόλο που καλείται να παίξει η πολιτιστική παραγωγή σε αυτό το φαινομενικά καλοκουρδισμένο σύστημα παραγωγής και καταναλώσης, θέασης και επένδυσης και τις δικές μας συγκεκριμένες λειτουργίες σε αυτό." (Trad. del autor).

¹²⁶ La comunidad artística griega se sintió frustrada por su limitada participación en D 14, considerando, muchos artistas, injusta su exclusión del evento. Los espíritus se calmaron un poco cuando se inauguró en Kassel la exposición de la colección del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, una de las sedes de la exposición en Atenas (EMST). Emocionadas ciertas galerías griegas, enviaron notas de prensa diciendo que sus artistas también son artistas de Documenta. En medio de tal confusión nadie parecía preocupado por temas como por qué un artista inicialmente excluido, hubiese querido ser expuesto junto con compatriotas suyos elegidos por Documenta y cuyas obras, él mismo anteriormente había rehusado. También podría preguntarse por qué, en la exposición principal de D 14 en Atenas, las obras de artistas griegos que provenían de la colección de EMST y se presentaron en su sitio parecían un poco opacas en la sala de la planta baja, sin ninguna razón que justificara dicha presentación. Konstandinidis, G. (2017). (Haciendo un compendio honesto de documenta 14, trad. del autor) https://www.lifo.gr/articles/arts_articles/159249 (consulta: 10/08/2019).

documenta un aire de “Olimpiadas artísticas” con fuerte carácter turístico. Grigoris Anagnostou escribió en el periódico del Partido Comunista griego *Rizospastis*: “...la forma de la organización de D 14 revela que la política de arte y cultura del gobierno de SYRIZA - ANEL, está en estrecha relación con otros sectores de alto interés económico como el turismo, para el enriquecimiento de la burguesía ateniense...” [Anagnostou, 2017]¹²⁷. Por otro lado, la derecha la entendía como una clara expresión del totalitarismo izquierdista. El periodista e ideólogo del neoliberalismo griego, Pasjos Mandravelis escribía en el periódico *Kathimerini* que si algo revela D 14, esto es el callejón sin salida de la izquierda europea, esta que “perdió el rumbo de la humanidad y ahora se hace la tonta”, para hablar más delante de un “IKEA de arte sin manual de instrucciones” refiriéndose a la obra “El Parlamento de los cuerpos” [Mandravelis, 2016]¹²⁸. Fuerzas nacionalistas griegas por otro lado, vieron una nueva ocupación del territorio griego por parte de la Alemania de la crisis, equiparada con la ocupación nazi de Grecia durante la segunda Guerra Mundial.

Entre todas las críticas y denuncias, considero más significativas las de los trabajadores, quienes se quejaron de contratos “basura” y condiciones de trabajo inhumanas a través de empresas subcontratas que eximían a Documenta gGmbH de cualquier responsabilidad ¿Cuánto de democrática y alternativa puede ser una exposición de arte que explota a sus trabajadores? Según Marakis (2017), Documenta parece tener, salvando las distancias, la suerte de aquella Vanguardia “domesticada” respecto a su tendencia de incorporarse en el circuito comercial, cuando ya ha expresado su oposición a este y no le queda más posibilidad de derrocamiento.

A pesar de su carácter comercial, que se demuestra por el hecho que Documenta es una empresa privada, ella no ha perdido ni su carácter político ni su interés artístico. Sus últimas ediciones se interesan por la intervención de la política en la creación artística. Si es cierto que en muchas ocasiones subyace una tendencia de imperialismo cultural, usando creaciones de la “periferia artística” de un modo que obvia el hecho de que esas creaciones han dejado de tener un interés local, para

¹²⁷ “Η συμφωνία της συγκυβέρνησης ΣΥΡΙΖΑ - ΑΝΕΛ στη διοργάνωση της Ντοκουμέντα αποκαλύπτει ότι η πολιτική που ασκείται για την Τέχνη και τον Πολιτισμό συνδέεται με όλες τις εξελίξεις και τους βασικούς στόχους της αστικής τάξης που είναι το άνοιγμα νέων πεδίων κερδοφορίας, η σύνδεση της πολιτιστικής παραγωγής με άλλους κλάδους στρατηγικής σημασίας, όπως ο τουρισμός...” (Trad. del autor).

¹²⁸ “Αν αποκαλύπτει κάτι η έκθεση –που καλωσόρισε στην Αθήνα– είναι τα αδιέξοδα της Αριστεράς στην Ευρώπη, αυτής που έχασε ολόκληρη θεωρία για τον κόσμο και το έριξε στην παλαθή... Κάτι, δηλαδή, σαν ΙΚΕΑ της τέχνης και χωρίς καν να υπάρχει χαρτί οδηγίων” (Trad. del autor).

formar parte de un diseño global, no podemos dejar de observar que en D 14, un usuario sin prejuicios ha tenido la oportunidad de ver obras con preocupaciones sociales y políticas con carácter anti-fascista, anti-racista y anti-sexista. Sería un grave error distorsionar el mensaje de D 14 en vez de centrar nuestra crítica en lo mucho o poco exitoso que ha sido el modo de transmitir dicho mensaje.

Haciendo una lectura personal, relacionada con el uso del espacio expositivo por parte de esta edición, discrepo bastante de las demás críticas. El traslado geográfico e ideológico del centro de la organización desde su hasta ahora indiscutible base alemana a la capital de una crisis mundial tan discutible que lideró las manifestaciones contra ella, llega como el resultado de la necesidad de acción en el tiempo y el espacio actuales, frente a un orden sociopolítico que se está estableciendo en todo el mundo de forma muy agresiva, con la excusa de esta crisis económica. Szymczyk (2017) parece decidido y convencido cuando afirmaba que no se podía intentar contar, comentar o explicar el mundo desde la tranquilidad de Kassel y su exclusivamente occidentalizado punto de vista, pero tampoco sería acertado intentar hacerlo desde un único punto de vista, limitado y excluyente. En D 14 bajo el lema "*Learning from Athens*" (Aprendiendo de Atenas), el camino es distinto: "La unidad clásica de espacio, tiempo y acción de una exposición se cuestiona desde su raíz... No existe ni un inicio, ni un final unívocos y determinantes" (Szymczyk 2017, 27)¹²⁹.

La exposición del arte no es una demostración abstracta y confusa de unas realizaciones que pueden desarrollarse en cualquier marco arbitrario, tal y como las estrategias de *marketing* del mundo de la globalización intentan establecer. A pesar de la idea de una existencia uniforme, idéntica y global promovida por las políticas centralistas, el arte es una experiencia personal tanto corporal como mental que para poder llegar a ser compartida su marco espacial y temporal sí importa.

Las últimas ediciones de Documenta adoptan iniciativas para la finalización simbólica de esta supuesta supremacía occidental aunque permanecían enraizadas en Kassel que consideraban como su verdadero e indiscutible hogar de exposición. Szymczyk, a diferencia de las inmediatamente anteriores ediciones de la exposición cuyas propuestas de internacionalización espacial se quedaban en unos intentos teóricos bastante limitados, entiende y atiende a Atenas y Kassel por igual, en cuanto a la devoción de la exposición en cada una de sus dos sedes, lo expuesto

¹²⁹ "...η κλασική ενότητα χώρου, χρόνου και δράσεων μιας έκθεσης αμφισβητείται εκ βάθρων... Δεν υπάρχει μια αρχή και ένα τέλος μονοσήμαντα και καθοριστικά..." (Trad. del autor).

aquí y ahí, los actos paralelos, etc... como si de un “teatro y de su reflejo” se tratara, en palabras de Antonin Artaud. La intención es clara: crear un “Parlamento de los Cuerpos” transnacional y transformable que se componga de todos los que se juntan en la documenta y después se dispersan para crear otros “Parlamentos” de nuevo poder en distintos lugares y tiempos¹³⁰. Saliendo de su zona de confort y expandiéndose en el tiempo y en el espacio que separa [¿o quizás une?] las dos sedes, D 14 es una oportunidad de diálogo abierto en la sociedad y continuo en el tiempo.

A pesar de lo que en la teoría, la práctica expositiva se está cuestionando desde hace varias décadas, la gran mayoría de las exposiciones y su praxis se siguen creando desde un punto de vista anclado a cánones decimonónicos, claramente occidental, por no decir norte-europeo y sin lugar a dudas, excluyente. La idea de un arte actual pos-contemporáneo y de interacción social que está ganando terreno cada vez más, no puede dejar indiferentes a los agentes que se encargan de exponerlo. Me resulta muy difícil olvidar en este punto a Nicolas Bourriaud y considerar que el objetivo de este arte socialmente comprometido pueda ser otro que la creación de relaciones. Relaciones entre los artistas, los espectadores y los demás agentes del arte que pueden llegar a ser consideradas como la obra artística final.

Creo que D 14 se mueve en el mismo camino y en este sentido su praxis es nueva. En palabras de su director artístico:

Expandiendo el tiempo y el espacio del continuum de una exposición, entre dos ciudades y a lo largo de un ampliado período de tiempo... documenta 14 se determina por su creación, su vida y el diálogo que establece y por la posibilidad de continuación de ambos...presentando a Kassel y a otros lugares, mediante Atenas, prácticas y conocimientos locales del resto del mundo queremos cuestionar y desafiar la establecida mentalidad de la

¹³⁰ El término “Parlamento de los Cuerpos” (en griego: Vouli ton Somaton) hace referencia a uno de los programas públicos de Documenta 14 que actuaba contra la transformación de los cuerpos en masa y la transformación del público en objeto de comercialización, dando valor a la individualidad y el poder que puede emerger cuando se unen distintas individualidades con conciencia de su valor como tales. Su construcción empezó en Atenas siete meses antes de la inauguración de la Exposición con unos “ejercicios de libertad” en el Centro Municipal de las Artes en el *Parko Eleftherias* (Parque de la Libertad) y continuó su trabajo en Kassel en la Rotonda del Museum Fridericianum.

blanca, masculina, nacional y colonial supremacía que sigue predominando... (Szymczyk, 2017, 29-30)¹³¹

La última edición de documenta es muchas cosas pero sobre todo es acción en el espacio y en el tiempo actual con objetivo crear relaciones frente a un orden sociopolítico que de manera agresiva viene como un fantasma desde el pasado para establecerse de nuevo.

Su propósito es muy claro: Quiere crear las posibilidades y las circunstancias para el surgimiento de una sociedad nueva al intentar establecer relaciones nuevas que se alejan de aquellas relaciones entre verdad y poder decimonónicas. Szymczyk aprovecha la oportunidad y propone el arte y su exposición como excelentes medios para reflexionar sobre el tipo de nuevas relaciones que pueden surgir entre verdad y poder a la vez que sobre el papel que puede jugar la producción artística dentro de este, aparentemente bien afilado sistema de producción y consumo del aparato occidental. Esta edición reflexiona, entre otras cosas, precisamente sobre aquella relación con el "público". Le interesa mucho el conocimiento que el espectador puede aportar. Un conocimiento que puede considerarse como instrumento para el entendimiento entre factores. En vez de añiñar a su visitante, esta última edición de la exposición espera crear espectadores co-propietarios del resultado final, que a cada uno le pertenezca un trozo del intento. Convertirnos en propietarios en vez de consumidores de una exposición, y a través de ella de nuestras propias vidas no es tarea fácil: "...mientras no establezcamos, no materialicemos y no aprovechemos más las posibilidades de reivindicación de nuestro espacio dentro de lo común, a través del acto de una subjetivación radical, no podremos escapar de los mecanismos del poder" (Szymczyk 2017, 42)¹³².

Documenta 14 ofrece posibilidades de reacción abogando por una participación amplia y conjunta desde focos de actuación múltiples y distintos. La expansión que propone no es sólo un mero cambio del lugar de exposición. Exponiendo desde Atenas a la vez que desde Kassel, Szymczyk quiere demostrar que

¹³¹ "Επεκτείνοντας τον χώρο και τον χρόνο του συνεχούς μιας έκθεσης σε δύο πόλεις και σε ένα διευρυμένο χρονικό διάστημα...documenta 14 απαρτίζεται από την δημιουργία της, την βίωση, τη συζήτησή της και τις ενδεχόμενες συνέχειες που μπορεί να έχει...Φέρνοντας στο Κασελ και αλλού, μέσω της Αθήνας, τοπικές πρακτικές και γνώσεις από όλο τον κόσμο θέλουμε να αμφισβητήσουμε αυτή την νοοτροπία της λευκής, αρσενικής, εθνικιστικής, αποικιοκρατικής υπεροχής που εξακολουθεί να δομεί και να κυριαρχεί παγκοσμίως" (Trad. del autor).

¹³² "Όσο δεν θεοσιζούμε, δεν υλοποιούμε και δεν αξιοποιούμε την δυνατότητα διεκδίκησης της θέσης μας στα κοινά μέσω μιας πράξης ριζοσπαστικής υποκειμενοποίησης δεν θα μπορέσουμε να ξεφύγουμε από τους μηχανισμούς της κυρίαρχης εξουσίας." (Trad. del autor).

existe la posibilidad de una participación social más amplia y una intervención ciudadana más generalizada en lo que muchos de nosotros queremos que sea el arte actual. Pide del espectador reflexionar acerca de las propuestas de los artistas mediante posibilidades expositivas que amplían sus propios horizontes hacia espacios personales. Cada una de sus obras y su exposición es una oportunidad de expansión de nuestro propio espacio personal, reducido y cerrado hacia experiencias más participativas y creativas. Se trata de pequeños momentos de “expansión” personal que pueden llegar a acercarnos a otras individualidades para que todos formemos parte de un conjunto social “expositivo” que mediante la creación de relaciones estéticas, sea capaz de articular un discurso diferente al oficial.

A continuación se comentan algunas de las obras en las que tuve la oportunidad de “participar” en primera persona o simplemente atender. Se trata, entre otras cosas, de claros ejemplos de experimentación acerca del espacio expositivo tradicional y mi lectura de ellas es desde este punto de vista. Si una cosa se ha quedado muy patente en la D 14 es que el arte actual pide ser expuesto, visto y entendido en un contexto distinto a lo institucional y mucho más amplio de lo que hasta ahora se ha ido haciendo.

Los Paseos

Con intención de ver si y cómo se puede poner en práctica la participación del espectador en la evolución y conclusión del acto expositivo, D 14 implanta la idea de los “paseos” por los espacios de las exposiciones. Se trata de actos participativos en los que un miembro de un equipo de bailarines de danza contemporánea junto a espectadores que deciden participar y previamente lo han manifestado así a la organización, forman un grupo para visitar el espacio. El grupo tiene la posibilidad de crear su propio itinerario de investigación y diálogo con excusa de la exposición mientras se acercan a ella la recorren y la descubren con la ayuda del miembro del equipo de bailarines que no hace de guía sino que como parte del equipo, representa el punto de vista de la organización.

En forma de un coro del teatro clásico griego con su “principal”, todos los que decidimos participar en esos “paseos” por los distintos espacios nos damos cuenta que de repente pasamos de ser unos desconocidos a formar parte de un coro que a modo de representantes de la sociedad, le damos voz, dialogamos con el artista o el curador, le recomendamos cosas y a veces incluso... le adivinamos el porvenir. Hemos decidido ser una parte activa del proceso expositivo tal y como lo

era el coro del teatro griego en la trama teatral y relacionarnos con los agentes de la exposición de manera parecida a la que se relacionaba el coro con el protagonista del drama. Se crea así una multiplicidad de voces que añadida a la del artista y del curador, puede seguir haciendo preguntas, abriendo diálogos, creando mitologías y contando historias verdaderas o ficticias más allá del tiempo geológico y del espacio tridimensional de la exposición.

El guiño que Szymczyk hace aquí al Dadá parisino de los inicios de los '20 y más concretamente a sus "excursiones y visitas", es más que claro. El Dadá de París, que se construyó sobre las innovaciones del Cabaret Voltaire (1915-1917) del Dadá de Zúrich, decide hacia la primavera de 1921, sacar el performance fuera del contexto del cabaret y llevarlo al espacio público extrainstitucional. Busca involucrar al espectador usando el espacio público, proyectando los eventos Dadá a un nuevo tipo de ámbito más allá de las salas. Desde las excursiones dadaístas hasta la deriva situacionista pasando por la deambulación surrealista, el andar como acto estético está presente, cien años más tarde en la Documenta 14, inspirando todavía a sus organizadores en la creación de una exposición que quieren que vaya un poco más lejos de las andadas.

He podido participar en dos de esos intentos de creación de una obra de autoría compartida en un espacio expandido hacia lo temporal y lo social, que a mi modo de entender son esos "paseos" (Lám. 25).

El Odeón ateniense (también conocido como Conservatorio de Atenas), institución que hasta ahora custodiaba obras de arte contemporáneo y que a la finalización de la D 14 se trasladarán en el recién inaugurado Museo Nacional de Arte Contemporáneo (en adelante EMST), fue el escenario de la más interesante e interactiva de estas participaciones: Un grupo inicialmente heterogéneo formado por una pareja de jubilados alemanes de Kassel que habían visto casi todas las ediciones de la documenta, dos mujeres canadienses de ascendencia griega que visitaban Atenas, cuatro amigos italianos que nunca antes habían visto una exposición de arte contemporáneo, algunos griegos entre ellos uno que vive en Barcelona y que actualmente está reproduciendo aquella experiencia en un intento de darle nivel doctoral...y dos amigos mexicanos que llegaron corriendo los últimos por haberse perdido en las bulliciosas calles de la capital griega, junto con nuestro "principal" y siguiendo sus instrucciones formamos una fila uno detrás del otro. La idea era pasear alrededor del edificio del museo, rodeándolo antes de entrar. Cada vez que

alguno viera o escuchara algo gracioso o divertido tenía que salir de la fila y ponerse al final de ella mientras el rodeo continuaba.

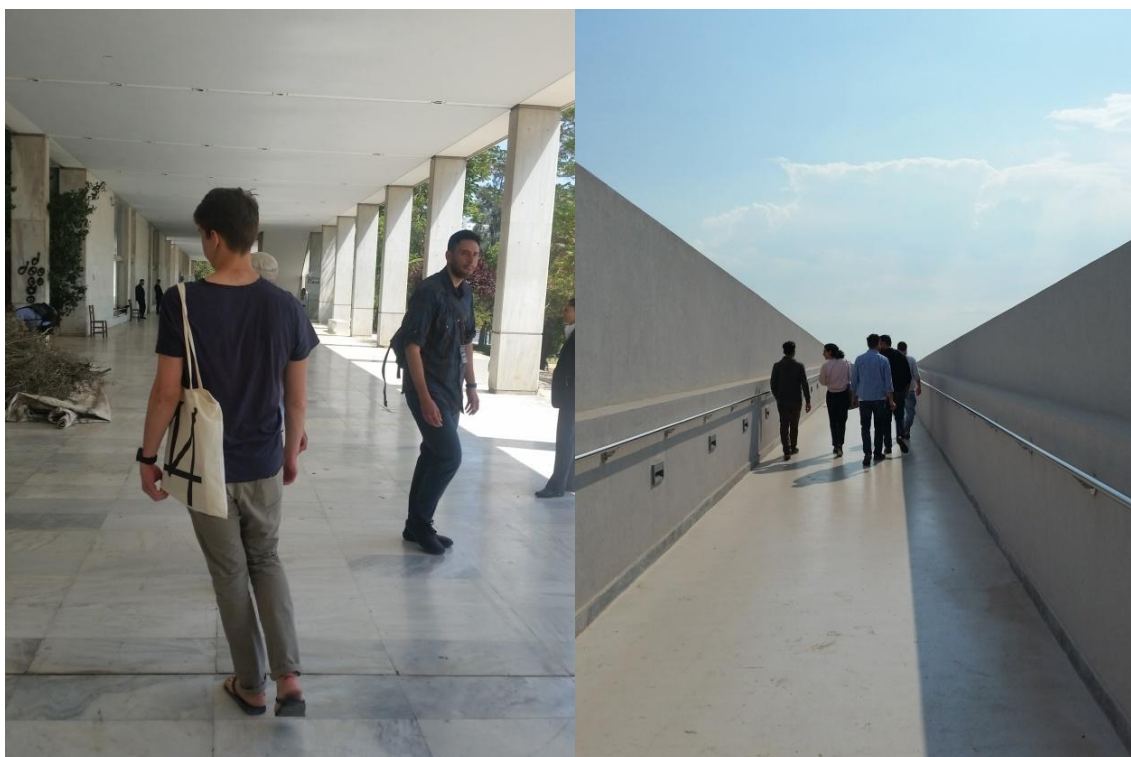


Lámina 25: Documenta 14. [2017]. *“Paseos” por el Odeon ateniense y el EMST*. Atenas. Fotos del autor (abril, 2017).

Un recorrido que al principio empezó algo frío y desconcentrante y que en realidad no debía de tardar más de diez minutos en concluirse, duró más de media hora al final de la cual aquél grupo heterogéneo de personas desconocidas se había transformado en una microcomunidad de conciencias individuales con una cosa en común: su declarada intención de entrar en el espacio, ver de cerca la propuesta expositiva de unas obras, comentarla, discutirla y de alguna manera al salir llevársela cada uno en su lugar de procedencia.

