

**ESTRATEGIAS, ESTÉTICAS Y MODELOS. ARCHIVOS, PÚBLICOS Y EXPOSICIONES. CUERPOS,
DISPLAYS Y ENUMERACIONES.**

Jose Iglesias G^a-Arenal / Universidad de Sevilla.

Resumen:

Las interacciones entre exposición, archivo y públicos son complejas y ocultan más fuerzas y saberes de los que aparentemente se ven, ya que estos se sitúan en un espacio casi invisible: los espacios vacíos donde la mirada supuestamente no debe permanecer más de un instante. A su vez, este triángulo guarda otras tensiones: ¿cómo se relaciona el archivo y el documento? ¿cuáles son las interacciones entre las actividades que se realizan fuera del museo y las que se realizan dentro? ¿cómo se comportan los museos en tanto que archivos? ¿y cómo responden los públicos a estos archivos?

Palabras clave:

Museos, exposiciones, archivos, públicos, displays.

Strategies, aesthetics and models, Archives, publics and exhibitions, Bodies, displays and enumerations.

Abstract:

Interactions among exhibitions, archives and publics are complex and hide more forces and knowledge that what it is apparently visible, because these are placed in an almost invisible space: the empty places where gaze is not supposed to remain more than an instant. Further, this triangle has more tensions: How is the relationship between archive and document? How are the interactions between the activities outside and inside museum? How does the museums behave when they are archives too? And how is the answered of the public to these archives?

Keywords:

Museum, exhibitions, archives, publics, displays.

Muchas veces olvidamos ver las exposiciones como lo que realmente son: la interacción entre una serie de objetos, un espacio delimitado y un cuerpo que se acerca a conocer. No hay nada negativo en atender a la retórica del arte contemporáneo, pero la interacción de un cuerpo que necesita desplazarse, con unos ojos a una altura determinadas y la relación física entre el display y los visitantes que se acercan, se sientan, se apoyan contra la pared o se inclinan para disfrutar de los materiales expuestos es el nivel más bajo y fundamental para éxito de una institución dedicada al arte contemporáneo.



Figura 1.

Hay muchos trabajos —artísticos, curatoriales o teóricos— que han pensado estas cuestiones. En las exposiciones del *Anarchivo Sida*¹, la artista Carme Nogueira diseñó un espacio expositivo

¹ *Anarchivo Sida* es un proyecto de investigación y producción dirigido por Equipo re (Aimar Arriola, Nancy Garín y Linda Valdés) que se presenta en formato expositivo y programa de actividades coproducido por Donostia / San Sebastián 2016, Capital Europea de la Cultura y Tabakalera, Centro Internacional de Cultura Contemporánea. Toma como punto de partida la producción cultural en torno a la crisis del sida en el sur de Europa y América Latina. El proyecto aborda el VIH/sida no sólo como

donde el material de archivo se mostraba sobre diferentes superficies que animaban a inclinarse, sentarse, agacharse o arrodillarse (Figura 1). El display buscaba una interacción física —táctil— con los documentos, agitando a un espectador pasivo que solo se acerca con los ojos y forzando la empatía con los cuerpos que se podían ver en los materiales expuestos. Es un ejemplo de la exposición como un artefacto autocrítico, consciente tanto de sus limitaciones como de sus posibilidades.

Las interacciones entre exposición, archivo y públicos son complejas y ocultan más fuerzas y saberes de los que aparentemente se ven, ya que estos se sitúan en un espacio casi invisible: los espacios vacíos donde la mirada supuestamente no debe permanecer más de un instante. A su vez, este triángulo guarda otras tensiones: ¿Cómo se relaciona el archivo y el documento? ¿Cuáles son las interacciones entre las actividades que se realizan fuera del museo y las que se realizan dentro? ¿Cómo se comportan los museos en tanto que archivos? ¿Y o cómo responden los públicos a