Una vez dentro del Odeón el grupo fue más activo comentando vivamente lo expuesto, intercambiando opiniones y preguntando cosas. Las intervenciones y las reacciones por nuestra parte ante aquél hecho expositivo, fueron interesantísimas, divertidas y creativas. Bishop observa refiriéndose a las “excursiones” Dadá que aquél deseo por la atención de la audiencia implicaba “...un desplazamiento importante en la modalidad de relacionarse con la audiencia por parte de Dadá” (2016, 116). Me parece casi obvio el deseo de relacionarse con la audiencia de forma parecida, por parte del director de D 14. Breton sugería que “los observantes debían encontrar

una continuidad entre la obra de arte y sus vidas...una manera de forjar una conexión más cercana entre el arte y la vida” (Bishop 2016, 116) y a mí me parece que Szymczyk intenta fomentar lo mismo aquí. Cuando aquella visita se había acabado y todos salíamos de aquél espacio para seguir nuestros caminos personales, algo me decía que el objetivo del director artístico se había cumplido. Aunque no intercambiamos teléfonos, cuentas de Facebook o Instagram, estoy convencido de que cada uno de aquella microcomunidad instantánea llevamos esa experiencia “a la calle”, a nuestro espacio personal, y cada uno a su manera sigue compartiéndola, expandiéndola en el tiempo y creando un espacio expositivo ampliado con ella, creando a la vez una nueva obra de arte más amplia y duradera de las que se visitaron en aquél momento, que es la relación estética creada entre nosotros con la excusa de la exposición.

La obra que se comparte en la época de reproductibilidad técnica



Lámina 26: Knorr, D. (2017). *El libro del artista*. Parte del proyecto *Expiration Movement Manifest*. Atenas. Documenta 14. Foto del autor (abril 2017).

Quando el Museo Arqueológico Nacional de Grecia (NAM) rechazó la idea inicial que el artista Daniel Knorr había propuesto para su participación en la D 14¹³³, este pone en práctica su plan B: Durante los meses inmediatamente anteriores a la inauguración de la exposición, Knorr se establece en Atenas, cuyas calles recorre cada día recogiendo basura que colecciona en un espacio cedido por el Odeón ateniense, en una especie de “arqueología contemporánea”. En el mismo espacio instala una prensa hidráulica que utilizará para la creación de un libro. Entre las páginas de ese “Libro del artista”, tal y como se titula la obra, se encuentran

¹³³ Knorr había propuesto como acto artístico el enterramiento en los jardines del Museo, de la estatua helenística del s. I a.C. “chico con perro” custodiada por el M.A.N., durante los meses de duración de la documenta, en memoria del enterramiento de las obras del museo durante la II G.M. para su protección, pero esta propuesta, rechazada por el M.A.N., nunca se llevó a cabo.

prensados objetos recogidos durante aquella expedición de “arqueología contemporánea”¹³⁴.

La performance en el espacio de Odeón consistía precisamente en la creación de ese libro que el espectador podía comprar al módico precio de 80€... El dinero reunido se quemaría en la torre Zwehren, que marcaba la puerta de la ciudad en dirección a Frankfurt, de la antigua fortificación de Kassel del siglo XIV, durante la segunda inauguración de Documenta en la ciudad alemana, unos meses más tarde. Esta segunda obra creada de alguna manera por la primera, hace referencia según Knorr, a aquellos oscuros momentos de la historia reciente, cuando en Alemania se quemaban libros y se cerraban bibliotecas (Lám. 26). Esa *fumata blanca* que se elevaría por encima de la torre daría un aspecto de factoría al *Museum Fridericianum* que está delante... ¿Es el mercado artístico una industria? ¿Habemus arte?

Knorr reflexiona de una manera especialmente creativa acerca de la naturaleza del arte actual y su papel en la sociedad. Crea una obra en dos actos que conecta dos espacios distintos y muy alejados geográfica y políticamente y a la vez, hace un guiño muy interesante, a la teoría de Walter Benjamin sobre el valor de la obra reproducida y el aura de su autenticidad:

Incluso en la más perfecta de las reproducciones le falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia siempre irreplicable en el lugar mismo en que se encuentra...el aquí y el ahora del original constituye el concepto de su autenticidad... (Benjamin, 2003, 43).

El artista cuestiona directa y decididamente la autenticidad de su objeto al reproducirlo en decenas de copias. Ninguna de esas copias es la obra auténtica y todas lo son, ya que todas tienen el aura de ese “aquí” y “ahora” de su creación. Cada uno de nosotros puede apropiarse del objeto creado pero ¿Cuál es la obra y quiénes podemos apropiarnos de ella?

Con su instalación del Odeón, Knorr propone una obra del que el “aquí” y el “ahora” de Benjamin existen, por lo que su obra es auténtica aunque reproducida. Cada uno de los libros que se crean tiene el aura de su creador, pudiendo el espectador apropiarse de esta, precisamente porque la obra no es el libro creado

¹³⁴ El “Libro del Artista” es parte de la obra de Knorr llamada *Expiration Movement Manifest* (Manifiesto de Movimiento de Caducidad) que consiste precisamente en la creación y venta del dicho libro durante la exposición en Atenas y la quema del dinero reunido ahí, en la inauguración de la exposición en Kassel.

por la acción del artista sino la relación surgida entre artista y espectador. Una relación “comercial” dado que interviene el factor económico, a la vez que estética sin lugar a dudas, por su innegable factor sensitivo. Es una relación que no solo mantiene esa aura de autenticidad sino que la traslada más allá del espacio y del tiempo de su creación.

En la época de reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura... ¿qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: La aparición única de una lejanía por muy cercana que esta pueda estar (Benjamin, 2003, 47).

En la propuesta de Knorr no queda nada dañado. Esta “trama particular de espacio y tiempo” de la que Benjamin habla, sí existe precisamente porque dicho espacio y tiempo no son los estrictamente entendidos durante la performance sino los ampliados por parte del artista que continuará la obra en otro espacio y tiempo [Kassel, unos meses más tarde], y del espectador que con su activa participación hará posible esta ampliación.

La audiencia interactúa con la obra, y al hacerlo, con la vida. Cuando la obra pierde su vida interior, la obtiene en otro espacio. Según Benjamin la ausencia del aura establece un requerimiento de vida que surge de la relación de la obra con el espectador. Hasta hace muy pocas décadas el valor único de una obra de arte era precisamente esta autenticidad fundamentada teológicamente de alguna forma. Al librarse de la necesidad de autenticidad, la función social de la obra de arte actual resulta transformada por completo. Ya que la obra no se fundamenta en lo ritual su campo de actuación pasa a ser otro: La política.

La teología negativa del arte que surgió a mediados del s. XX alrededor de la idea de un arte “puro” que rechaza cualquier función social de la obra, viene a ser muy discutida en esta obra de Knorr. El artista propone una obra de arte emancipada no solo de su “existir parasitario en el seno de lo ritual” según Benjamin, sino además de su existir “puro” y ajeno a su función social. La obra que se crea con la performance de Knorr no es “el libro del artista” entre otras razones porque este no es único sino técnicamente reproducido. Lo que sí se crea con la performance y el objeto surgido de ella, es una relación social y estética entre el artista y el espectador. Knorr, y no solo él, quiere un arte de interacción social. El director artístico y los demás agentes de la exposición están igualmente comprometidos en involucrarse e involucrar al espectador de forma creativa en el proceso. Si esto no

ocurre existe un peligro importante: transformar al espectador en cliente o, lo que sería aún más peligroso, en masa.

La reproducción en masa favorece la producción de... masas, decía Benjamin. Se trata de un peligro cuyas consecuencias muy graves hemos vivido, no hace mucho en Europa y que el arte puede evitar mediante una “puesta en escena” atrevida y decidida a involucrar al espectador en la creación de micro-comunidades que generen relaciones sociales comprometidas de componente estético.

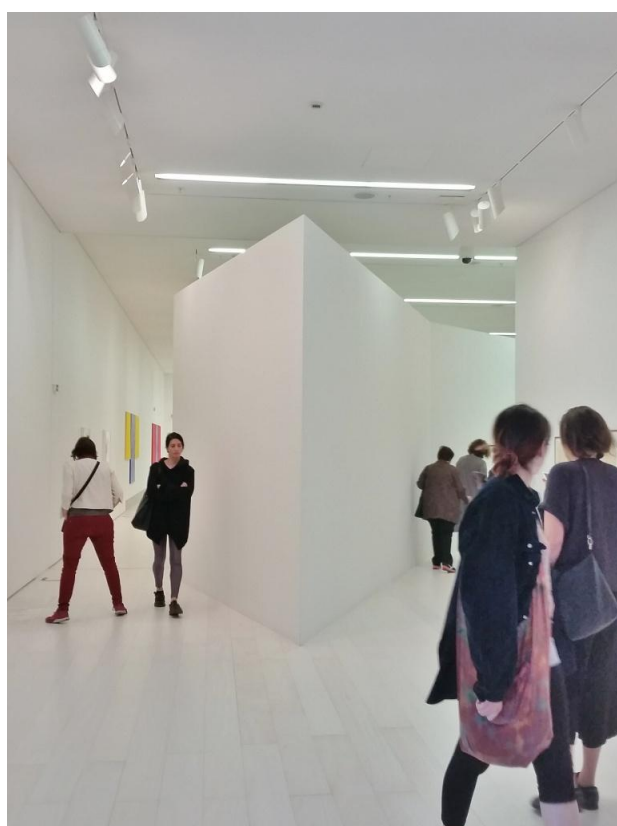


Lámina 27: Les Gens d’Uterpan. [2017]. *Géographie- Athènes 2017*. Atenas. Documenta 14. Foto del autor (abril 2017).

La danza que sólo se oía

La obra que Annie Vigier y Frank Apertet, *Les gens d’Uterpan*¹³⁵, presentaron en D 14 bajo el nombre “*Géographie - Athens, 2017*”, forma parte de un proyecto más amplio denominado *Re/action* que se compone por distintas performances presentadas alrededor del mundo, entre ellas: *Imposteurs, Méditation, Absence, Présence*, etc... La pieza *Géographie* se había presentado con anterioridad en Vilnius [2012], Lyon [2013] y Bolzano [2013]. En una primera descripción, tal y como se lee en su página web sobre el

¹³⁵ Annie Vigier y Frank Apertet, nacidos en 1965 y 1966 respectivamente, han estado trabajando fuera de París desde 1995 con el nombre: *Les gens d’Uterpan*. Son coreógrafos que intentan construir un diálogo crítico entre las prácticas del arte plástico y el contexto de performance, el sistema del espectáculo en vivo y el espacio como medio de interpretación. Interviniendo ex novo en proyectos expositivos o adaptando su trabajo a ellos, formulan nuevas modalidades de apariencia, producción e interpretación de la danza contemporánea, cuestionando las convenciones y las normas que rigen tanto el espectáculo en vivo como la exposición como medio de comunicación. Estableciendo colaboraciones con trabajadores culturales de distintos sectores, su acercamiento a las prácticas expositivas integra las estructuras económicas como componente artístico de su trabajo. Más información en *Documenta14. Day Book* (página: 26/junio/2017) y en la página oficial del grupo. Vigier, A. y Apertet, F. (2017). *Re/action*. Les gents d’Uterpan. <https://www.lesgensduterpan.com> (consulta: 08/05/2017). Apartado dedicado al proyecto: “*Géographie- Athènes, 2017*”. Hay que comentar que el *Day Book*, una de las publicaciones oficiales de D 14, no tiene una numeración clásica de sus páginas sino que, a modo de calendario, dedica un día a cada uno de los artistas participantes en la exposición.

proyecto, *Géographie* es un acto para un grupo de performers, diseñado para ser interpretado dentro de unas limitaciones espaciales en el lugar donde se presenta, siendo los performers, bailarines contemporáneos elegidos entre profesionales originarios del lugar donde la obra se presenta.

Al principio no te das cuenta. Te encuentras en una sala en la que lo único que hay delante de ti, es una especie de pared blanca irregular que te incita a rodearla para encontrar la entrada en...algo que desconoces pero que quieres ver. Mientras recorres el espacio y a medida que te vas dando cuenta de que no hay entrada, empiezas a reaccionar. Por un momento piensas que seguramente habrás pasado por delante sin verla y decides dar otra vuelta... ¡pues no, no hay entrada! sin embargo ahí dentro pasa algo... Lo sabes porque lo puedes oír. De repente, una vez descartada la posibilidad de la vista, agudizas tu oído: reconoces ritmo y continuidad. Aquellos ruidos irregulares que escuchabas al principio, resulta que no lo son tanto... Tienen algo de ritmo. Aunque no se puede estar seguro, parece que estás presenciando un espectáculo de danza contemporánea... Ahí dentro hay una Caja Negra pero tú te encuentras dentro de un Cubo Blanco. Empiezas a escuchar y sigues rodeando el muro cerrado, esta vez con una predisposición diferente. Tocas la pared, sientes las vibraciones y si te atreves puedes establecer un diálogo sonoro entre el dentro y el fuera. Ya no eres un visitante, formas parte de la performance. Sin ti, ella no se puede completar. Descartada la posibilidad del uso de aparatos móviles, porque simplemente no hay qué grabar, se descarta la Zona Gris. Ahora eres el único que tiene la posibilidad de elegir qué tipo espacio quieres crear a través de la obra. La clave para que se abra el muro y se expanda el espacio, eres tú [Lám. 27].

Según me comentó una de las bailarinas a la que tuve la suerte de poder entrevistar, los bailarines elegidos improvisaron una danza en el espacio cedido para la performance, previa a la inauguración de la exposición, marcando con su improvisación unos límites de actuación. En dichos límites se alzó un muro blanco irregular de unos 3 metros de altura aproximadamente, sin entradas ni salidas aparentes. Durante unas horas concretas los bailarines se encierran en el espacio delimitado por las paredes, donde realizan su baile improvisado. Ardua tarea de unas largas 8 horas bailando encerrados en un espacio que acaba siendo angosto, según me comenta mi interlocutora.

En una especie de Yin y Yan, los performers encerrados necesitan al espectador para completar el acto y viceversa. Imprescindible condición para que la pared deje de limitar el acto y que el espacio se expanda, es que los bailarines actúen y que el espectador forme parte de esa actuación. Si no se cumple la condición, la pared-límite permanece en quietud y silencio, funcionando como frontera que divide el espacio físico. Pero cuando esa se cumple, artista, espectador y obra se juntan para la creación de un espacio estético distinto, demostrando que el espacio físico tradicional puede ser dilatado en el tiempo y en la sociedad. Cuando las vibraciones creadas por los pasos de los bailarines se ponen en consonancia con las respiraciones de los espectadores, la pared-límite se abre mentalmente y lo que ocurre dentro ya no está oculto. Se crea una relación estética, asunto de la sociedad.

El Partenón de los libros

Marta Minujín, a la que me he referido antes en este trabajo, presentó en D 14 su obra "El Partenón de los Libros" (*The Parthenon of books*) como parte de su proyecto "La caída de los mitos universales" con la que la artista se apropia de símbolos monumentales de todo el mundo para reproducirlos, romperlos en pedazos y redistribuirlos entre el público.

La artista intenta en cierto modo devolver a esos símbolos su estatus de ofrendas, confiscado por la capitalización e institucionalización de la sociedad actual. Para el "Partenón de los libros" empezó en 1983 en Buenos Aires, una empresa de recogida de libros prohibidos o demonizados por la junta militar del país. La artista pidió a la gente que escondía esos libros en sus casas a ofrecerlos para la construcción de una réplica del templo griego a escala natural. La obra se presentó por primera vez en Argentina y la operación se repitió en 2017 en Kassel en el marco de la D 14.

Con esta obra Minujín propone la reanimación de las ceremonias participativas de sociedades antiguas, como respuesta a la privatización de la propiedad pública que mediante la especulación de la deuda soberana, fomenta la supresión del sector público, creando escasez social.

La obra ha sido un proyecto en construcción que empezó antes de la exposición en Atenas y que duró después de su clausura en Kassel en septiembre de 2017. Los agentes de la exposición lanzaron un mensaje abierto a toda la gente que

tenía en su disposición libros prohibidos, invitándola a ofrecerlos para la construcción del monumento.

Utilizar libros como material escultórico, no es algo novedoso o rompedor en sí. Muchos artistas antes han reflexionado acerca del valor simbólico del libro como contenedor de ideas e ideologías igual que como objetivo de persecución u objeto de propaganda. Es sumamente interesante, no obstante, el interés de Minujín y la manera obvia y directa que adopta para poner en práctica la tan deseada participación del espectador en la conclusión de la obra. En este sentido veo una conexión muy clara con las primeras intervenciones-performances del artista británico John Latham, padre del movimiento APG, quien a partir de 1958 usa los libros como material artístico a la vez que objeto para actos participativos. Las publicaciones para él, son convertidas en monumentos, quemadas, incorporadas en los ensamblajes pero la que más interés, creo que tiene, desde el punto de la participación, fue su performance de 1966 *Still and Chew* (Quieto y Masticado) Bishop describe la performance de la siguiente manera:

...él y varios de sus estudiantes masticaron una copia de *Arte y Cultura*, de Clement Greenberg, prestado de la biblioteca de la escuela de arte St. Martins. Cuando la biblioteca solicitó que regresara el libro, Latham lo hizo, pero como una redoma de páginas masticadas. (2016, 265).

La performance fue el motivo de despido de Latham de la escuela, no obstante los restos de la "obra", bajo el título *Art and Culture [1966-1969]*, fueron adquiridos por el MoMA en 1970.

Más allá del sentido filosófico de aquella performance, Latham creó una obra que no son los restos adquiridos por el museo americano sino la relación creada por el acto participativo y el diálogo surgido a raíz de la performance. El espacio donde la obra se expone no es la sala de MoMA sino el espacio social de diálogo y reflexión que abrió y que dura en el tiempo. Latham creó una obra "a la largo plazo" y Minujín de alguna manera influenciada, se centra en demostrar que pueden existir proyectos donde la participación del espectador puede ser realista, efectiva y sobre todo necesaria, creando así una obra de autoría común, que va más allá de la creación de un mero objeto, se expande en el tiempo y tiene una larga vida, haciéndonos reflexionar sobre la naturaleza misma de la obra.

¿Cuál es la obra que Minujín crea con la ayuda de la gente que decide participar y puede aportar en el proyecto? ¿Es la réplica del edificio clásico griego? ¿Es su interpretación del edificio a través de esta reproducción? ¿Dónde se expone esta obra? ¿Cuál es su espacio expositivo?

Me resulta muy difícil no entender como obra la relación social que se cree alrededor de esa reconstrucción, relación caracterizada por un claro valor estético y me es imposible entender como espacio de su exposición, sólo el espacio físico donde este objeto se encuentra, obviando el espacio político y cultural que se cree con su realización.

La deconstrucción de la obra viene a apoyar mi manera de entenderla: El 9 de septiembre de 2017 a las 12.00h de mediodía, la organización de la D 14 invitó a todos los que querían participar, a la celebración de la finalización del proyecto. Los espectadores participaron de distintas maneras en este acto, leyendo partes de los libros prohibidos en distintos idiomas, recitando versos propios suyos, presentando coreografías, tocando música o simplemente escuchándola dentro del “Partenón” acompañados por la artista y otros miembros de D 14. Una vez acabado el “acto deconstructivo” empezó la demolición del edificio para que los libros pudieran volver a manos del público y ser releídos. El día siguiente la artista empezó la redistribución de los libros a los habitantes de la ciudad de Kassel y a los demás visitantes de la exposición.

¿Acabó la obra con su deconstrucción? ¿Cuánto tiempo duró? ¿Fue realmente una obra efímera?

Estoy convencido que ni el objeto artístico, ni su espacio de exposición ni el tiempo de ella, son los que inicialmente parecen ser. Si la obra es la relación social creada alrededor del objeto entonces el espacio de esta no es el físico y su tiempo no es el geológico. La obra se expande creando un espacio propio más allá de las tres dimensiones, ampliado en la esfera política, cultural e histórica y en un tiempo capaz y posible de ser expandido en el presente y en el futuro a través de las experiencias de las individualidades que participaron en su creación.

Las puertas de EMST

A mediados del siglo XIX, después de la revolución griega contra el Imperio Otomano y la construcción del Estado moderno griego en forma de monarquía, llega desde Baviera, el recién nombrado rey Otto con la familia real. En un

intento de implantar una clase aristocrática en el nuevo estado europeo, a la imagen de otros países del Nuevo Régimen del viejo continente, acompañan al rey varias familias de nobles alemanes movidas por las ideas del romanticismo imperante en aquella época y esperando aprovechar las oportunidades de enriquecimiento en el nuevo país que surgiría en las tierras de la “cuna de la democracia”.

Entre ellas se encuentra la familia del ingeniero Fuchs, cuyo hijo, Johann Karl Fuchs (luego llamado Fix), funda en 1864 la primera empresa de producción de cerveza en Grecia. La marca crece de forma rápida durante las siguientes décadas, y bajo la dirección del hijo de Jochan, Karl Fuchs (en griego: Károlos Fix), la marca llega a ser la cerveza más famosa de los países balcánicos y del mediterráneo oriental, donde prácticamente tenía el monopolio.

A pesar de su éxito inicial, el paso del tiempo, la competencia de otras marcas que iban surgiendo en el entorno y los importantes cambios en la situación política y económica del país, llevaron a la Cervecería Fix a la quiebra hasta su desaparición final en 1983 más de cien años después de su fundación. No obstante la fábrica cervecera dejó a la ciudad de Atenas un importante patrimonio arquitectónico de varios edificios industriales, destacando entre ellos la emblemática *Cervecería Fix* de la avenida Syngrou.

El edificio diseñado por el visionario arquitecto Takis Zenetos (1926-1977) y proyectado en colaboración con el arquitecto Margaritis Apostolidis (1922 - 2005) se completó en 1961, renovando la anterior fábrica del 1864, según el estilo de la Nueva Bauhaus y dotándole con elementos tan característicos del estilo como la pureza de su forma, la claridad de la construcción, su flexibilidad y la clara voluntad de sus arquitectos en la participación del usuario en la configuración final del entorno. La fábrica, que funcionaba inicialmente las 24 horas, fue diseñada para que el trabajo en el interior pudiese ser visto por los paseantes desde el exterior, siendo esto mucho más espectacular durante la noche cuando el interior se iluminaba. Otro rasgo de su diseño, que se englobaría en la flexibilidad de la construcción, fue la capacidad de futuras expansiones horizontales del edificio, sin interrupción de la producción.¹³⁶

¹³⁶ Información recogida de: Latimer, Q. y Szymczyk, A., 2017, 4, de mi visita personal durante la documenta, en forma de “paseo” y de la página web oficial del EMST <http://www.emst.gr/en/museum/the-fix-building> (consulta: 26 de junio de 2018)

En 1994 y cuando el edificio llevaba más de una década abandonado, se reutiliza por la recién formada *Atticó Metro S.A.* (la empresa privada del Metro de Atenas) que demuele la mitad norte de él para crear un espacio público abierto alrededor de la parada del Metro que llevaba el nombre *FIX* y que se inauguró en 2000.

El EMST que iba recolectando arte contemporáneo griego e internacional desde el final de la Segunda Guerra mundial hasta el 2000, y que hasta aquél momento iba presentando sus colecciones en distintos espacios (entre ellos el Odeón Ateniense), firmó en 2002 una licencia de 50 años con el Atticó Metro S.A. para la remodelación y uso del resto de la fábrica Fix, como su sede.

Una destacadamente acertada y exitosa renovación del edificio se llevó a cabo por los arquitectos del despacho arquitectónico *3SK-Stylianidis Architects*, en colaboración con *I. Mouzakis & Associate Architects*, *Tim Ronalds Architects* y *K. Kontozoglou* quienes renovaron tanto la fachada este, como el interior del edificio.

En estrecha colaboración con EMST, los curadores de la D 14 imaginaron una exposición que transmita a toda la expansión del edificio una sensación de economía libidinal del espacio vertical de este, centrándose en el impacto del edificio sobre los sentimientos del visitante.

A medida que subes por las escaleras mecánicas hacia el tejado del edificio te atraes por el espectáculo del tejido urbano ateniense que se desarrolla en el exterior, presidido por la omnipresente Acrópolis y que se deja ver desde el interior a través de los grandes ventanales que en otras épocas dejaban ver el proceso de producción de cerveza en el mismo interior. Se establece una especie de diálogo entre visitante y paseante en el que no está claro quién es la obra y quién el espectador.

Cuando experimenté aquella sensación al visitar el museo, me acordé de una conferencia del Dr. James Rondeau, actual director del departamento de Arte Contemporáneo del *Art Institute of Chicago*, organizada por el *Caixa Forum*, que había tenido la oportunidad de atender unos meses antes en Barcelona. En aquella conferencia el Dr. Rondeau explicaba el plan de expansión arquitectónica del edificio del museo en relación con el espacio urbano. Ese plan quiere incluir las líneas de ferrocarril que bisechan el espacio del museo, como parte del espacio expositivo. De esta manera el visitante del museo y el pasajero del tren se involucran en una

relación bilateral según la cual ambos son espectadores y obras de arte a la vez. De acuerdo con el director de la institución estadounidense, el museo es un espacio público que ayuda a activar valores sociales involucrando todo tipo de público en el proceso.

En un proceso parecido, cuando llegas al último piso del EMST, frente al ventanal que se encuentra delante de ti, con el Partenón al lado y el monte Licabeto marcando la distancia en el fondo, solo entonces te enteras de que no sólo estabas contemplando la vida en el exterior sino que a la vez habías ido formando parte de lo expuesto para los transeúntes... [Lám. 28].

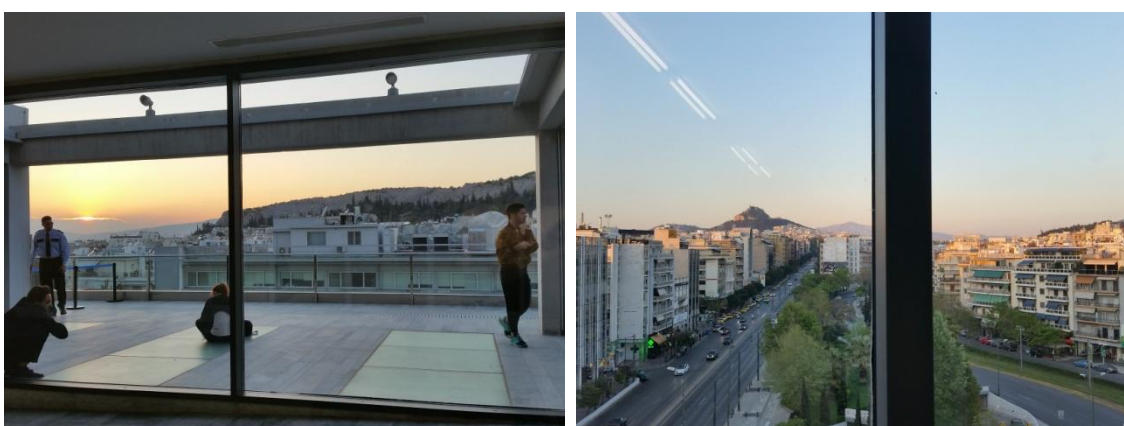


Lámina 28: EMST (2017). *Vista desde el último piso*. Atenas. Foto del autor (abril 2017)

¿Expuesto? De repente te das cuenta que todo este tiempo no has visto ninguna obra...Nada de arte. Miras a tu alrededor y lo único que ves son ventanas que enmarcan el urbe en una especie de “*tableaux vivants*”, alguna fotografía de la antigua fábrica, vigilantes delante de unas puertas cerradas que al principio parecen las puertas de los servicios, y poco más...Es cierto que la sensación del espacio interior mezclándose con el exterior y el diálogo establecido entre el paseante de la ciudad y tú es muy agradable, pero... ¿es esto, todo?

¡Tienes que hacer algo! Te fijas mejor y una vez acostumbrado al espectáculo que se desarrolla dentro y fuera del edificio, con la ayuda del fuerte sol ateniense, te das cuenta que aquellas puertas vigiladas se pueden abrir... El primer paso que das hacia una puerta, la insegura y algo incómoda sonrisa que le diriges al vigilante, tu mano encima del manillar y tu primer paso para entrar en el espacio hasta ahora oculto, todo es una declaración de intenciones. Ya no eres un simple visitante pasivo. La transformación del espacio te reta y tu libre decisión de abrir la puerta, pasar el linde que esta crea entre los dos espacios e investigar el otro lado demuestra que aceptas el reto. Ya eres cómplice a la conclusión de la exposición.

Detrás de las puertas cerradas que hay en cada piso se abre un mundo entero. Interminables salas de exposición albergan propuestas que decides investigar. Es, a mi parecer, una interesantísima propuesta de la museografía actual con la que se reflexiona sobre el uso creativo del espacio físico: cómo el espacio físico puede aprovecharse para crear un nuevo espacio mental, distinto para cada uno de nosotros pero listo a ser compartido, formando en estrecha colaboración con su usuario, un nuevo espacio expositivo que nace en las cuatro paredes del museo pero que se expande más allá de ellas.

En la hipotética pregunta de que si la antigua fábrica puede todavía producir algo mi respuesta es sí: ciudadanos coherentes y participativos.

Hasta el momento que se escriben estas líneas, el museo está cerrado para una nueva remodelación de su espacio y la adaptación de este a la colaboración con la fundación "*Stavros Niarchos*".

Según he podido saber, después de contactar con agentes de la institución, entre los temas de debate de la remodelación no se encuentra precisamente el tema de las puertas cerradas. De hecho parece que aquella idea mía durante la visita en el museo mientras formaba parte de las sedes de D 14, fue una pura fantasía basada en una casualidad. Una de las comisarias del museo, la Sra. Dafni Vitali a la que pude entrevistar, cuando le expliqué mi idea y mis sensaciones acerca de aquellas puertas cerradas, se quedó algo perpleja y me confirmó que aquello era sólo una idea mía y que nada tenía que ver con el plan curatorial¹³⁷ ¡Es una pena! Sigo pensando que podría haber sido una idea estupenda para un uso del espacio expositivo más creativo que lo habitual. Sea como fuese, en mi caso funcionó así y al fin y al cabo eso es lo que importa. Como bien sabemos los que estudiamos el arte, la imagen tiene el mismo valor, o a veces incluso más alto, que la realidad que representa... Ese hecho demuestra que el espacio expositivo es una cuestión de percepción personal y que está en manos del museo y del comisario, hacer de esta percepción una cuestión social más generalizada.

¹³⁷ Al final del trabajo y como una parte del Anexo, se puede consultar la totalidad de dicha entrevista.

11.2.3 Documenta fifteen: Una visión de futuro¹³⁸

Podemos decir sin gran riesgo a equivocarnos, que actualmente, como conjunto de la humanidad estamos viviendo nuestra quinta fase de identidad cultural, según la ha definido Thomas McEvilley (2007) en un intento de interpretar las distintas maneras de entender el arte del último siglo. Habiendo pasado de un período moderno-precolonial, en el que la identidad cultural era incuestionable, al período colonial en el que la identidad cultural se usa como estrategia para afianzar el poder del colonizador, tras unos episodios culturales de resistencia al poder, hemos llegado al periodo del discurso multicultural según el que se reconoce la hibridación, el mestizaje y la diferencia. Una vez que dicho reconocimiento cobra fuerza el discurso pasa a su quinta fase y se vuelve global.

En esta fase el reto que se nos plantea como sociedad, es cómo reubicar el arte de las culturas colonizadas, de las minorías y de la periferia, para que las nuevas y múltiples identidades ya reconocidas coexistan en el espacio de capitalismo multinacional. No obstante, lo que para la cultura eurocéntrica puede parecer un reto, para las culturas posmodernas fuera del occidente, acostumbradas a convivir en sociedades plurales y a asumir que el proyecto de poner juntas las múltiples identidades es mejor que tenerlas aisladas, no lo es. El peligro que dicho mestizaje, tan natural para esas culturas, puede esconder, es en palabras de Guasch (2009) el exceso de visibilidad de la hibridez, en términos de leer la diferencia cultural como algo fácilmente mercantizable, una práctica tan común en el ámbito del capitalismo eurocéntrico.

Un espacio de pluralización de relaciones políticas y culturales internacionales en el que se reconocen las contradicciones y los conflictos que pueden emerger de este proceso de pluralización, es lo que mejor puede garantizar al artista de la diáspora o la periferia, su condición de vivir y crear desde la frontera, condición necesaria para que todos nos enriquezcamos culturalmente. Parece que Documenta en su número quince que se prevé celebrarse durante el verano del año que viene, se mueve en esta dirección. La idea de la nueva edición es incitar a los márgenes volver a hablar sobre sí mismos, abandonando los sistemas centrales de control y estableciendo vínculos entre distintas posiciones no occidentales, pero

¹³⁸ En el presente apartado recojo las conclusiones básicas de una entrevista que he realizado a dos de los miembros del equipo curatorial de *Documenta Fifteen*, los Srs. Farid Rakun e Iswanto Hartono del grupo *Ruangrupa*. Toda la entrevista está disponible al final del trabajo como Anexo.

sobre todo, visualizando a nivel global, a este quinto nivel de identidad cultural en el que actualmente estamos, algunos de los grandes problemas locales.

El grupo artístico indonesio *Ruangrupa* es una organización colectiva de recursos, basado en Yakarta que está llamado a encargarse de la dirección artística de la siguiente Documenta. Su principal objetivo es que su edición sea fundacional de la manera que lo fue la de Szeemann [Documenta 5, 1972], quien marcó la aceptación institucional de lo conceptual y la de Enwezor [Documenta 11, 2002] que reconfiguró la exposición a escala mundial con la inclusión del Otro en primera persona en los proyectos expositivos. *Ruangrupa* quiere reubicar la muestra en el panorama expositivo internacional y lo quiere hacer reorganizando la exposición desde las problemáticas locales hacia las prácticas globales. Desde una orientación vertical quieren pasar a una reorganización horizontal.

A pesar de ser muy poco conocidos, su trabajo en Documenta está pensado como una continuación de lo que llevan haciendo desde, por lo menos 2015 en Indonesia y en varias bienales alternativas como la de Sao Paulo o Budapest.

Documenta nació como reacción a las heridas de la segunda Guerra Mundial pero hoy las heridas son distintas, son heridas sociales causadas por varios poderes como el capitalismo, el colonialismo o el patriarcado. Frente a estos poderes quiere plantar cara *Ruangrupa*. Trabajan sobre el concepto de *Lumbung* que en Indonesia es una especie de granero comunitario. Son graneros en los que se guarda la producción de arroz de la comunidad y desde ahí se gestiona. En términos expositivos *Ruangrupa* quiere implantar esta idea de autogestión de los recursos artísticos que se generan en distintos espacios, a los que ellos denominan “ecosistemas”, al comisariado de *Documenta Fifteen*. Según lo que me ha contado uno de mis entrevistados, el Sr. Rakun, ellos no tienen ningún control sobre la producción de los distintos “ecosistemas”. Su trabajo es autónomo y, en muchas ocasiones ha empezado ya, en una especie de “pre-sala” a la exposición. *Ruangrupa* no interviene, simplemente está informada.

El espacio de actuación de esta edición es fundamental. En términos físicos, tal y como me informan sus comisarios, el centro es el *Ruru-House*, una gran sala, la casa de la organización, que ya está funcionando en Kassel y en la que distintos colectivos y artistas individuales, entran en contacto. Pero en términos conceptuales el espacio expositivo de Documenta es un espacio abierto, internacional que se va creando y gestionando a medida que la exposición se va realizando,

mediante el intercambio de ideas, experiencias y pensamientos. El objetivo es empezar un espacio que viva y funcione más allá de los límites temporales y espaciales de la exposición. Como dicen: “Es lo que hacemos en Ruangrupa: nos reunimos, construimos confianza, nos divertimos, perdemos el tiempo...*es nuestra manera de transformar el entorno en un espacio para el arte*, es nuestra manera de escapar de la institucionalización”¹³⁹

La nueva edición de Documenta va a estar localizada en Kassel pero está ya funcionando a escala global a través de los “ecosistemas” colaborativos alrededor del mundo¹⁴⁰ y eso, desde mi punto de vista viene a reafirmar la expansión espacial de la exposición según lo mencionado por el profesor Oswalt y recogido aquí en el apartado 11.2.1.

Como me comenta Farid Rakun, ellos no son los únicos comisarios de la exposición y tampoco van a funcionar a la manera tradicional de un comisariado según la cuál, ellos toman decisiones y los diferentes grupos las ponen en práctica. Cada uno de los grupos participantes, desde su propio país, territorio o realidad, en definitiva desde su propio “ecosistema”, pueden realizar acciones y ampliar el evento en un proceso que puede seguir más allá de los 100 días del funcionamiento de la exposición en Kassel. La ciudad alemana es uno de esos ecosistemas, y la principal tarea de los organizadores de la nueva edición es investigar hasta qué punto pueden hacer encajar la forma de organización colectiva en la que se interesan, en un proyecto de las características de Documenta. Quieren ver cómo podemos todos aprender de todos e imaginar maneras con las que, un proyecto global como será *Documenta Fifteen*, se puede utilizar para pequeños “ecosistemas” locales y al revés.

Visto desde mi propio prisma, el espacio expositivo físico de la nueva edición se encuentra en la ciudad de Kassel pero su espacio expositivo real, el practicado, se expande en todo el mundo. Según *Ruangrupa* es una manera de evitar la institucionalización de la exposición y del arte actual. Es una forma de rellenar los espacios vacíos que el poder decide obviar.

El giro decolonial está presente en el proyecto de Ruangrupa pero desde una consideración distinta. No es su objetivo principal porque simplemente, como afirman, no les compete. Ellos, como me comenta el Sr. Hartono, han hecho “los

¹³⁹ El uso de cursiva es del autor.

¹⁴⁰ Grupos como el cubano “Instar” y el colombiano “Más arte más acción” forman parte de estos ecosistemas.

deberes”, si le tocara ahora a alguien trabajar en esta dirección, es a los colonizadores, dice. Son ellos que tienen que descolonizar su pensamiento. Ahora el viaje será al sentido contrario. Vamos a ver qué tipo de conversaciones se establecen cuando occidente se impregne de las prácticas artísticas de la periferia.

Como me explican, y me quedé algo triste al entender que tenían razón es que las instituciones llevan en su ADN el servicio al poder, subestiman al usuario y por eso le dan obras concluidas, no les interesa representarle de alguna manera. Ellos a cambio no vienen a representar a ningún poder porque simplemente no tienen la ilusión de llegar a cualquier poder que no sea el ciudadano, tampoco intentan crear y guardar obras. Han llegado a Kassel con el suficiente tiempo para conocer a la ciudad, a sus ciudadanos y para crear redes de actuación con ellos. Para ellos el museo es algo viejo y melancólico. Su deseo no es crear una exposición, sino un espacio experimental en el que compartir experiencias.

El futuro de las exposiciones y de los museos está por escribir, pero lo que es cierto es que pasa por la colaboración. El museo si quiere tiene mucho que aprender es las Grandes Exposiciones.

12. Consideraciones de la tercera parte

En la primera parte de esta tesis se ha recogido cómo el pensamiento poscolonialista y su posterior revisión des-colonial, había invadido de manera decidida a finales del siglo anterior, el pensamiento teórico y social poniendo las bases para una revisión de la Historia global dando primacía a las pequeñas historias locales con objetivo incluir en esa revisión al Otro, hasta hace poco silenciado. Sin embargo aquellos intentos de establecer una sociedad abierta y enriquecida por la diferencia con la ayuda de esta teoría des-colonial, se ven socavados en el inicio del s. XXI por el surgimiento de una crisis financiera internacional, seguida por la mayor crisis sanitaria que el mundo contemporáneo haya vivido jamás y que enlazó con la primera justo en el momento que parecía que el mundo empezaba a recuperarse.

El poder que había creado aquella crisis financiera, aprovechó las dificultades provocadas por ella para cerrar filas y volver a establecer unos principios neoliberalistas y neocolonialistas. La crisis sanitaria, aunque de manera indirecta, vino

a apoyar ese plan. Ayudado por los nacionalismos excluyentes y sus intentos de establecer fronteras y construir muros, el poder con el miedo como arma básica en su intento, pone de nuevo las antiguas bases en el establecimiento de relaciones entre él y la verdad. Tal y como observa Szymczyk: "El miedo es la herramienta básica del neoliberalismo precisamente porque se capitaliza más fácilmente que el deseo y la alegría" (2017, 30)¹⁴¹.

Hemos entrado en el siglo XXI en unas circunstancias como mínimo preocupantes. Es el momento de reflexionar seriamente acerca del rol que el museo decide adoptar frente a esta realidad.

Considero que el museo debería empezar a buscar fórmulas y maneras que le conecten con lo local. Formar parte activa de la sociedad local y poder representarla de manera efectiva e inclusiva, debería ser su próximo reto. Tener como objetivo "hacer cifras" ya no es tan significativo y menos en momentos como los que estamos viviendo este último año, marcado por la pandemia de la Covid-19. Se trata de una oportunidad de primera clase para demostrar que la prioridad del museo debería ser buscar conexiones y no cifras. Es más importante pensar en qué tipo de experiencias se ofrecen a su usuario que en cuántos usuarios pasan sus puertas. Será más productivo pensar en cómo una visita se puede hacer más participativa para que sea significativa.

A pesar de que los lastres de la tradición museística siguen todavía muy vigentes, como hemos podido ver a lo largo del presente trabajo, parece que algo ha empezado a cambiar en la Institución que pone ya en el punto de mira sus propios males endémicos, a raíz del revés pandémico que marcó el 2020 cultural, social y económicamente. El director del Museo Picasso de Barcelona, Emmanuel Guigon señalaba en una entrevista a Teresa Sesé (2020) en el periódico "La Vanguardia" que un museo sin público no existe pero que sin trabajo intelectual, tampoco y añadía que en el museo habían trabajado mucho en investigaciones durante los primeros meses de la pandemia y de la consiguiente cuarentena nacional, y que pronto los resultados de esas investigaciones verían la luz en publicaciones. Estamos expectantes a conocer dichas investigaciones pero ¡ojalá en ellas se incluyan los modos de participación del usuario del museo en el trabajo propuesto por este! Si según Guigon, el museo necesita por igual al usuario y al trabajo intelectual, entonces

¹⁴¹ "...ο φόβος είναι το βασικό εργαλείο του νεοφιλελευθερισμού, ακριβώς γιατί κεφαλοποιείται πιο εύκολα απ' ό τι η επιθυμία και η χαρά" (Trad. del autor).

podría ser muy fructífero combinar ambos factores, centrándose el campo de trabajo del segundo a las necesidades participativas del primero.

En la misma entrevista, todos los directores de los más grandes museos barceloneses (MNAC, Picasso, MACBA, Fundació Miró...) coinciden en que la mayor parte de sus visitantes venía del turismo y que obviamente durante la pandemia, con todas las restricciones de movilidad y de entrada en la ciudad que esas supusieron, era “normal” que las cifras de visitas (y de ingresos) hubiesen caído. Siendo así resulta obvio que un replanteamiento de los objetivos del museo es más que necesario. Buscar fórmulas de relación con la comunidad inmediata, actualmente olvidada por parte de la mayoría de estas instituciones, invirtiendo en investigación sobre maneras de participación del usuario local a cada proyecto museístico, podría marcar un cambio hacia la solución de la problemática del rol actual del museo y de su futuro.

Los casos de las visitas de CCCB y La Virreina- *Centre de la Imatge*, cuyos visitantes proceden en su mayoría de la comunidad barcelonesa, pueden servir de indicadores al respecto: Con 21.911 y 18.889 visitantes respectivamente, siguiendo a Sesé (2020) son los museos que menos descenso han registrado durante los primeros meses de la pandemia. La lectura personal que hago de dicho dato es que estos museos, a pesar de tener una afluencia general bastante menor que los que consideramos como “grandes museos de Barcelona”, se demuestra ahora que, a lo largo de muchos años y con un trabajo planteado de forma distinta a la de aquellos, han podido crear una comunidad de usuarios fiel, bastante más estable y concienciada sobre la labor que estos centros realizan. Se trata de unos usuarios que de alguna manera se sienten representados por esos centros y que han buscado en ellos unas respuestas y unas fórmulas evasivas, incluso en tiempos de pandemia. Como observa la directora del CCCB, Judit Carrera en la misma entrevista de “La Vanguardia”: “...el Centro se ha beneficiado de su no dependencia del turismo... pese al esperado descenso de afluencia, ha conseguido... cambiar su rostro y ampliar su tipología gracias a talleres de artistas para jóvenes y la realización de casales con entidades de Raval.” (Sesé, 2020).

Al polo opuesto de este tipo de actitudes y pensamiento se encuentra, como era de esperar desgraciadamente, el planteamiento “pospandémico” de la institución museística más grande del país. Tal y como recogen Silvia Colomé y Fernando García (2020) en otra entrevista al director del Prado, Miguel Falomir, que

publica el mismo periódico un mes más tarde, si bien el museo debe dejar de apostar por exposiciones “blockbuster” y centrarse en el aprovechamiento de sus propios fondos, no se plantea por parte de la Institución un cambio de actitud al montaje de una exposición de esos fondos, desde el punto de vista de la inclusividad de la comunidad a la que se dirige. De hecho me parece sorprendente que cuando, en un momento de la entrevista, los autores de ella se refieren a “usuarios” del museo, su director responde refiriéndose al “visitante” de él. Seguramente se puede hablar de un detalle de vocabulario, sin embargo no deja de ser un matiz semiológico muy representativo que deja claro, desde mi punto de vista, el rol que la institución tiene asumido para el receptor de sus mensajes.

Tal y como se ha intentado explicar a lo largo del presente trabajo y como la confusa, cambiante y desconcertante actualidad política, socioeconómica e incluso sanitaria, está demostrando, hoy es manifiestamente necesario un cambio en el papel que el museo reclama a jugar en la sociedad. Es triste ver que grandes instituciones museísticas no solo del país sino de otros lugares alrededor del mundo, permanecen anquilosadas en actitudes y pensamientos del siglo pasado, en relación a esto, No puedo explicar de otra manera el pensamiento del director del Prado cuando en la citada entrevista si bien habla de la necesidad de rediseñar sus contenidos y hacerlos “más reflexivos y que tengan un alcance más largo en el tiempo”, inmediatamente más adelante se demuestra muy reacio en ampliar el espacio expositivo del museo tanto física como temporalmente, aprovechando sus fondos y sus depósitos a otros museos, alegando a que “...si hago una subselección a Soria y llevo los cuadros que tengo en el almacén, nadie iría. La propia marca Prado se diluiría.” (Colomé, S. y García, F., 2020).

La sociedad actual lleva mucho tiempo intentando fomentar una actitud de cuestionamiento respecto a conceptos que se pensaban absolutos durante la modernidad, como los de nación, historia o tiempo. Considero necesario que se busquen formulas para que dichos cuestionamientos queden reflejados en la práctica museística. Desde mi punto de vista es la única manera para que la institución camine al lado de la sociedad y que juntos crean un muro de contención frente a políticas regresivas. Una sociedad que se presenta cada día más diversa y pluricultural, necesita un museo y un espacio expositivo que refleje esta multiplicidad.

No es lo mismo contemplar una exposición en la que objetos están colocados en paredes o vitrinas, que adentrarse en un lugar donde objetos, entorno y

visitante interactúan de alguna forma, creando con este proceso de interacción un espacio expositivo participativo, independientemente del lugar geográfico en el que cada uno de esos factores se encuentre. El objetivo de esta interacción es crear una experiencia estética o una simple vivencia lo suficientemente poderosa, enriquecedora y cargada de significados que puede llegar a cambiar el mismísimo rumbo del mundo.

A medida que el cuestionamiento del Cubo Blanco iba calando en el seno de la comunidad museológica y cobraba más importancia el funcionamiento del espacio desde el punto de vista de su fuerza representacional en la sociedad, iba gestándose la idea de la necesidad de reinterpretación del término “espacio expositivo”. Ya no bastaba con sólo ampliarlo con elementos museográficos prestados de la tecnología. Ahora empezaban a buscarse fórmulas para su ampliación teórica e ideológica. Existen muchas referencias en las prácticas expositivas de las Grandes Exposiciones, algunas de las cuales he podido recoger aquí y que creo pueden servir de excelentes ejemplos a las prácticas museográficas. El espacio expositivo es el resultado del encuentro e interacción del usuario con la obra, dentro de un espacio físico concreto. Su participación en la construcción final de significado que, el artista y el comisario proponen a través de la obra, y la difusión de este hacia la sociedad mediante un debate abierto que se genera en la comunidad, es imprescindible. El deseo más profundo del presente investigador es que el espacio expositivo en el museo, pueda llegar a ser el medio de comunicación por excelencia entre personas.

13. “Habrás ya entendido, las Ítacas qué significan”

El desapacible espacio expositivo al que se enfrenta el visitante del museo público actual y la inhibida vivencia en el mismo son los factores que han enfatizado la necesidad de rescatar su aspecto social. Se trata de un aspecto que, desde el punto de vista de esta investigación siempre ha estado presente en el museo, aunque nunca lo suficientemente representado.

La tarea de rescatar ese carácter social corresponde principalmente a todo arte que va de la mano de la filosofía, la historia, la geografía y la sociología. En la tesis expuesta se han rechazado la exclusión y la indiferencia como aspectos antisociales de la antigua museología y se han propuesto fórmulas para hacer efectivo dicho rechazo. Esta recuperación social dentro del museo pasa por la creación de espacios expositivos inclusivos y por la amplia participación ciudadana dentro de ellos, los cuales son habitados y vividos como lugares de comunicación y de constitución de relaciones sociales. Esto solo es posible si el museo público promueve dentro de sí mismo la mezcla, la hibridación y la visibilidad de todos los individuos que forman parte de la sociedad que está destinado a representar.

A lo largo del trabajo he intentado dar solución a la ecuación según la cual la forma de entender el mundo como sistema de relaciones equivale a la forma de entender el arte en el museo; para hacerlo he planteado unas hipótesis iniciales que se articulan en torno a tres ejes centrales, que también marcan la estructura de la tesis y los temas tratados en ella. Por un lado creo necesario repensar el rol del museo en la sociedad. Para eso me he aventurado a redefinir términos como “espacio expositivo” y “exposición”. Por otro lado, tengo la convicción de que actualmente, cualquier cambio social se debe intentar desde el punto de vista descolonial, por lo que dicho pensamiento está presente a lo largo de toda la tesis. Finalmente considero importante la implicación activa de los ciudadanos en la

gestión cultural y la construcción de significados dentro del museo. Para que esto sea posible, creo necesaria una migración de los valores estéticos clásicos hacia el valor social, para cuya representación el museo debería ofrecer soluciones espaciales mejor elaboradas.

Debajo de toda esta reflexión se encuentra la certeza de que no puede haber democracia sin participación y que esta última se enseña y se cultiva. Una vez asumido esto, la tesis establece las condiciones de una participación concienciada, decidida, reflexionada y estudiada, es decir, una participación que surja de la educación estética ciudadana.

Uno de los problemas a los que me he tenido que enfrentar es la teorización del espacio como producto de la acción social y el traslado de esta idea a la realidad del espacio expositivo. Si organizamos nuestras vidas según opuestos espaciales que, tal y como defiende Foucault, no nos dejan avanzar en el siglo XXI, debemos buscar la llave que abre la puerta al futuro. Desde esta tesis he propuesto que sea el espacio expositivo - como herramienta de encuentros e intercambios - una de estas llaves, de manera que además el museo evite el peligro de ser considerado como una heterotopía foucaultiana de desviación.

Un aspecto importante que he identificado a lo largo de la investigación y que he tenido en cuenta durante el análisis de los datos tratados, es que actualmente hablar de espacio en términos distintos a los sociales resulta extraño; sin embargo esto no siempre ha sido así. Ampliar la consideración espacial en la mayoría de los campos científicos no ha sido tarea sencilla y tampoco está completada. Espacializar la narración museológica en concreto es un cometido que cuenta con una muy breve historia pero con una enorme futura proyección y aquí se encuentra, desde mi punto de vista, una de las aportaciones de la presente investigación.

Del estudio de las fuentes manejadas se desprende cómo muchos de los patrones que hemos seguido en el análisis han venido determinados por investigaciones anteriores de otros campos de los estudios humanistas. Inspirado en Soja y sus "especificidades urbanas", he introducido el concepto de "especificidad espacial museística" que hace referencia a la configuración museológica de la actividad del usuario dentro del museo, con objetivo de crear relaciones estéticas dentro la exposición y fuera de ella, en la esfera de su influencia social. Considero que se trata de una herramienta muy práctica para teorizar y estudiar mejor y de manera objetiva la actividad del usuario dentro de la exposición. La tesis defiende que

es el museo, a través de su espacio expositivo que crea el arte y no al revés y, por lo tanto es necesaria una socialización de la producción teórica de los estudios museológicos, Así pues, en esta tesis se ha intentado ofrecer mecanismos e instrumentos teóricos para este propósito, tales como el ya mencionado.

En este sentido, he observado también que a pesar de que la teoría del arte ha estudiado mucho y ha debatido ampliamente sobre la implicación del espectador en ciertas producciones artísticas, ha obviado un escalón importante para la conclusión de esta implicación: aquél de la participación en la gestión final de la obra. Uno de los retos a los que me he enfrentado durante la investigación fue la búsqueda de respuesta a la pregunta sobre si existe una estética que se produzca como resultado del consenso colectivo acerca del valor social del bien cultural. He llegado a la conclusión de que sí existe y que además es responsabilidad del museo crear las condiciones adecuadas para que la microcomunidad que esté en contacto directo con él se emancipe. Esta emancipación a través de proyectos culturales autogestionados, puede generar el planteamiento de nuevos valores estéticos dentro de un espacio expositivo practicado.

Desde esta perspectiva y como una aportación personal más, he propuesto en este trabajo, el proceso de autogestión cultural como nueva estética dentro de la cadena de producción artística colaborativa. Bajo el término “Estéticas colaborativas” he recogido distintas expresiones artísticas ya estudiadas, asociadas a las características sociales, históricas y políticas de los lugares en los que acontecen y que implican la vinculación de la comunidad que ahí habita. Esta comunidad se encarga, mediante su intervención, de transformar estos lugares en espacios. De este modo, en el grupo de prácticas estudiadas he incluido e investigado la autogestión cultural como una nueva práctica estética. Considero que el valor de la experiencia estética no radica en el objeto o en la situación que lo produce sino en sus efectos a largo plazo, no solo sobre la persona que lo produce y lo experimenta, sino además sobre la que lo gestiona.

Otra perspectiva tratada en el trabajo ha sido la que señala al uso del espacio social propuesto por ciertas prácticas artísticas. Dicha perspectiva ha servido como brújula en el desarrollo de su discurso. En realidad exploramos el espacio cotidiano que nos rodea de forma subjetiva, según nuestro momento personal y desde esta misma percepción subjetiva nos enfrentamos al espacio propuesto por el arte. Como ejemplo, un punto de inflexión en el avance de la tesis ha

sido el estudio sobre el andar como acto estético. Se trata de un acto que crea el recorrido como estructura narrativa capaz de modificar lugares, llenarlos de significados antes que de cosas, elevando lo cotidiano a un nuevo valor estético que ayuda a escapar de un espacio de poder y a adentrarse en uno nuevo de libertad, fuera del hábitat burgués, hecho para ser habitado.

El andar como lectura y escritura del espacio se ha propuesto en la tesis como un gesto que, incorporado en la praxis museística, aporta mucho en la evolución de la exposición. En este sentido la tesis se distancia de la quimera de crear una nueva civilización a través del andar, tal y como pensaron los situacionistas, pero sí se acerca a la concepción del vagabundeo por el espacio expositivo para la construcción, consciente y efectiva, de un nuevo espacio practicado que, al recorrerlo, nos conduce a unos lugares mentales que se pensaban vacíos pero que resulta que no lo están. En la mayoría de los casos, nos encontramos con espacios habitados por la marginalidad y la hibridez; espacios que conforman unas redes de “ignorados” y que pasan desapercibidos porque muchos de ellos son siempre móviles.

Retomando las ideas básicas que han guiado toda la investigación, cabría destacar que el sistema artístico ha reaccionado a las nuevas condiciones sociopolíticas surgidas después de la caída del muro de Berlín y muchos teóricos han propuesto nuevos marcos interpretativos de estas reacciones. Una de las preguntas centrales de este trabajo ha sido cómo reacciona el museo al respecto.

Llegados a este punto de la investigación se me plantearon muchas cuestiones prácticas a las cuales decidí enfrentarme tomando el rol del comisario de exposiciones y reflexionando sobre lo qué haría si estuviera realmente en esta posición. Lo primero que tuve claro era la necesidad de explorar la producción de la diferencia en el interior de espacios comunes, compartidos y conectados, para ver la posibilidad de desestructurarla desde el corazón del espacio expositivo. Desde la convicción de que el museo no puede seguir siendo una institución que perpetúe las premisas coloniales, es concluyente crear espacios expositivos descolonizados en los que la diferencia colonial, igual que cualquier otro tipo de diferencia, no tenga cabida.

Hoy, más que nunca, en un mundo en el que la equivalencia Estado-Nación-Cultura ha perdido cualquier valor, no tiene absolutamente ningún sentido seguir presentando exposiciones que intenten reforzarla. En un momento histórico como el actual, en el que, como se está demostrando cada día, reina la

irresponsabilidad, la sinrazón y el beneficio micropolítico a favor de personas corruptas o potencialmente corrompibles; en una época en la que el argumento y la cordura se tacha por el grito de la masa y el insulto lanzado hacia el adversario con demasiada facilidad, es momento de tomar posición y actuar.

Hoy, que los que utilizan términos como “facha” o “nazi” para dirigirse al que piensa diferente, son demasiado irresponsables o demasiado jóvenes para poder saber el verdadero significado de estas palabras y el potencial destructor que tienen estas ideologías, no podemos quedarnos simples espectadores.

Hoy, que términos como “territorio”, “frontera” y “espacio” se utilizan, por parte de un poder que se ha demostrado demasiado pequeño para gestionar una situación demasiado complicada, como banderas para separar a las personas en vez de unirlos; en esta coyuntura internacional crítica de un sistema político-cultural en clara decadencia que, en ciertas partes del globo, tiene como idea principal hacer el país “*great again...*”, la museología debe tomar partido e implicarse de forma activa.

Hoy, en pleno septiembre de 2021, que una panda de bellacos descerebrados se sienten legitimados por los discursos oficiales de odio, pronunciados por políticos con representación parlamentaria, para agredir brutalmente en la periferia de la ciudad de Barcelona a un homosexual, imitando a otras “manadas” que hemos ido conociendo; cuando todos los intentos de recuperación social han fracasado, creo con fervor que la filosofía y más claramente la ética y la estética, son nuestros únicos salvavidas.

Unir no significa unificar y mucho menos homogeneizar. Unir significa abrir, ampliar y expandir, aceptando el riesgo potencial que esa apertura hacia el otro conlleve. Expandir nuestro espacio y expandirnos hacia el prójimo con un deseo claro: conocerle y enriquecernos de él, ofrecerle nuestras ideas y aprender de las suyas. No “tolerarle”, sino crear juntos un espacio ampliado y expandible hacia una sociedad participativa.

Durante las últimas décadas el arte actual parece estar sospechosamente callado al respecto, o ¿es la forma de exponerla que la mantiene en silencio? Ciertas líneas de investigación sobre su exposición están demostrando que un espacio nuevo, más allá del espacio físico y del tiempo geológico, es posible. Propuestas expositivas actuales se mueven hacia esta dirección demostrando un claro interés por crear en vez de destrozar, unir antes que separar. Unir

sensibilidades diferentes para crear algo nuevo, fresco y dinámico que respeta, acepta y fomenta la diversidad. No la “tolera” sino la necesita para existir.

Como antes he podido comentar y aquí estoy intentado demostrar, el arte y su exposición, mediante el empeño de sus agentes, se mueven hacia esta dirección teniendo propuestas actuales, factibles y reales que pueden abrir un nuevo camino.

¿Se demostrarán las instituciones a la altura?

Durante la investigación he podido comprobar que el proceso de cambio del rol de museo desde portavoz del poder que lo creó a altavoz de la sociedad, es un proceso colaborativo que necesita tanto a la institución como a la comunidad para su conclusión. Se trata de un proceso que está dotado de todas las particularidades de las estéticas colaborativas: es relacional, participativo, dialógico, tiene carácter de emergencia y se centra en la autogestión. Así que, a modo de conclusión al respecto, el museo como institución de empoderamiento tiene que volverse poroso, es decir permeable desde fuera a las expectativas y necesidades de los distintos grupos sociales de su entorno. Ambas partes tienen que funcionar como vasos comunicantes mediante los que se construyen significados y conocimiento.

La participación no es un proyecto sino una estrategia y, como tal, apunta a mejorar la institución tradicional, no a sustituirla. Estoy convencido de que el tan urgente proceso de transformación del museo no puede hacerse a sus espaldas sino, como aquí se defiende, es la institución misma la que tiene que plantear soluciones y ofrecer respuestas. Una de las importantes dificultades y limitaciones sufridas a lo largo de la realización de esta tesis, se encuentra precisamente en el cómo responder a esta problemática ¿Cómo puede el museo ser agente de su propia transformación?

Hemos podido comentar que modificar su espacio físico, no ha sido suficiente. Como se ha podido constatar la búsqueda de alternativas al paradigma del Cubo Blanco evolucionó de manera casi contemporánea a su surgimiento, pero la opción de dicho espacio como espacio expositivo por excelencia, sigue todavía muy válida. La forma de producción más importante de la que dispone el museo para expresarse es la exposición. Es el proceso comunicativo más destacado que se pone en marcha para el usuario pero también con él. El espacio en el que se desarrolla este proceso comunicacional es determinante. Como respuesta por lo tanto, a la

anterior pregunta se propone el acercamiento del museo a las prácticas expositivas de las denominadas “Grandes Exposiciones”.

La apuesta de exposiciones como Documenta, Bienal, Manifiesta y otras muestras independientes de la institución museística, no es solo la de exhibir el arte contemporáneo sino usarlo como medio para crear relaciones entre personas y debate social. A partir de la última década del siglo XX, tal y como he podido constatar, esas exposiciones dejan de ser una simple muestra de obras para ser una muestra de prácticas sociales en las que el espacio expositivo, como parte del espacio social más generalizado, es el protagonista.

La característica más destacada de estas exposiciones y en concreto de Documenta, que constituye el caso de estudio más desarrollado en la presente tesis, es su reflexión sobre la renovación del discurso expositivo y la reivindicación de la capacidad crítica de sus usuarios, en un espacio cada vez más amplio. Estas exposiciones funcionan como un reflejo de la sociedad y de las expectativas que ella tiene sobre el arte. Asimismo la transformación de la sociedad exige una exposición crítica que respeta la tradición pero que la reformula desde una voluntad inclusiva. Cabe recordar que ser inclusivo es un tema de actitud y una cuestión de conciencia ética de raíces profundas. La vida, el arte y por lo tanto la exposición, no se miran ni se viven igual desde el otro lado. Es por ello que el museo no puede mantenerse al margen de esta realidad.

Las Grandes Exposiciones han demostrado que el calificativo “social” para el espacio de la exposición empieza a cobrar más relevancia que el de “expositivo”. Para su espacio de exposición salen del espacio físico y se aventuran a proponer como tal, a la situación provocada en el lugar y a las relaciones surgidas en él a lo largo del tiempo. Así pues, destacadas las estrategias que podrían ayudar la institución museística a aprovechar el espacio expositivo para crear dinámicas que optimicen el empoderamiento de su usuario, se propone poner el énfasis y entender su uso no como simple medio de sociabilidad, sino como lugar de expresión de responsabilidad social. La otra cara del poder es la responsabilidad y si se quiere contar con ciudadanos responsables, se les tiene que dar el poder.

Habitualmente los museos y otras instituciones artísticas, incluyéndose Documenta en sus primeras ediciones, tratan al espectador no como partícipe, cocreador sino como “votante” o “público” que los agentes, en forma de políticos, necesitan recluir. Pero si algo está claro, habiéndose empezado ya la tercera década

del siglo XXI, es que la sociedad cambia continuamente y de forma rápida, y que el museo como agente representativo de esa sociedad necesita crear las condiciones espaciales que reflejen ese cambio.

A lo largo de la tesis he insistido en que es necesario pensar en el usuario de la exposición como sujeto que sabe y siente y no como objeto que interviene y molesta el discurso curatorial. Si la museología es una ciencia humana, entonces la museografía, como práctica de ella debe estar orientada hacia las personas más que hacia las cosas. Para hacer la museología contemporánea humana, he llegado a la conclusión que los museólogos tienen que estar más atentos a las formas con las que los usuarios habitan y experimentan el mundo para poder entender la manera con la que habitan la exposición. Central en esta atención es el concepto del espacio expositivo como espacio practicado, ya que con este concepto se describe mejor la manera de relacionarse *en* el espacio de la exposición. Por lo tanto son los usuarios que tendrán la responsabilidad de crear sus propios significados en el mundo a través de su manera de habitar el espacio expositivo.

Como una aportación personal más en los estudios museológicos, se ha propuesto en la tesis la sistematización del espacio expositivo, ampliando la teoría de Lefebvre sobre el espacio social y su apropiación por parte de Soja para el espacio urbano. Aquí se ha propuesto una triple organización del espacio expositivo para su mejor estudio y entendimiento de las prácticas sociales realizadas en él: el espacio expositivo real, el espacio expositivo sugerido y el espacio expositivo practicado.

El arte y la forma de mostrarlo pueden producir nuevos espacios y maneras de habitarlos. Espacios comunes, abiertos y libres donde el diálogo nace, crece y se irradia más allá de lo ya hecho, visto y dicho. La manera de exponer el arte puede servir para la creación de espacios desde los que el "otro", que somos nosotros mismos, puede actuar frente a una política universal que de otro modo nos mantiene rehenes. A este respecto, la idea de la experiencia en el espacio es fundamental ya que es a través de ella que se logra un enfoque humanista al espacio vivido, al espacio expositivo practicado. Así pues es importante valorar cómo la persona se relaciona en el mundo a través de la experiencia, para poder trasladar esta manera de relacionarse en el espacio expositivo. Creo que enfocarse en las relaciones entre personas en el espacio de la exposición, a través del reino de la experiencia, es un paso subversivo en los estudios museológicos.

En resumen la tesis defiende que, dado el panorama sociopolítico actual, es urgente pensar en grande y no en pequeño. Compartimos un espacio físico y un tiempo geológico muy concretos, creemos pues a partir de estos elementos, un espacio ampliado hacia lo cultural y lo histórico, más allá de nuestro tiempo personal y compartámoslo. Tenemos como únicas armas la ética y la estética pero seguro que, con su ayuda, se puede lograr.

En la fase final de este trabajo, me gustaría destacar algún punto débil y alguna limitación sufridas a lo largo de su realización. Uno de ellos consiste en la separación que he asumido en mi análisis entre el concepto museístico y el expositivo, a pesar de la parecida compenetración entre ambos. Entiendo que esta separación puede haber generado confusión durante la lectura del trabajo, pero el motivo de dicha decisión fue debido a la necesidad de dejar clara la diferencia entre los dos contextos. En el caso específico de esta investigación, el de museo es mucho más concreto y el expositivo mucho más general, aparte de punto central de la investigación.

En última instancia me gustaría plantear a partir de estas conclusiones la necesidad de seguir investigando y trabajando sobre nuevos análisis tanto de las prácticas expositivas que aparecen en los museos de arte públicos como del uso del espacio expositivo propuesto por ellas. Una interesante investigación podría ser el estudio de las maneras de poner en práctica todo lo aquí recogido, en procesos expositivos para arte no contemporáneo, Las características específicas del arte contemporáneo, que en la mayoría de los casos se presenta en forma de instalaciones, arte digital, land art o performances, es decir que prescinde del objeto y en muchas ocasiones del espacio mismo, hace que sea mucho más fácil su exposición novedosa y atrevida, pero ¿cómo se puede hacer una exposición contemporánea con obras de arte del siglo XIII, por ejemplo?

La aproximación a la evolución de los ambientes participativos que supone esta tesis doctoral sugiere como otra posible línea de investigación futura, el estudio en profundidad de las herramientas teóricas nuevas aquí propuestas, como la “especificidad espacial museística” y su puesta en práctica para la evaluación de la participación activa del usuario en el museo. Tal y como se ha explicado, el presente trabajo es puramente teórico, por lo que podría ser interesante poder comprobar su validez en la práctica.

Habiendo entrado ya en la tercera década del siglo XXI, resulta pertinente definir el lugar del espectador en el espacio de la exposición y a través de esto su lugar en la sociedad. Poner en cuestión el orden social establecido mediante atrevidas prácticas expositivas, no debería dar miedo, puesto que, al fin y al cabo, evita que la democracia desaparezca. En esta búsqueda, el arte del siglo XXI, las Grandes Exposiciones y el museo como institución pública, tienen que explorar juntos las posibilidades y sentar las bases de un espacio cultural común que refleje las experiencias compartidas de la heterogeneidad, reconociendo que la filosofía, el arte y la vida están más profundamente entrelazadas de lo que, hasta ahora, admitían las convenciones del museo.

En la hipotética pregunta: ¿Qué hay de nuevo en los museos después de tanto tiempo de exponer arte? Una hipotética respuesta podría ser: La voluntad por parte de la institución, y sus agentes, de crear un espacio más representativo para el conjunto de una sociedad cada día más diversa.

14. Referencias Bibliográficas

- Adorno, T.W. (2006). *Kierkegaard. La construcción de lo estético*. Akal.
- Alcock, A. (1993). Aesthetics and Urban design. En Hayward, R. y McGlynn, S. (eds.). *Making Better Places: Urban Design Now* (pp. 42-49). Butterworth-Heinemann.
- Aldaz, M. (2018). *¿Qué fue de la crítica institucional?*. Fuera de marco. <http://fueraquemarco.xyz/archivos/538>
- Alexanco, J.L. (1997). A 25 años de los Encuentros de Pamplona. En Navallas, A., Alexanco, J.L., Barber, Ll., Huici, F., Maderuelo, J., y Manterola, P. *Los Encuentros de Pamplona. 25 años después* (pp. 9-10). MNCARS.
- Alloway, L., Banham, R., Lewis, D. (1956). *This is Tomorrow*, catálogo de la exposición, Whitechapel Art Gallery.
- Alonso Fernández, L. (2010). *Museología y museografía*. Ediciones del Serbal.
- Alonso Fernández, L. (2012). *Nueva Museología*. Alianza Forma.
- Alpers, S. (1991). The museum as a way of seeing. En Karp, I. y Lavine, S. D. (Ed.). *Exhibiting cultures, The poetics and politics of museum display* (pp. 25-32). Smithsonian Institution Press.
- Anagnostou, G. (2017). *Με αφορμή τις πολιτιστικές δραστηριότητες της Documenta 14*. Rizospastis. <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=9334980> [Trad. A propósito de las actividades culturales de documenta 14].
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- Andreotti, L. y Costa, X., (eds.). (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. MACBA/ Actar.
- Anzaldúa, G. (2002). (Un)natural bridges, (Un)safe spaces. En, Anzaldúa G. y Keating A. (eds.). *This Bridge we call home. Radical visions for transformation* (pp. 1-5). Routledge.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza*. Capitán Swing, [Trad. Carmen Valle Simón].

- Ardenne, P. (2006). *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC.
- Arendt, H. (1996). *La condición humana*. Paidós.
- Argullop, R. (2006). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Acantilado.
- Arnstein, S.P. (1969). A Ladder of Citizen Participation. *Journal of the American Institute of Planners*, 35(4), 216-224.
- Asensio, R.H. (2013). ¿De qué hablamos cuando hablamos de participación comunitaria en la gestión del patrimonio cultural? *Revista Argumentos*, 7(3), 25-33. http://www.revistargumentos.org.pe/participacion_patrimonio.html
- Azor Lacasta, A., Del Barrio Alvarellos, H., Garde López, V., González Suela, M. y Nuevo Gómez, A. (2014). Museos + Sociales. Génesis de un plan destinado a reforzar el compromiso social de los museos. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, (9-10), 240-251. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/mes/revista-n-9-10-2013-2014/indice.html>
- Azuma, R.T. (1997). A Survey of Augmented Reality. *Presence*, 6(4), 355-385. <https://www.mitpressjournals.org/doi/pdfplus/10.1162/pres.1997.6.4.355> (consulta: 21/02/2021)
- Baudelaire, C. (2019). *El pintor de la vida moderna*. Taurus. (Trad. Martín Schifino. Original publicado en *Le Figaro* en 1863).
- Bazin, G. (1969). *El tiempo de los museos*. Daimon.
- Benach, N. y Albet, A. (2010). *Edward W. Soja: la perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*. Icaria.
- Benjamin, W. (1997). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Verso.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Bennett, T. (1988). The Exhibitionery Complex. *New Formations*, (4), 73-102. http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/04_73.pdf
- Bennett, T. (2009). Museo. En Capdevilla Ester (coord.). *Ideas Recibidas: Un vocabulario para la cultura artística contemporánea* (pp. 178-196). Museu d'Art Contemporani de Barcelona
- Bennett, T. (2013). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge.
- Bezzola T. y Kurzmeyer, R. (ed.). (2007). *Harald Szeemann with by through because towards despite, Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*. Voldemeer, 2007, pp. 225-226.
- Bhabha, H. (1989). Location, intervention, incommensurability: A conversation with Homi Bhabha. *Emergences*, 1(1), 63-88.
- Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Manantial.

- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October* 110, 51-79.
https://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/96
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría*. Teoría. (Edición traducida del original publicado en 2012 bajo el título *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*).
- Bishop, C. (2021). La Caja Negra, el Cubo Blanco, la Zona Gris: Las exhibiciones de danza y la atención de la audiencia. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (35), 43-69. (Trad. Paulo Antonio Gatica Cote y María Lucía González Castro, Univ. de Santiago de Compostela, del original publicado en 2018 *The Drama Review*, 62 (2), 22-42).
- Blanco, P. (2005). Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa. En Carrillo, J., Estella Noriega, I. y García Merus, L. (Eds.). *Desacuerdos2. Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español* (pp. 188-206). Museo Reina Sofía.
https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c02.pdf
- Blaut, J.M (2000). *Eight Eurocentric Historians*. The Guilford Press.
- Boccioni, U. (1995). Manifiesto técnico de la escultura futurista. En, Chipp, H.B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas* (pp. 322-328). Akal.
- Bois, Y-A. (1989). Exposition: Esthétique de la distraction, espace de démonstration. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, (29), 57-79.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora, S.A.
- Buren, D. (1991). *Les Écrits (1965-1990)*, Tomo I: 1965-1976. Capc Musée d'art contemporain.
- Burke, E. (2014). *De lo sublime y lo bello*, Alianza. (Primera edición 1757, trad. Menene Gras Balaguer).
- Burón Díaz, M. (2012). Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica. *Revista de Indias*, 72(254), 177-212.
<http://doi.org/10.3989/revindias.2012.007>
- Buttler von, A. (1993). *Jardines del clasicismo y romanticismo. El jardín paisajista*. Nerea. (Trad. Jose Luis Gil Aristu).
- Caputo Jaffé, A. (2019). ¿Arte o Artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en culturas indígenas. *Aisthesis*, (66), 187-210.
<https://scielo.conicyt.cl/pdf/aisthesis/n66/0718-7181-aisthesis-66-0187.pdf>
- Careri, F. (2002). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.
- Carrillo, J. (2009). Los museos como laboratorios de gubernamentalidad. En Capdevilla Ester (coord.): *Ideas Recibidas: Un vocabulario para la cultura artística contemporánea* (pp. 174-177). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Carriquiry, A. (2017). Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente. *Laocoonte. Revista de estética y teoría de las Artes*, (4), 182-198.
<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/10287/10311>

Carta Internacional de los derechos humanos. *Naciones Unidas, 217A (III)-27*, 10-12-1948, 34-37. [https://undocs.org/es/A/RES/217\(III\)](https://undocs.org/es/A/RES/217(III))

Castejón Ibáñez, M^a M. (2019). *Hacia un museo social. Estudio de una metodología participativa para vincular el museo de Bellas Artes de Murcia a su territorio*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Murcia.

Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Alianza.

Cavafy, C. (1963). Ítaca. En Ed. Jorghos P. Sawidhis. *Ποιήματα* (pp. 27-28). Ikaros. (Trad. del autor)

Cerviño, M.E. (2015). Desigualdad y diferencia en el discurso del arte global. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXI (41), 9-39.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31639397002>

Clair, J. (2000). *Duchamp at the Turn of the Centuries*. Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal. <https://www.toutfait.com/duchamp-at-the-turn-of-the-centuries>

Claramonte, J. (2008). *Arte colaborativo: Política de experiencia*. Estética y Teoría del Arte. <http://jordiclaramonte.blogspot.com/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html> (Publicado el 31/05/2008 y consultado el 08/04/2021)

Colomé, S. y García, F. (2020). *Entrevista al director del Prado*. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20201006/5999439/machismo-museo-del-prado-miguel-falomir.html>

Corrin, L.G. (2004). Mining the museum: artists look at the museums, museums look at themselves. En Messias Carbonell, B. (Ed.). *Museum studies. An anthology of contexts* (pp. 281-402). Blackwell Publishing.

Cresswell, T. (2009). Place. En Rob Kitchin and Nigel Thrift (Eds.). *International Encyclopedia of Human Geography*, (pp 169-177). Elsevier,

Crimp, D. (1980). On the Museum's Ruins. *October*, Vol. 13, 41-57. <https://doi.org/10.2307/3397701>

Danto, A. C. (1989). *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*. Center for African Art.

Danto, A.C. (2000). *Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art*. Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal. <https://www.toutfait.com/marcel-duchamp-and-the-end-of-taste-a-defense-of-contemporary-art>

Danto, A.C. (2010). *Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.

Davallon, J. (1992). Le musée est-il vraiment un media?. *Public et Musées. Regards sur l'évolution des musées*, (2), 99-123. https://www.persee.fr/issue/pumus_1164-5385_1992_num_2_1

David, C. (2002). Acompañar la discursividad de l'art expérimental. En Ceva Marie-Luz (Ed.). *L'Art contemporain et son exposition (1)* (pp.63-76). L'Harmattan.

- Davidson, L. (2012). Inclusiveness, relevancy and engagement: Empowering leisure at the Museum of New Zealand Te Papa Tongawera. En Desvallées, A. y Nash, S. (eds.). *Empoderar al visitante: Proceso, Progreso, Protesta* (pp. 159-171). ICOFOM Study Series, ISS 41. <https://icom.museum/en/ressource/empowering-the-visitor-process-progress-protest/>
- Delage, A. (2012). La participación en un ecomuseo de suburbio. *RdM. Revista de Museología*, (53), 100-103.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*, Paidós.
- Desvallées, A. (2012). Prefacio. En Desvallées, A. y Nash, S. (eds.). *Empoderar al visitante: Proceso, Progreso, Protesta* (pp. 9-14). ICOFOM Study Series, ISS 41. <https://icom.museum/en/ressource/empowering-the-visitor-process-progress-protest/>
- Deutsche, R. (2009). Sobre "público". En Capdevilla Ester (coord.). *Ideas Recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea* (pp. 250-263). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- El Lissitzky, (1970). Espacio Prounen. Gran exposición de arte. Berlín 1923. En El Lissitzky. *1929. La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S.* y otros escritos (pp. 119-122). Gustavo Gili.
- Elden, S. (2007). Governmentality, Calculation, Territory. *Environment and Planning D: Society and Space*, 25 (3), 562-580. <https://doi.org/10.1068/d428t>
- Elden, S. (2009a). Space I. En Rob Kitchin and Nigel Thrift (Eds.). *International Encyclopedia of Human Geography*. (pp 262-267). Elsevier.
- Elden, S. (2009b). *Terror and Territory: The Spatial Extent of Sovereignty*. University of Minnesota Press.
- Elden, S. (2010). Land, terrain, territory. *Progress in human geography*, 34 (6), 799-817. <https://doi.org/10.1177/0309132510362603>
- Elden, S., Gregory, D. y Sevilla Buitrago, A. (2011). Espacios del pasado, historias del presente: en torno a los rastros de la historia espacial. *URBAN Historias Urbanas/Urban Histories*, [1], pp. 91-114. http://oa.upm.es/10228/1/Espacios_del_pasado_Historias_del_presente_Elden_Gregory_Sevilla_Buitrago.pdf
- Expósito M. (2009). Las paradojas de la visión pública. En, Capdevilla Ester (coord.). *Ideas Recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea* (pp. 246-249). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Fernández López, O. (2012). El fin del cubo blanco. Releyendo a Brian O'Doherty. *HUM-736. Papeles de cultura contemporánea*, (15), 68-80.
- Foradada Baldellou, C., Irala-Hortal, P., Lorente, J.P. (2019). Creatividad, investigación y comunicación en la era digital. En Foradada Baldellou, C. e Irala-Hortal, P. (coords.). *Re_Visiones sobre Arte, Patrimonio y Tecnología, en la era digital* (pp. 7-13). IAACC Pablo Serrano.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Akal.

- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI. [Trad. Elsa Cecilia Frost].
https://monoskop.org/images/1/18/Foucault_Michel_Las_palabras_y_las_cosas.pdf
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno. [Trad: Aurelio Garzón, de la edición original: Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard.]
- Foucault, M. (1980). The eye of power: conversation with J-P Barou and M. Perrot. En C. Gordon [Ed.]. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977 by Michel Foucault* (pp.146-165). Harvester Press.
- Foucault, M. (1984). Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), 46-49. https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Des_espaces_autres.pdf
- Foucault, M. (2001). *Dits et Écrits*, Gallimard.
- Foucault, M. (2005). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Fuenzalida, H. (1944). Don Claudio Gay y el Museo Nacional de Historia Natural. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, (22), 5-16.
<https://publicaciones.mnhn.gob.cl/668/w3-article-63563.html>
- Gabo, N. (1995). Manifiesto realista. En Chipp, H.B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas* (pp 350-355). Akal.
- García Canclini, N. (2004). Diferentes, desiguales o desconectados. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, (66-67), 113-133.
- García Canclini, N. (2021). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- García Fernández, I. (2015). El papel de los museos en la sociedad actual: discurso institucional o museo participativo. *Complutum*, 26 (2), 39-47.
https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50415
- García Fernández, I. (2019). La Nueva Museografía. *RdM. Revista de Museología*, (75), 21-33.
- Garduño Freeman, C. (2018). *Participatory Culture and the Social Value of an Architectural Icon: Sydney Opera House*. Routledge.
- Giaccardi, E. (Ed.). (2012). *Heritage and Social Media*. Routledge.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta*. Paidós.
- Gómez Moreno P.P. (2015). *Estéticas fronterizas: Diferencia colonial y opción estética decolonial*. Editorial UD Francisco Jose de Caldas.
- González, A., Calvo Serraller, F. y Marchan Fiz, S., (eds.). (1999). *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*. Istmo.
- Greenberg, R. (2005). The exhibited redistributed. A case for reassessing space. En Greenberg, R., Ferguson, B.W. y Nairne, S. (Eds.). *Thinking about Exhibitions* (pp. 246-258). Routledge.

Greenberg, R., Ferguson, B.W. y Nairne, S. (Eds.). (2005). *Thinking about Exhibitions*, Routledge.

Guasch, A.M. (2009). *El arte del s. XX en sus exposiciones, 1945-2007*. Serbal.

Guerra, C. (2009). Adiós al Cubo Blanco. En Capdevilla Ester (coor.). *Ideas Recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea* (pp. 73-75). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Guldi, J. (s.f). *What is the spatial turn?* Scholars' Lab. University of Virginia Library. <http://spatial.scholarslab.org/spatial-turn>

Gupta, A. y Ferguson, J. (2008). Más allá de la "cultura": Espacio, identidad y las políticas de la diferencia. *Antípoda*, (7), 233-256.

Hart, R. A. (2001). *La participación de los niños en el desarrollo sostenible*, UNICEF/PAU Education.

Harvey, D. (1993). From space to place and back again. En Bird, J., Curtis, B., Putnam, T., Robertson, G. y Tickner, L. (eds.). *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change* (pp. 3-29). Routledge.

Harvey, D. (2007). *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Akal.

Heidegger, M. (1993). Building, dwelling, thinking. En Ferrell Krell, D. (ed.) *Martin Heidegger: Basic Writings* (pp. 361–362). Routledge.

Heinich, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Casimiro.

Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art. A materials and techniques handbook*. Jorge Pinto books.

Hernández Hernández, F. (2012). El protagonismo de los visitantes dentro del museo. En Desvallées, A. y Nash, S. (eds.). *Empoderar al visitante: Proceso, Progreso, Protesta* (pp 211-219). ICOFOM Study Series, ISS 41. <https://icom.museum/en/ressource/empowering-the-visitor-process-progress-protest/>

Hernández Martínez, A. (2009). Museos para no dormir: la postmodernidad y sus efectos sobre el museo como institución cultural. En Lorente, J.P (Dir.) y Almazán, D. (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo* (pp. 125–144). Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hohlfeldt, M. (2013). L'œuvre collective du GRAV: le labyrinthe et la participation du spectateur. *Critique d'Art*, (41), 128-144. <https://doi.org/10.4000/critiquedart.8334>

Höller, C. (2002). Africa in Motion. An interview with the post-colonialism theoretician Achille Mbembe. *Springerin*, (3). <https://www.springerin.at/en/2002/3/afrika-in-bewegung>

Holmes, Brian. (2007). *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. Transform.eipcp.net. <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/holmes/es.html>

Hood, M. G. (2004). Staying Away: Why People Choose Not to Visit Museums. En Gail Anderson (Ed.). *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift* (pp. 150-157). Rowman Altamira Press.

Ianni, O. (1998). *Teorías de la globalización*. Siglo XXI.

Jameson, F. (1984). Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, (146), 53-92.

Kant, I. (2005). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Fondo de cultura económica de España, S.L.

Kant, I. (2007). *La crítica del juicio*. Tecnos. (Trad. Manuel García Morente).

Kearney, F. (2019). *¿Qué es el Cubo Blanco?*. EVE. Museos e Innovación.
<https://evemuseografia.com/2019/01/22/que-es-el-cubo-blanco>

Keay, D. (1987). *Aids, education and the year 2000!*. Woman's Own. Lectura digital en: Margaret Thatcher Foundation: Speeches, Interviews and Other Statements
<https://www.margaretthatcher.org/document/106689>

Kester, G. (2017). Piezas conversacionales: El papel del diálogo en el arte socialmente comprometido. *Efímera Revista*, 8 (9), 1-10.
<http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/60/71>

Konstandinidis, G. (2017). *Κάνοντας έναν ειλικρινή απολογισμό της documenta 14*. LIFO. https://www.lifo.gr/articles/arts_articles/159249 (Haciendo un compendio honesto de documenta 14).

Koselleck, R. (2011). *historia/Historia*. Editorial Trotta.

Krauss, R. (2015). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza.

Lacy, S. (Ed.). (1996). *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. Bay Press.

Laddaga, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo Editora, S.A.

Lamoureux, J. (1996). The Museum Flat. En Ferguson B., Greenberg R. y Naime S. (Ed), *Thinking about exhibitions* (pp. 81-94). Routledge,

Latimer, Q. y Szymczyk, A. (Eds.). (2017). *Athens, Documenta 14: Day Book. Map booklet*. Prestel Verlag.

Layuno Rosas, M.Á. (1997). Exponerse o ser expuesto. La problemática expositiva de las vanguardias históricas. *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, (10), 331-354.

Lee, B-K. (2007). Espaces d'exposition temporaires consacrés à l'art contemporain. *Marges. Revue d'art contemporain*, (5), 40-60.
<https://doi.org/10.4000/marges.705>

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.

Lefebvre, H. (2017). *El derecho a la ciudad*. Capitán Swing.

Lippard, L. (1989). Moving Targets/Moving Out. En Arlene Raven (Ed.). *Art in the Public Interest* (pp. 209-228). UMI Research Press.

- Lippard, L. (2001). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press.
- Liverani, M. (2008). *El antiguo Oriente: Historia, Sociedad y Economía*. Crítica.
- Llorente Hernández, Á. (2019). Un museo ideal. *RdM. Revista de Museología*, (75), 5-6.
- López Fdez. Cao, M. (2012). Museos y género. Patrimonio y educación para la igualdad. En López Fdez. Cao, M., Fernández Valencia, A., Bernárdez Rodal, A. (Eds.). *El protagonismo de las Mujeres en los Museos* (pp. 7-11). Editorial Fundamentos.
- López Vílchez, I. (2007). Espacio y vanguardias artísticas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 19, 117-134. <https://www.redalyc.org/pdf/5135/513551275005.pdf>
- Lorente, J. P. (2006). Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la Museología Crítica. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, (2), 24-34. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/mes/revista-n-2-2006/indice.html>
- Lorente, J.P. (2012). *Manual de historia de la museología*. Trea.
- Lorenzo, M. (2016). *El derecho a la autogestión cultural. Ensayos de resistencia (segunda parte)*. Gabeiras y Asociados. <https://gabeirasyasociados.com/derecho-la-autogestion-cultural-ensayos-resistencia-segunda-parte>
- Machado, A. (2006). *Campos de Castilla*. Cátedra.
- Maderuelo, J. (2003). La construcción del espacio en las vanguardias. *Quintana*, (2), 95-107.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Akal.
- Malva. (2012). *Pablo Helguera. Una mala educación. Entrevista por Helen Reed*. Museo Malva. <https://issuu.com/museomalva/docs/agitese/s/10562312>
- Mandravelis, P. (2016). *documenta αμχανιάς*. Kathimerini. <https://www.kathimerini.gr/876309/opinion/epikairothta/politikh/documenta-amhxanias> [Trad.: documenta de desconcierto].
- Manovich, L. (2009). La poética del espacio aumentado. En Capdevilla Ester (coord.). *Ideas Recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea* (pp. 76-103). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Manterola, P. (1997). Encuentros y desencuentros. En Navallas, A., Alexanco, J.L., Barber, Ll., Huici, F., Maderuelo, J., y Manterola, P. *Los Encuentros de Pamplona. 25 años después* (pp. 41-44). MNCARS.
- Marakis, E. (2017) Η αμφιλεγόμενη Documenta 14 και το πρόβλημα της κριτικής της. Pandiera. <https://pandiera.gr/η-αμφιλεγόμενη-documenta-14-και-το-πρόβλημα-της-κ/> [Trad.: La controvertida documenta 14 y la problemática de su crítica].
- Marchán Fiz, S. (2010). *La disolución del Clasicismo y la construcción de lo Moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca.

- Maroto, V. (2000). *Arte por la rehabilitación*. El País. https://elpais.com/diario/2000/03/16/cvalenciana/953237896_850215.html
- Martí Testón, A. (2018). *Hacia una museografía 4.0. Diseño de experiencias inmersivas con dispositivos de realidad aumentada* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València]. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/107375>
- Martínez Lorea, Ion. (2013). Henri Lefebvre y los espacios de lo posible. En, Lefebvre, H. *La producción del espacio* (pp. 9-28). Capitán Swing,
- Massey, D. (1993). Power-geometry and a progressive sense of place. En, Bird, J., Curtis, B., Putnam, T., Robertson, G. y Tickner, L. (eds.). *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change* (pp. 59-69). Routledge.
- Massey, D. (1994). *Space, Place and Gender*. Polity Press,
- Maure, M. (1996) La nouvelle muséologie – qu'est-ce-que c'est? En Schärer, M.R. (Ed.). *Museum and community II* (pp.127-132). Icofom Study Series, ISS 25.
- May, S. (2005). An Enduring Legacy: The Pennsylvania Academy of the Fine Arts (1805-2005). En University of Pennsylvania Press, Incorporated (Ed.), *Pennsylvania Academy of the Fine Arts - 200 years of excellence* (pp. 11-27). University of Pennsylvania Press. https://www.pafa.org/sites/default/files/documents/press-kits/PAFA_History.pdf
- Mbembe, A. (2001). *On the Postcolony*, University of California Press.
- McEville, T. (2007). *De la ruptura al Cul de Sac. Arte de la segunda mitad del siglo XX*. Akal.
- Mignolo, W. (2008). El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto. *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 5(6), 7-38.
- Mignolo, W. (2015). De lo estético/estésico y lo decolonial. En Gómez Moreno P.P. *Estéticas fronterizas: Diferencia colonial y opción estética decolonial* (pp. 9-15). Editorial UD Francisco Jose de Caldas.
- Morente, F. (2012). Edward W. Soja o la reubicación del espacio en el debate de las ciencias sociales. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, XVII(977). <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-977.htm>
- Morison, B. (2002). *On Location: Aristotle's Concept of Place*. Oxford University Press
- Mottola Molfino, A. (2014). Museos en la encrucijada entre negocio, espectáculo, marketing, exposiciones y educación. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, (9-10), 54-69. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/mes/revista-n-9-10-2013-2014/indice.html>
- Muñoz García, A. y Martí Testón A. (2019). Del museo en el bolsillo a las experiencias inmersivas de realidad aumentada in situ. En Foradada Baldellou, C. e Irala-Hortal, P. (coords.). *Re_Visiones sobre Arte, Patrimonio y Tecnología, en la era digital* (pp. 411-416). IAACC Pablo Serrano.

Muñoz González, J. (2017). El espacio como forma de hacer historia. Del giro espacial a la narrativa de la simultaneidad. En Maroto Blanco, J.M. (ed.). *VI Encuentro Internacional de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea*. Comunicación mesa 13 “¿El corto siglo XX? experiencias de jóvenes investigadores desde (y hacia) un nuevo siglo”, <https://historiazgz2017.files.wordpress.com/2017/05/m13-muc3b1oz-el-espacio-como-forma.pdf>

Native American Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA). *101st Congress, 2d Session Senate, Report 101-473*, 26 septiembre 1990, 1-16. <https://www.nps.gov/subjects/nagpra/upload/SR101-473.pdf>

Navajas Corral, O. (2012). Ecomuseos y Ecomuseología en España. *RdM. Revista de Museología*, (53), 55–75.

November, V. (2002). *Les territoires du risque: Le risque comme objet de réflexion géographique*. Peter Lang,

O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. CENDEAC.

Obrist, H-U. (2003). *Pop Daddy. The great Richard Hamilton on his early exhibitions*. Tate.org.uk <https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-hamilton-1244/pop-daddy>

Obrist, H-U. (2009). *Breve historia del comisariado*. Exit Publicaciones.

Ocampo, E. (1985) *Apolo y la máscara: La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Icaria,

Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (ICESCR), Naciones Unidas. *Derechos Humanos, 2200 A (XXI)*, 16/12/1966. <https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/cescr.aspx>

Padró, C. (2009). La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. En Lorente, J.P. (Dir.) y Almazán, D. (Coord.). *Museología crítica y arte contemporáneo* (pp. 51–72). Prensas Universitarias de Zaragoza.

Panofsky, E. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets. (Trad. Virginia Careaga. Primera edición alemana, 1927).

Pareyson, L. (1987). *Conversaciones de estética*, Visor.

Pimentel, K. y Teixeira, K. (1993). *Virtual Reality: Through the new looking glass*, McGraw-Hill, Inc.

Platón. (2005). *Timeo*, (Trad. Conrado Eggels Lan). Ediciones Colihue.

Poinsot, J-M. (1986). Les Grandes Expositions: Esquisse d'une typologie. *Cahiers du Musée national d'art moderne*, (17/18), 122–145. Número especial : *L'Œuvre et son accrochage*.

Quesada, F. (2016). El giro espacial: Conquista y fetiche. *Revista Europea de Investigación en Arquitectura, REIA*, (5), 153-170. http://www.reia.es/REIA_5_09_FQ.pdf

Ramos J., Zaparaín F. y Llamazares, P. (2019). Oteiza y Oíza: el espacio expositivo como percepción temporal. *RA. Revista de Arquitectura*, (21), 120-137.

Ramos-Delgado, D. (2019). Estéticas participativas: aportes para situar el lugar del espectador en el arte contemporáneo. *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, (8), 45-59.

<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/3080>

Rancière, J. (2008). Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art. *Art and Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2(1), 1-15. <https://aesthetics.umwblogs.org/files/2012/04/Ranciere-Aesthetic-Separation.pdf>

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial. 2010.

Rancière, J. (2013). *El filósofo y sus pobres*, Universidad Nacional de General Sarmiento.

Ritzer, G. (2006). *La Macdonalización de la sociedad*. Editorial Popular.

Said, E. (2008). *Orientalismo*. De Bolsillo.

Scheiner, T. (2012). Empowerment in process: Myth and realities in the relationship with museum communities. En Desvallées, A. y Nash, S. (eds.). *Empoderar al visitante: Proceso, Progreso, Protesta* (pp 288-302). ICOFOM Study Series, ISS 41.

<https://icom.museum/en/ressource/empowering-the-visitor-process-progress-protest/>

Schlögel, K. (2007). *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Ediciones Siruela.

Seebach, S. (2018). Creativity, interactivity and the hidden structures of power: a reflection on the history and current reality of the museum through the eyes of Foucault. *Digithum*, (21), 11-20. <http://doi.org/10.7238/d.v0i21.3124>

Sesé, T. (2020). *La Covid se lleva por delante el 80% de los visitantes de museo*. La Vanguardia.

<https://www.lavanguardia.com/cultura/20200905/483292705775/covid-visitantes-museos-barcelona-perdida-80.html>

Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Museum 2.0.

Soja, E. W. (1971). *The Political Organization of Space*. Resource Paper No 8. Association of American Geographers, Commission on College Geography.

Soja, E.W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Blackwell.

Soja, E.W. (2008) *Postmetropolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, Traficantes de Sueños. (Trad. de Verónica Hendel y Mónica Cifuentes del original: Soja, E.W. (2000). *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Blackwell Publishing.)

Sola Pizarro, B.M. (2019). Prácticas artísticas colaborativas: nuevos formatos entre el arte y la educación. *De Arte*, (18), 261-268.

Stamps, L. y Hardeman, D. (2015-16). *Constant. Nueva Babilonia*. Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/constant-nueva-babilonia>

- Stoffel, M. (2012). De qué hablamos cuando hablamos de Sociomuseología. *RdM: Revista de Museología*, (53), 8-14.
- Szymczyk, A. (2017). Επαναληψιμότητα και ετερότητα - μαθαίνοντας και δουλεύοντας από την Αθήνα. En Latimer, Q., y Szymczyk, A. (Ed.). *documenta 14 Reader* (pp. 19-42). Prestel Verlag.
- Tirado, F. J. y Mora, M. (2002). El espacio y el poder: Michel Foucault y la crítica de la historia. *Espiral*, IX(25), 11-36. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13802501>
- Tomkins, C. (1996). *Duchamp: A Biography*. Henry Holt and Co.
- Tuan, Yi-Fu. (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press.
- Valdés Sagüés, M. C. (1999). *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*. Trea.
- Villaseca, E. (2014). *Digital Audience Research Report: Understanding Visitors' motivation and usage of the online collection*. Tate Museum-ID <https://museum-id.com/digital-audience-research-understanding-visitors-by-elena-villaespesa/> [consulta: 03/03/2019].
- Witcomb, A., (2003). *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*, Routledge,

Anexo

REFERENCIAS DE LAS ILUSTRACIONES

Listado de Diagramas:

| | |
|---|-----|
| Diagrama 1: <i>La evolución del espacio desde de Galileo, propuesto por Foucault (1894) y ampliado hasta la actualidad. (Elaboración del autor).</i> | 24 |
| Diagrama. 2: <i>Tríada conceptual del espacio según Lefebvre (2013).</i> [Elaboración del autor] | 31 |
| Diagrama 3: <i>Las “Heterotopías” como espacios de emplazamiento dentro de la organización espacial de la cultura, según Foucault (1984).</i> [Elaboración del autor] | 36 |
| Diagrama 4: <i>Ramificación de los distintos tipos de Participación en los procesos artísticos (Elaboración del autor)</i> | 139 |
| Diagrama 5: Sherry R. Arnstein. (1969). <i>La escalera de participación</i> (Fuente: Bishop, 2016, 439, nota a pie de página) | 191 |
| Diagrama 6: Roger Hart, <i>Escalera de la Participación</i> , (Fuente: Hart, 2001) | 192 |
| Diagrama 7: <i>La tríada conceptual del espacio expositivo, inspirada por Lefebvre y Soja.</i> [Elaboración del autor] | 260 |

Listado de Láminas:

- Lámina 1:** *Mapa de Jericó en la Biblia de Farhi.* Representación de los 7 ciclos concéntricos de los muros de la ciudad y su entrada cerrada. Siglo XIV. Períodos de Ayubí y Mameluco.
Fuente: <https://farhi.org/bible.htm> [consulta: 3/08/2021] 66
- Lámina 2:** *Asentamiento Neolítico de Çatalhöyük.* (Recreación de vista aérea). Reconstrucción del nivel VI B (c. 5900). Fuente:
<http://www.antiktarih.com/2018/07/31/catalhoyuk> (Publicación 31/07/2018, consulta: 23/08/2021) 67
- Lámina 3:** *Ur en la edad neosumeria. Plano esquemático de la ciudad y témenos durante la III Dinastía.* Fuente: Liverani, 2008, 223. 68
- Lámina 4:** Vista nocturna de la ciudad de Chicago desde el espacio. Foto: Tim Kopra ©NASA. Publicación Héctor Rodríguez, 16/04/2016. Fuente:
https://www.nationalgeographic.com.es/fotografia/foto-del-dia/chicago-desde-espacio_10287 [consulta: 23/08/2021] 68
- Lámina 5:** *Gustav Klimt: La experiencia inmersiva.* IDEAL Centre d'Arts Digitals. Barcelona. Foto del autor (julio de 2021). 79
- Lámina 6:** Veronés, P. (1581). *Alegoría de la batalla de Lepanto.* Palacio del Dogo, Sala del Coleggio. Venecia. [Ejemplo de arte para un espacio concreto]. Identificador: AKG103392. Fuente y Ficha técnica de la obra: <https://www.akhimages.co.uk/archive/Allegory-of-the-Battle-of-Lepanto-2UMDHURP69YK.html> [consulta: 23/08/2021] 98
- Lámina 7:** Turner, W. (1844). *Lluvia, vapor y velocidad. El Gran ferrocarril del Oeste.* National Gallery, Londres. ©2021 The National Gallery, London. Fuente y Ficha técnica de la obra:
<https://www.nationalgalleryimages.co.uk/imagetails.aspx?q=NG538&ng=NG538&frm=1> [consulta: 24/08/2021] 99

- Lámina 8a:** Friedrich, G. D. [1809]. *Monje en la orilla del mar*, Berlin, Antigua Galería Nacional. 110x171,5 cm. © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Foto: Kristina Mösl, Francesca Schneider. Restauración del 2017. Fuente: https://www.smb.museum/en/whats-new/detail/?tx_smb_pi1%5BnewUid%5D=412&cHash=683de83fe9344dc05b7851ef3dac681d (consulta 24/08/2021) 100
- Lámina 8b:** Friedrich, G. D. [1822]. *Mujer a la ventana*. Alte Nationalgalerie Berlin. 55x37 cm. Cortesía www.gaspardavidfriedrich.org Fuente: <https://www.caspardavidfriedrich.org/Woman-At-A-Window-1822.html> (consulta 24/08/2021) 100
- Lámina 9:** Martí Alsina, J. [1889]. *Vista de Barcelona desde una azotea de la riera de San Joan*. MNAC, Barcelona. Núm. de catálogo: 004095-000. Fuente y Ficha técnica de la obra: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/vista-de-barcelona-desde-una-azotea-de-la-riera-de-sant-joan/ramon-marti-i-alsina/004095-000> (consulta 24/08/2021) 101
- Lámina 10:** Moholy-Nagy. [1930]. *Modulador lumínico espacial*. Fuente y Ficha técnica de la obra: Fundación Moholy Nagy: <https://moholy-nagy.org/art-database-detail/133?prev=gallery> (consulta: 25/08/2021) 107
- Lámina 11:** Lloyd Wright, F. [1950]. *The Zimmerman house*. [ext. e inter.]. Nueva Inglaterra, EE.UU. Fotos Alana Johnson [ext.] y David Bohl [int.] ©The Currier Museum of Art. Fuente: <https://franklloydwright.org/site/zimmerman-house/> (consulta 25/08/2021) 108
- Lámina 12:** Duchamp M. [1942]. *First Papers of Surrealism*, Whitelaw Reid Mansion, N.Y. Foto: John D. Cliff © Philadelphia Museum of Art- Art Resource Scala, Florencia. Donación de Jacqueline, Paul y Peter Matisse en memoria de su madre, Alexina Duchamp, 1998. Fuente: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942> (consulta 25/08/2021) 112
- Lámina 13:** Anónimo. [1921]. *Manifestation Dada à Saint-Julien-le-Pauvre*. Paris. [Lote 5253. N° de archivo 56600100999956_0 y 56600100040030_1] Fuente Fundación André Breton: <https://www.andrebretton.fr/work/56600100999956> (Consulta 26/08/2021). 118

- Lámina 14:** Tristan Tzara. (1921). *Dada 1er Visite*. Saint-Julien-le-Pauvre, Paris. ©2021 Cristophe Tzara. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift. N^o. 3217.2008 Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/184056> (Consulta 26/08/2021) 119
- Lámina 15:** Le Parc, J. (GRAV). (1966). *Une Journée dans la rue*. Paris, distintos lugares. En la segunda foto con Pierre Restany et Otto Hahn. ©2014 Atelier Le Parc. Fuente: <http://julioleparc.org/g.r.a.v.html> (consulta 26/08/2021) 164
- Lámina 16:** Archivo Documenta. Vista desde la calle. Kassel. Foto del autor (2018). 217
- Lámina 17:** Ei Arakawa. (2021). *Mega please draw freely*. Londres, Tate Modern, Turbine Hall. Fuente: Cuenta de Instagram de la Tate Modern @Tate o <https://www.instagram.com/tate> (Consulta 26/08/2021) 220
- Lámina 18:** Desconocido. (510-490 a.C.). *El Tesouro de los Atenienses*, Delfos, Grecia. Reconstrucción entre 1903 y 1906. Foto del autor (2006). 222
- Lámina 19:** Ellsworth, K. (1981). *Curve XXII*. Lincoln Park, Chicago. Parte de la exposición *Sculpture Chicago*. Foto: Ron Cogswell. Fuente: <https://www.ideelart.com/magazine/public-art-chicago> (consulta 30/08/2021) 284
- Lámina 20:** Lacy, S. y una coalición de mujeres de la ciudad de Chicago. (1993). *Full Circle*. Parte de la exposición *Culture in Action*. Daley Plaza, Chicago. (en el fondo *The Chicago Picasso*. (1967). Para el proyecto *Sculpture Chicago*.) Fuente: <https://experiments-in-contemporary-blog.tumblr.com> (consulta 30/08/2021) 285
- Lámina 21:** Ginzburg, C. (1972). *Denotación de una ciudad*. Para la exposición: “Los Encuentros de Pamplona”. Pamplona. ©2010 Carlos Ginzburg. N^o de registro ADO6199. MNCARS. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/denotacion-ciudad-denotation-city> (consulta 31/08/2021) 305

| | |
|---|-----|
| Lámina 22: Anónimo. (h. 1810). <i>Templo de Mercurio</i> . Parque Wilhelmshöhe, Kassel. Foto del autor (2018). | 316 |
| Lámina 23: <i>Parque Wilhelmshöhe</i> . Vista sobre la ciudad de Kassel desde la estatua de Hércules y al revés. Kassel. Foto del autor (2018). | 319 |
| Lámina 24: Kassel ciudad de Documenta. Foto del autor (2018). | 320 |
| Lámina 25: Documenta 14. (2017). "Paseos" por el Odeon y el EMST. Atenas. Fotos del autor (abril, 2017)..... | 329 |
| Lámina 26: Knorr, D. (2017). <i>El libro del artista</i> . Parte del proyecto <i>Expiration Movement Manifest</i> . Atenas. Documenta 14. Foto del autor (abril 2017). | 330 |
| Lámina 27: Les Gens d'Uterpan. (2017). <i>Géographie-Athènes 2017</i> . Atenas. Documenta 14. Foto del autor (abril 2017). | 333 |
| Lámina 28: EMST (2017). <i>Vista desde el último piso</i> . Atenas. Foto del autor (abril 2017) | 340 |

ENTREVISTAS

ENTREVISTA CON FARID RAKUN e ISWANTO HARTONO, MIEMBROS DEL GRUPO RUANGRUPA, EQUIPO DE COMISARIOS DE DOCUMENTA FIFTEEN¹⁴²

Ioannis Mouratidis: Hola ¿qué tal están? Primero quiero darles las gracias por aceptar esta entrevista. ¿Cómo van los preparativos para la *Documenta Fifteen*? ¿Cómo ha afectado la pandemia a la preparación? ¿Han tenido que modificar de alguna manera la planificación inicial?

Farid Rakun: *Muchas gracias por su pregunta.*

Sí ha afectado y mucho. Principalmente porque nosotros (Ruangrupa) no somos "nativos digitales". Para empezar nunca habíamos imaginado hacer algo así [organizar una exposición como Documenta] y menos bajo unas condiciones sin precedente, como las actuales. Al principio habíamos pensado que íbamos a poder viajar, reunirnos en un espacio y repetir en el tiempo... Porque, esta es nuestra manera de hacer las cosas... Construir afinidades, confianza, divertirnos y perder el tiempo entre nosotros, esta es nuestra manera de trabajar... Un montón de cosas que ahora no se pueden hacer...

Zoom ha llegado al rescate pero Zoom también tiene sus limitaciones... es que, no es nuestro formato natural. De todas maneras hemos decidido, para bien o para mal, no posponer, como otros tantos eventos. Para nosotros es muy importante ser honestos con nosotros mismos. No imaginar cómo podrían ser las cosas si todo fuese normal, si es que existe la "normalidad", sino seguir adelante con la situación sea cual sea.

Lo que ahora estamos haciendo o estamos en el proceso de producir, es algo que creamos bajo unas condiciones, que son las que son. Creo que esto también es una parte importante de todo el proceso. Mirando hacia el futuro espero no tener que lamentar haber tomado esta decisión, pero la decisión está tomada y ahora tenemos que trabajar bajo estas condiciones.

IM: Seguro que todo va a ir bien. Es verdad que plataformas como Zoom ahora se elevan en nuestro principal aliado... No es lo mismo, pero es una solución para seguir haciendo cosas

FR: *Sí, estoy de acuerdo. Es un reto, para nosotros aquí en Yakarta por ejemplo... De repente nos vemos obligados a enfocar sobre un tema que siempre ha estado en la agenda pero que nunca decidíamos sacarlo adelante... Ahora es el momento de intentar ver qué podemos hacer para que este "giro digital" tenga sentido para nosotros. Cómo todas estas aplicaciones... Facebook, Google, Amazon, Instagram,*

¹⁴² Esta entrevista ha sido realizada el 7 de junio de 2021 a través de la plataforma digital ZOOM y después de la ayuda de la Sra. Sarah Willmann del departamento de Comunicación y Marketing de Documenta. La conversación fue realizada en inglés y la traducción es propia.

WhatsApp... todas estas herramientas pueden servir en el proceso. Quizás descubrimos algo...

IM: Actualmente estoy en la fase final de mi investigación doctoral y la redacción de mi tesis cuyo tema principal es el uso de los espacios expositivos por parte de los museos y algunas de las Grandes Exposiciones, como es el caso de Documenta. Se trata de una investigación de base teórica relacionada con la reconsideración del concepto espacial por parte de estas instituciones. Estoy investigando la posibilidad de aplicar las ideas de teóricos como Henri Lefebvre, Michel Foucault y otros sobre el espacio en general, en el espacio expositivo en particular. De acuerdo con ellos, el espacio no es solo un lugar físico sino una entidad social con importante potencial discursivo y participativo. En mi trabajo establezco una relación entre el espacio social y el espacio expositivo, dentro del marco del denominado “giro espacial” tal y como lo han desarrollado geógrafos y urbanistas como Edward Soja, Stuart Elden, Doreen Massey, David Harvey y otros. Mi idea es que la concepción espacial es un elemento básico de la concepción curatorial y que configura la construcción y recepción de la exposición que debe tener como objetivo la creación de usuarios concienciados en vez de espectadores pasivos.

En el 2017 tuve la oportunidad de visitar Atenas y ver las exposiciones de Documenta 14 y en 2018 pude visitar el Archivo de la exposición en Kassel. Creo que Documenta es la exposición que potencialmente, guarda la relación más estrecha con mi investigación, en cuanto a los usos de los espacios expositivos a través de sus distintas ediciones a lo largo de los años.

¿Ha tenido siempre el espacio un rol principal en el planteamiento de la exposición, como creo que ha sido?

FR: *La mayoría de nosotros nunca habíamos visitado antes alguna de las ediciones... Sabemos muy poco, o casi nada sobre anteriores ediciones, no sabemos cómo se había utilizado por ejemplo el Fridericianum o el Documenta Halle, y eso nos da una absoluta libertad en crear nuestros propios espacios ahí...*

IM: *Ruangrupa se encarga de la dirección artística de Documenta Fifteen. Sinceramente desconocía el colectivo, entiendo que se trata de una asociación artística que según lo que he podido saber, para la nueva edición trabaja sobre un proyecto que se llama *Lumbung*. Creo que en Indonesia el *Lumbung* es un almacén colectivo de arroz y como objetivo para la nueva edición de la exposición, según la página web de Documenta, es utilizar este concepto para: “desarrollar conversaciones a largo plazo en las que el intercambio de tiempo, espacio... o arte aumentará el bienestar de cada uno... durante Documenta y más allá de ella” (el subrayado es propio).*

Me parece un proyecto emocionante. Especialmente la idea de las “conversaciones a largo plazo”, el “intercambio del tiempo y del espacio...más allá de los límites” de la exposición. Es exactamente como pienso que una exposición debería ser planteada actualmente.

¿Qué es exactamente un *Lumbung*? ¿Se trata de un proyecto participativo? ¿Cómo piensa Ruangrupa lograr estas conversaciones a largo plazo, más allá de los límites de la exposición? ¿Son estos límites, espaciales?

FR: *Para nosotros, esto es algo con lo que hemos estado experimentando desde por lo menos 2015, si no antes. Como grupo artístico de organización colectiva de recursos, colaboramos no solo entre nosotros sino con otros artistas en Yakarta, creando lo que llamamos "ecosistema". Ahora tenemos la curiosidad de ver si Documenta puede formar parte de este "ecosistema", Queremos investigar hasta qué punto podemos hacer encajar la forma de organización colectiva en la que nos interesamos, en un proyecto de las características de Documenta.*

Quiero decir, no vamos a jugar el típico papel de curadores de exposiciones. No se trata de que nosotros decidamos hacer unas cosas y que los demás nos sigan. En nuestro caso, queremos ver cómo podemos todos aprender de todos e imaginar maneras con las que, un proyecto global como será Documenta Fifteen, se puede utilizar para pequeños "ecosistemas" locales...

La verdad es que con el inicio de la pandemia, el proyecto se está realizando en una escala más pequeña. A través de Zoom, no podemos reunir más de 15 colectivos internacionalmente... actualmente somos 14. No es realista intentar trabajar juntos toda esta gente a distancia. Al principio habíamos pensado en unos 50 "ecosistemas" pero ahora pensamos en 25 iniciativas alrededor del mundo con las que podemos imaginar prácticas para que gente como nosotros pueda usar un proyecto como Documenta, cuando se les da la oportunidad de hacerlo.

Ahora mismo hay 14 miembros pero la idea es que el número crezca más allá del horizonte de Documenta, más allá del 2022. Queremos aprovechar la oportunidad que nos ofrece la exposición para crear una red internacional muy amplia en la que se puedan compartir iniciativas artísticas y expositivas colectivas. Documenta Fifteen es un paso importante en el camino pero el camino no acaba ahí. Queremos tratar muchos temas como la economía, la sostenibilidad... temas que son importantes para nosotros y eso no se hace obviamente en 100 días. Habrá que aprender el uno del otro cómo compartir recursos e ideas, desde las cosas más banales como millas para vuelos hasta los temas más abstractos y complicados como el intercambio del conocimiento a través de la práctica expositiva. No queremos crear una coalición para aumentar el impacto de Documenta Fifteen, queremos ir más allá.

Se trata, como Ud. mismo ha comentado en la presentación de su proyecto, de crear usuarios. Es algo muy interesante... Nosotros queremos investigar las posibilidades para que Documenta cree usuarios y no solo espectadores. Se trata de "habitar" desde un punto de vista, la exposición. Usarla no para extraer prácticas de otros puntos del planeta y traerlas a Kassel, sino para dar a cambio otros conocimientos a esos "ecosistemas"...

Espero que todo eso no sea tan abstracto...

IM: ¡Al revés! Me parece muy interesante, de hecho es exactamente cómo pienso que una exposición o un museo deberían funcionar. No solo atrayendo espectadores

sino creando usuarios concienciados. ¡Me alegro que existan grupos de artistas que piensen en la misma dirección!

¿...entonces, decía que actualmente hay 14 miembros en Ruangrupa?

FR: *¡No, no! Somos 14 Lumbung miembros. Ruangrupa es uno de ellos... Hay colectivos como "Instar" de La Habana en Cuba, "Más arte más acción" de Choco en Colombia, etc... Además vamos a incluir artistas individuales, tenemos un listado con artistas con los que ya trabajamos, por lo que se trata solo de hacer un anuncio oficial de ellos...esto será en septiembre...*

IM: Durante mi viaje a Kassel tuve la oportunidad de entrar en contacto con algunas investigaciones del profesor Phillip Oswald quien estudia la importancia del espacio en la expansión de la exposición. En uno de sus trabajos titulado "Prácticas espaciales de Documenta" observa una evolución espacial de la exposición, según la cual Documenta evoluciona espacialmente, a través de sus distintas ediciones, de la siguiente manera:

Documenta 1/5 – Concentración, Introversión

Documenta 4/6 – Arte en el espacio exterior

Documenta 8/9 – Intervenciones Urbanas

Documenta 10 – el *Parcours*

Documenta 11/14 expansión global

¿Le parece acertada esta agrupación? ¿La decimoquinta edición va a seguir hacia la misma dirección, espacialmente hablando? ¿Qué hay que esperar acerca del uso de los espacios? ¿Volverá la exposición a Kassel después de su viaje a Atenas durante 2017?

FR: *Creo que está muy cerca de la realidad, no obstante nuestra idea de uso del espacio expositivo es algo distinta. No vamos a tener plataformas comisariadas por Ruangrupa, del estilo de Documenta 13 por ejemplo, que estaba curada de esta manera. Tampoco va a ser una exposición del estilo de la reciente Bienal de Budapest... uso Budapest como ejemplo ya que uno de los lumbung miembros clausuró dicha exposición hace un mes... ¡De hecho nuestra exposición ya ha empezado en varios lugares!*

En nuestro caso, cada uno de los 14 miembros puede empezar una acción relacionada con Documenta Fifteen, practicando el Lumbung cuando quiera en su "ecosistema" local. Es una especie de "living room" (sala de estar) en la que "pre-eventos" funcionan como preparación en el camino hacia la exposición. Documenta Fifteen, propiamente hablando tendrá lugar en Kassel durante 100 días en primavera de 2022, como en otros casos, pero varias iniciativas de distintos miembros que no están comisariadas por Ruangrupa ya se están realizando. Nosotros no intervenimos, no tenemos algún tipo de control sobre estas acciones, simplemente estamos al tanto de ellas...

IM: ¡Me parece una brillante idea! De hecho me parece que lo que están haciendo está directamente relacionado con lo que estoy defendiendo en la tesis. Distintos grupos separados geográficamente, “ecosistemas” como los llamáis (que además me parece un término muy acertado), juntan sus esfuerzos a través de proyectos artísticos para crear un espacio expositivo enorme, fuera de los límites físicos del lugar, un espacio del que todos pueden ser partícipes.

Creo que lo que me acaba de describir, responde también a la pregunta de cómo piensan realizar que la idea del hacer de *Lumbung* tradicional pueda ser aplicada al *Lumbung* expositivo que será *Documenta Fifteen*.

FR: *Efectivamente. Me gustaría añadir al respecto, para abrir otras líneas de conversación también, que hay que tener en cuenta que uno de los importantes “ecosistemas” en nuestro proyecto es el mismo Kassel, especialmente durante los 100 días de la exposición. Cómo un evento como Documenta puede ser utilizado por parte de los habitantes de la ciudad, es una de nuestras tareas. En este sentido, no podemos aterrizar en Kassel el año que viene como desde una nave extraterrestre. Tenemos que hacerlo todo de una manera más natural. Tenemos que aprender sobre la ciudad y sobre sus habitantes. No solo en los aspectos tangibles sino los intangibles, los que no se aprecian a primera vista.*

Uno de los métodos curatoriales que tenemos, es abrir un espacio en cada lugar en el que nos invitan actuar. Se trata de un espacio físico, es este caso, parecido al que tenemos en Yakarta, que es nuestra casa. Estos espacios son abiertos para absorber distintas actividades, programas, conversaciones, etc. En Kassel ya está funcionando. Lo llamamos “Ruru-House” y en la ciudad alemana ya está operativo desde el año pasado. Obviamente la pandemia ha traído muchos cambios en este aspecto también, pero dos personas de nuestro equipo ya llevan instaladas ahí hace un año y han empezado a “masajear” a la ciudad y a sus habitantes... Esta es nuestra manera de entender las cosas, la ciudad, su práctica, su vida. Este es el funcionamiento de un espacio para nosotros, hablando de espacio físico.

IM: Durante las últimas décadas se observa un elevado interés curatorial sobre proyectos participativos. Aunque ha habido varios intentos de arte participativo a lo largo del siglo XX (me refiero a movimientos como la Internacional Situacionista, el grupo GRAV, el movimiento APG y otros) no todos han tenido éxito y menos en sus intentos expositivos. ¿Cree Ud. que los proyectos participativos son viables y posibles hoy en día? ¿Siguen teniendo interés para las Grandes Exposiciones? ¿Hay alguna intención por parte de *Ruangrupa* de pedir la activa participación del espectador en el proceso expositivo?

FR: *Tal como está la situación ahora mismo... digo “ahora mismo” porque si me pregunta de aquí a seis meses o si me lo hubiera preguntado seis meses atrás, no sé qué le hubiera contestado... pero ahora mismo la mayoría de los proyectos son participativos de un modo u otro.*

Esto es así porque es nuestra forma de trabajar. La participación está incrustada en nuestra práctica y no sólo la participación sino también la educación. Hay varias

maneras de entender la participación de los usuarios, espectadores, visitantes o como quiera que les llamemos.

...Eh, eh... estamos jugando con esto... pero como estamos todavía en el proceso, no me atrevo darle detalles... tengo miedo de decir algo que resulte demasiado prometedor y que al final se quede en el aire. Lo que sí le puedo asegurar es que no vamos a crear o exhibir objetos, queremos trabajar con la gente, con sus sentimientos, sus experiencias... que formen parte de la exposición. No vamos a presentar obras de arte individuales, será más bien un conjunto que pueda tener distintas interpretaciones según la percepción de cada uno. Desde este punto de vista por lo menos, nuestra intención es que Documenta Fifteen sea absolutamente participativa.

IM: ¿Qué piensa sobre el giro decolonial? ¿Cuánto de importante es para Ruangrupa y para *Documenta Fifteen* la idea de pensar el arte desde la frontera y la hibridez, dejando atrás las prácticas expositivas coloniales?

FR: *Bueno... siendo un grupo que viene de la periferia, si es como quiere llamarlo, obviamente vamos a reaccionar hacia estas prácticas. La gran pregunta es si queremos seguir usando este término o deshacernos de esta mentalidad de una vez. Nosotros, hasta ahora hemos sido capaces de hacer lo que hacemos sin la necesidad de etiquetarlo o incluirlo bajo una tendencia más generalizada, basada en las ideas poscoloniales. No es nuestro trabajo poner etiquetas. Obviamente hemos aprendido de prácticas anteriores y no cerramos los ojos ante ellas, pero una de las cosas que hemos aprendido es que para poder realmente ser libres de poner en práctica nuestras ideas artísticas, tenemos que dejar de ponerles etiquetas... lo que estamos haciendo es arte actual, igual de válido que cualquier otra expresión que se ha identificado como artística desde hace siglos, y ya está... no hay ninguna diferencia y tampoco ninguna razón de justificar lo que estamos haciendo. Podemos estar sentados en la misma mesa, debatir en igual de condiciones con el anterior colonizador.*

Si lo colonial, es algo dado... estoy hablando por ejemplo de nuestra relación entre Indonesia y Holanda... si tenemos que redirigir nuestra relación con Holanda desde el arte, nosotros hemos hecho los deberes, sería el turno de los holandeses de descolonizar su pensamiento y su arte. No es nuestro trabajo ayudarles, sabe...

IM: ¡Exactamente! De hecho el término “decolonial” viene a subsanar el anterior pensamiento “poscolonial” que de alguna manera seguiría el pensamiento colonizador. Descolonizar el arte o el pensamiento, desde mi punto de vista, es precisamente dejar de seguir la anteriormente establecida línea de actuación.

FR: ¡Así es!

Iswanto Hartono: *¡Hola! Disculpen el retraso de mi intervención. He tenido unos problemas técnicos, pero veo que he entrado en un momento interesante de la conversación. Efectivamente, como decía Farid, nosotros no nos autoposicionamos en alguna teoría, sea poscolonial, decolonial o lo que sea... Esto es trabajo de los teóricos y los académicos, para nosotros este tema está ya superado.*

IM: ¡Perfecto! Muchas gracias por insistir y al final conseguir acompañarnos.

El museo como institución siempre ha trabajado y, en la mayoría de los casos lo sigue haciendo, como portavoz de ciertos poderes mientras que Grandes Exposiciones, como es Documenta, tienen la oportunidad de revertir esta realidad y funcionar como altavoces de la sociedad que representan. ¿Creen que existen posibilidades de que estas Exposiciones influyan de alguna manera en las prácticas expositivas tradicionales, practicadas por los grandes museos nacionales?

FR: *Intentaré contestar a su pregunta aunque creo que Iswanto sería el más apropiado de hacerlo. Desde mi punto de vista, nuestra posición como grupo es muy distanciada a lo que Ud. llama "poder". Partimos de un contexto totalmente alejado de estas prácticas y no tenemos ninguna ilusión de poder institucional. No somos una alternativa al "mainstream"... Por ejemplo, en el caso de Alemania, ya que empezamos a conocer su realidad, las instituciones museísticas tienen mucho poder y muchas veces hablan "en voz de..." pero no hablan de parte de su comunidad inmediata. Eso creo que se debe al que desde el principio el ADN de estas instituciones fue configurado de esta manera. Su mandato era mantener fuerte un sistema. Ahora, en relación al cómo pueden estas instituciones, ser útiles para su comunidad, para la sociedad directa, pues creo que no deberían simplemente rozar sus intereses, sino involucrarse con ellos más decididamente. Lo que nosotros estamos intentado hacer ahora es ser útiles a los vecinos de Kassel, como le decía incluso antes del comienzo de la exposición. Hacerles entender que pueden usar la exposición para crear su propio "ecosistema" y actuar desde ahí... Pero mejor que lo explique Iswanto, que lleva ya un año en Kassel...*

IH: *Sí, lo interesante para nosotros es que venimos de una realidad muy distinta a la europea y esto funciona a nuestro beneficio. Me refiero al hecho de que en Indonesia no tenemos una tradición museística tan larga y tan establecida como la europea. Por supuesto los holandeses introdujeron las prácticas museísticas europeas en el país pero esas no funcionaron como portavoces de cierto poder, por lo menos no por el suficiente tiempo como para crear una tradición... así que para nosotros ahora es mucho más fácil dirigirnos a la sociedad de manera más directa. No representamos ningún poder que no sea, ella misma, incluso en el caso de Kassel y el de Documenta, y así lo queremos dejar claro a ellos también. Es un reto para nosotros poder ganar la confianza de los ciudadanos, empoderarles de alguna manera y hacerles sentir que la exposición es suya. Es problemático a veces, pero cuando estás fuera del contexto central, como es nuestro caso, tienes más claridad para ver la imagen en su totalidad.*

IM: ¿Cuáles son los siguientes pasos? ¿Cuál es el plan entre este momento y el año que viene?

FR: *La mayoría de nosotros, me refiero a los miembros de Ruangrupa, ya están en Kassel. Excepto a una compañera y yo, que seguimos en Indonesia, los demás ya están en Alemania. Es un paso importante haber podido trasladarnos ahí después de un año de inactividad y poder ver la situación en directo. Hasta ahora hemos estado*

trabajando en tres franjas horarias distintas, así que ahora estamos muy emocionados de poder finalmente trabajar de manera más directa.

IH: *Sí, sí... ¡Por fin ya podemos tomar decisiones más fácilmente sobre espacios expositivos y trabajos artísticos concretos! Excepto a los miembros de la organización que, de hecho unos justo han llegado hoy, también llegan algunos artistas, así que el trabajo ahora está avanzando a buen ritmo. El objetivo inmediato ahora es empezar a establecer las relaciones entre artistas y "ecosistema" de Kassel. Queremos enfatizar en esto. Al fin y al cabo la exposición se va a basar en este tipo de relaciones.*

IM: Hablando de los espacios de la exposición. Entiendo que el centro será el museo Fridericianum pero ¿habrá otros espacios públicos o urbanos que van a utilizar?

IH: *Sí claro, por supuesto el Fridericianum será la sede digamos, y seguiremos utilizando otros espacios que pertenecen a Documenta y siempre han sido usados, pero muchas experiencias importantes pasarán fuera del museo y estos espacios. Estamos intentando dar prioridad a lugares urbanos de los suburbios del este de la ciudad que nunca hasta ahora, habían formado parte de la exposición.*

IM: ¿Y han tenido la oportunidad de contactar con los ciudadanos, directamente, saber si y cómo les hubiera gustado involucrarse en el proyecto?

IH: *Para nosotros está siendo una agradable sorpresa. De lo que hemos podido averiguar, hay muchas asociaciones de vecinos y comunidades que tienen unas ideas muy interesantes. Ya estamos en contacto y hemos empezado a trabajar con algunas de ellas. Queremos descentralizar los proyectos y por eso a algunos grupos les ofrecemos la posibilidad de trabajar desde el "Ruru-House" que hemos abierto aquí pero otros trabajan desde sus propias sedes. Lo que importa es crear espacios comunes de trabajo más allá de las instalaciones físicas. Hemos empezado por ejemplo, una colaboración con un club de fútbol local que trabajan desde su estadio y muy pronto, el mes que viene espero, un grupo desde Berlín se apuntará en el proyecto. Poco a poco vamos creando una red amplia de colaboraciones ciudadanas que añadirán su experiencia urbana a la nuestra que es sólo artística, para al final crear un espacio muy amplio de exposición de ideas y relaciones que será Documenta Fifteen.*

IM: No tengo más preguntas ¡Quiero darles las gracias por aceptar la entrevista y por la buena predisposición! Si quieren añadir algo más en lo dicho hasta ahora...

FR: *Quizás una cosa más: Como ya había comentado al inicio, nosotros venimos desde un "ecosistema" muy distinto a lo que hasta ahora ha sido la exposición y esto nos da mucha libertad en el uso de los espacios expositivos, que es su tema... Nos interesa mucho por ejemplo el río, creo que Fulda tiene un gran potencial narrativo que intentaremos incluir en nuestra Documenta, para nuestro lumbung, etc... Todavía no está claro cómo lo vamos a hacer pero estoy seguro de que lo que va a ver en 2022 alrededor del río, va a reflejar muchos aspectos de lo que hemos hablado aquí en esta entrevista.*

De mi parte quiero también darte las gracias por las preguntas. Nos van a ayudar mucho en replantear muchas cuestiones en realidad. Ha sido un placer.

IM: ¡El placer ha sido mío! Nuestra conversación me ha ayudado a dar respuesta a una pregunta importante en relación con mi investigación: Después de toda esa expansión espacial de Documenta, de la que hemos hablado, y después de la anterior edición durante la cual se usaron dos ciudades opuestas en un intento de unir a través del arte un continente en crisis, no me imaginaba cuál podría ser el siguiente paso... hablando ahora con ustedes tengo la sensación que estamos en el camino correcto... Creo que están llamados a seguir la ampliación y después del intento de unir a un continente vamos a presenciar un intento de unir a un mundo entero bajo el paraguas de la práctica artística, Si alguien me dijera hace unos años que una exposición de arte fuese capaz de unir al mundo entero, le diría que no habría manera de hacerlo, pero creo que lo estáis consiguiendo... ¡Es emocionante!

FR: *¡Qué responsabilidad! Esperemos poder hacer algo aunque sea poco... Muchas gracias por sus palabras.*

IH: *Lo que queremos hacer es modificar la expansión vertical de la exposición y establecer las bases para una expansión horizontal con énfasis a lo local...*

IM: ¡Les deseo toda la suerte en su intento!

La presente entrevista está organizada dentro del marco de mi investigación doctoral. ¿Tengo su permiso para incluir partes de esta en mi trabajo final, y entera como Anexo en mi tesis?

FR: *¡Claro! Le deseamos toda la suerte con su proyecto y espero poder leer su trabajo cuando esté preparado. Mucha suerte Yanis.*

IH: *¡Esperamos verte en Kassel el año que viene!*

IM: Así será. Nos vemos en Kassel.

ENTREVISTA CON *DAFNI VITALI*, MIEMBRO DEL EQUIPO DE COMISARIOS DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE GRECIA (EMST)¹⁴³

Ioannis Mouratidis: Hola ¿qué tal está? Antes que nada quiero darle las gracias por aceptar esta entrevista. ¿Cómo está la situación en Atenas y en el museo, en estos momentos de emergencia sanitaria? ¿Cómo ha afectado la pandemia, el funcionamiento y los planes expositivos del museo?

Dafni Vitali: ¡Hola! De nada, muchas gracias a usted por el interés sobre el EMST. Será un placer poder ayudarle en su investigación y así dar a conocer un poco más nuestro museo, fuera de Atenas.

Estamos saliendo poco a poco de una situación muy complicada. El confinamiento ha sido estricto y, en nuestro caso muy desafortunado. El museo había adelantado su inauguración para poder formar parte de los espacios de exposición de Documenta 14, durante los meses de su funcionamiento en Atenas, en 2017 pero justo después de la clausura de la exposición el museo había vuelto a cerrar para acabar con su remodelación. Cuando estaba todo preparado para volver a abrir, estalló la pandemia y el museo tuvo que permanecer cerrado hasta hace relativamente muy poco. Llevamos abiertos un mes escaso, con todas las medidas de seguridad y las restricciones de aforo pertinentes...me imagino que la situación en España es parecida ¿verdad?

IM: Sí, la situación es bastante parecida, por lo menos en Barcelona.

EMST colecciona arte contemporáneo griego e internacional desde aproximadamente 1950 pero hasta hace muy poco la colección no tenía un espacio propio para su exposición ¿cierto? ¿Cuáles son los criterios de elección de las obras y cómo ha influenciado en estos, el hecho de que ahora hay un espacio propio para su exposición al público?

DV: *Efectivamente la colección de obras de manera organizada empezó a mediados de la década de los '50 aunque el EMST como institución museística nacional no se fundó oficialmente, hasta el año 2000. Las obras que el museo custodiaba, siendo de propiedad o de depósitos, se encontraban dispersos en distintas instituciones de la ciudad de Atenas, como el Odeón, etc. Después del acuerdo firmado con Atticó Metro para el uso del edificio de FIX, el museo empezó a reunir su colección de nuevo y estudiar formas para una exposición de ella, lo más coherente posible.*

Los criterios para las nuevas adquisiciones son varios pero prima el establecimiento de un diálogo interesante, coherente y significativo entre las nuevas obras y las ya custodiadas por un lado, y la posibilidad de la construcción de un mensaje a través de

¹⁴³ Dicha entrevista fue realizada mediante dos conversaciones telefónicas que tuvieron lugar el 12 y el 15 de julio de 2021. Las conversaciones fueron en griego y su traducción al castellano es propia del autor.

las obras, que tenga importancia y pueda de alguna manera, representar a la sociedad griega contemporánea, por otro.

IM: Me parece muy interesante esto de que la colección pueda representar a la sociedad...

DV: *¡Claro! La labor de cada museo, y de los de arte contemporáneo más claramente, es poder ser un espejo de la sociedad actual, pero voy a ser honesta... En este momento no está siendo uno de los criterios básicos para la compra de obras o la inclusión de donaciones, depósitos, etc. en la exposición permanente. De momento prima la organización de una colección que tenga un carácter unificado. La idea es que una vez hecha la mayor parte de ella (de todas formas esta es una labor que nunca acaba), el museo va a ir estableciendo distintos debates a través de las distintas exposiciones temporales que va a ir presentando. Estos debates sí que tienen que ser representativos para la sociedad.*

IM: Actualmente me encuentro en la fase final de mi investigación doctoral y la redacción de mi tesis que como tema principal tiene los usos de los espacios expositivos por parte de los museos y algunas de las Grandes Exposiciones. Se trata de una investigación de base teórica relacionada con la reconsideración del concepto espacial por parte de estas instituciones. Estoy investigando la posibilidad de aplicar las ideas de teóricos como Henri Lefebvre, Michel Foucault y otros sobre el espacio en general, en el espacio expositivo en particular. De acuerdo con ellos, el espacio no es solo un lugar físico sino una entidad social con importante potencial discursivo y participativo. En mi trabajo establezco una relación entre el espacio social y el espacio expositivo, dentro del marco del denominado "giro espacial" tal y como lo han desarrollado geógrafos y urbanistas como Edward Soja, Stuart Elden, Doreen Massey, David Harvey y otros. Mi idea es que la concepción espacial es un elemento básico de la concepción curatorial y que configura la construcción y recepción de la exposición.

En el mes de abril del 2017 tuve la oportunidad de visitar Atenas y ver las exposiciones de Documenta 14 y en 2018 pude visitar el Archivo de la exposición en Kassel. Creo que Documenta es la exposición que potencialmente, guarda la relación más estrecha con mi investigación, en cuanto a los usos de los espacios expositivos a través de sus distintas ediciones a lo largo de los años.

¿Cuál fue la experiencia de la participación de EMST como una de las sedes de D 14?

DV: *Es verdad que en nuestro primer contacto por email, no estaba segura sobre lo qué era su tema en concreto. Muchas gracias por ponerme en contexto. Su trabajo me parece muy interesante. De lo que puedo saber, se trata de un debate muy presente en los museos hoy en día. Como le comentaba, una de las labores de los museos debe ser la acertada representación de la sociedad y creo que el espacio expositivo es una flecha grande en el carcaj que las instituciones tienen para llegar a su objetivo.*

En cuanto a la experiencia de la participación de EMST en Documenta: La experiencia ha sido muy interesante. La colaboración no ha sido siempre muy fluida y fácil pero la valoración final ha sido muy positiva. El hecho de que dos formas de pensar tan distintas, por un lado la alemana que se asemejaría a un cuadrado y por otro la griega cuya línea es mucho mas... curva, por decirlo de alguna manera [risas], se hayan puesto en contacto, ha dado lugar a situaciones interesantes, pero el lenguaje compartido y denominador común de los dos polos, que era el arte, hizo que al final el entendimiento y la colaboración fluyera de manera muy natural. Tanto es así que EMST tuvo la oportunidad de participar con un espacio propio en la exposición en Kassel, después de la finalización de la exposición en Atenas.

IM: Durante mi viaje a Atenas tuve la oportunidad de visitar el museo dos veces. En la primera visita pude ver las exposiciones y en la segunda participé en uno de esos "paseos" que el equipo de Documenta había incluido en el programa, como parte de la experiencia expositiva. Ambas experiencias han sido muy fructíferas para mi investigación y he podido incluir mis impresiones en un artículo publicado en 2019 en la revista *A/E* de la Universidad Autónoma de México.

Una cosa que me sorprendió gratamente y que me impresionó, en relación con el edificio de FIX, tal y como lo explico en el artículo, fueron sus maravillosas vistas de la ciudad de Atenas que el espectador puede disfrutar y esa especie de diálogo que el edificio permite que se establezca entre visitante del museo y paseante de la ciudad. ¿Es esto algo que se hizo a propósito durante la remodelación del edificio? ¿Es algo del que el museo se va a aprovechar para, de alguna manera, expandirse hacia la ciudad, a la vez que atraer más visitantes hacia él?

DV: *La remodelación de la antigua fábrica de cerveza FIX y su transformación en museo fue muy acertada. Es verdad que la principal estructura arquitectónica del edificio, que es uno de los pocos pero emblemáticos edificios de la Bauhaus en Atenas ayuda mucho a ese diálogo entre interior y exterior al que se refiere. Pero también es verdad que la remodelación actual ha podido aprovechar bien esa realidad y hacer de este elemento una característica principal del museo.*

Es cierto que la arquitectura ayuda como polo de atracción hacia las colecciones y esto es algo que se engloba en una tendencia más generalizada relacionada con la apropiación, remodelación y reutilización de edificios antiguos y abandonados, como museos, como es el caso de FIX y el EMST, pero que yo pueda saber, no estamos pensando en otros modos de aprovechar todavía más, dicha calidad arquitectónica.

IM: Cuando experimenté aquella sensación al visitar el museo, me acordé de una conferencia del Dr. James Rondeau, actual director del departamento de Arte Contemporáneo del *Art Institute of Chicago*, organizada por el *Caixa Forum*, que tuve la oportunidad de atender en 2017 en Barcelona. En aquella conferencia el Sr. Rondeau explicaba el plan de expansión arquitectónica del edificio del museo en relación con el espacio urbano de la ciudad de Chicago. Ese plan quiere incluir las líneas de ferrocarril que bisecan el espacio del museo, como parte del espacio expositivo. De esta manera el visitante del museo y el pasajero del tren se involucran

en una relación bilateral según la cual ambos son espectadores y obras de arte a la vez. De acuerdo con el director de la institución estadounidense, el museo es un espacio público que ayuda a activar valores sociales involucrando todo tipo de público en el proceso. ¿Cuál es su opinión al respecto?

DV: *Efectivamente, el museo es un espacio público y como tal, está destinado a estar abierto e incentivar todo tipo de relaciones sociales en él. La idea del Art Institute of Chicago es emocionante. En nuestro caso, la remodelación no ha tenido como eje principal esta idea. De hecho la primera arquitectura de la antigua fábrica en el medio de una de las avenidas más concurridas de la capital, era más directamente relacionada con ella. Decían antes que Fix era como “un gran barco dentro de un río con mucho tráfico”, ahora esa imagen de “barco” se ha perdido pero igual en alguna futura ampliación aprovechamos la idea americana y buscamos una implicación más directa con la ciudad.*

IM: Una vez dentro del espacio del museo, tuve una de las más curiosas y reveladoras experiencias. A medida que subía las escaleras mecánicas observando el edificio y las vistas exteriores me di cuenta que había llegado hasta el tejado, sin haber visto prácticamente ninguna obra de arte... Tuve que volver hasta la planta baja, observar bien para ver que había unas puertas cerradas y vigiladas en cada planta. La sensación era algo perpleja... ¡cuando decidí acercarme y abrir la primera de ellas, aquello fue como una revelación! Un espacio de exposición enorme se ofrecía delante de mis ojos. Me pareció emocionante ¡De alguna manera era yo quien descubría la exposición!

¿Era eso intencionado? ¿Formaba parte del proyecto curatorial para involucrar de esta manera, el visitante en la exposición?

Quiero decir, si no hubiese decidido buscar mejor, acercarme y abrir yo la puerta vigilada, me hubiese ido del museo habiendo visto sólo una pequeña parte de él y nada de lo expuesto... Fue mi propia decisión la que me transformó en un visitante concienciado.

Durante la *Pan-American Exhibition* en Buffalo de los EE.UU en 1901, había panfletos en las entradas de los espacios que ponían: “*Por favor no olvide, una vez cruzadas las puertas, forman parte de lo expuesto*”

¿Qué piensa al respecto? ¿Cuánto de importante es para el museo establecer fórmulas para incluir su visitante en la exposición?

DV: *Desde luego, involucrar el espectador en el proceso expositivo es uno de los objetivos principales de los museos actuales, y sin lugar a dudas del EMST. Lo que comenta de la Pan-American Exhibition, me parece muy interesante como parte de la práctica curatorial, especialmente por lo temprano de su fecha no obstante, siento decepcionarle pero lo que dice que experimentó en EMST fue una casualidad... No tengo constancia de que las puertas de las salas expositivas fuesen cerradas y si eso fuese así, sería por algún motivo puntual que no tenía nada que ver con un proyecto*

curatorial más amplio. Las puertas actualmente permanecen abiertas y es muy fácil ubicar las salas subiendo de las escaleras mecánicas...

IM: ¡Vaya decepción! (risas)... Me hubiese parecido una idea muy creativa e interesante...quizás se puede plantear para el futuro...

DV: *No lo creo, pero quién sabe...*

IM: Durante las últimas décadas se observa un elevado interés curatorial sobre proyectos participativos. Aunque ha habido varios intentos de arte participativo a lo largo del siglo XX (me refiero a movimientos como la Internacional Situacionista, el grupo GRAV, el movimiento APG y otros) no todos han tenido éxito y menos en sus intentos expositivos. ¿Cree Ud. que los proyectos participativos son viables y posibles hoy en día? ¿Cuál es la opinión del EMST sobre la activa participación del usuario en sus exposiciones?

DV: *No puedo afirmar sobre la viabilidad de los proyectos participativos para los museos. Se trata de proyectos muy interesantes pero en general muy difícilmente "exponibles". Es quizás por eso que es complicado exponer arte participativo en el museo, mientras que no lo es tanto para Grandes Exposiciones como Documenta. Lo que sí puedo decir es que se trata de proyectos necesarios para activar la audiencia. La reflexión sobre la participación del espectador en los proyectos expositivos del EMST es siempre presente, pero la respuesta parece complicada... Me gusta que utilice el término "usuario" para referirse al espectador de esos proyectos, es realmente en lo que se transforma un simple visitante al participar de forma activa en proyectos del museo.*

IM: ¿Qué piensa sobre el giro decolonial? ¿Cuánto de importante es para EMST la idea de pensar el arte desde la frontera y la hibridez, dejando atrás las prácticas expositivas coloniales?

DV: *Es muy importante, no sólo incluir al Otro en los proyectos sino además aprender de él y enriquecerse de su experiencia. Acuérdesse que el lema de Documenta 14 era "Aprendiendo de Atenas" y en gran parte hacía referencia a eso... Atenas fue durante el principio de la segunda década del siglo XXI, el espacio de hibridez por excelencia... Grecia siempre ha estado en una encrucijada geográfica, política y social y esto durante esas primeras décadas del siglo XXI se ha puesto en relieve desde varios puntos de vista. Para el ideario norteyuropeo, la Grecia moderna, como parte del "sur vago" de Europa, era uno de esos Otros, pero la crisis económica, social y, sobre todo migratoria con la que el país inauguró la segunda década del siglo demostró que para el "verdadero" Otro, Grecia podría ser un país de acogida. Esas dos caras hicieron que el país fuese aquél espacio de frontera y continuo traslado del que se puede aprender mucho.*

Una de las tareas de EMST podía ser buscar las fórmulas para enseñar, con la ayuda del arte, aquél sentimiento fronterizo que puede suponer la realidad griega, a todos los interesados, los griegos mismos incluidos. Por el momento, de este trabajo se

encarga nuestro departamento de educación. Desde que el museo funciona en su actual manera, hemos desarrollado varios programas educativos y de investigación cultural centrados en el trabajo con la comunidad de emigrantes de Atenas y otras ciudades griegas como Heraklion en Creta y últimamente Thessaloniki en el norte del país. Le recomiendo que visite la página web de uno de nuestros programas titulado "Face Forward... into my home" que está teniendo mucho éxito, tanto desde el punto de vista de la participación, como de los resultados directos para la comunidad.

<https://www.faceforward.gr/en>

IM: ¡Muchas gracias por la entrevista y por la buena predisposición! La presente entrevista está organizada dentro del marco de mi investigación doctoral. ¿Tengo su permiso para incluir partes de esta en mi trabajo final y, entera como Anexo en mi tesis?

DV: ¡Claro! Muchas gracias por su interés sobre nuestro museo. Le deseo muchos ánimos y mucha suerte en su proyecto. Espero leer su tesis con atención cuando esté concluida.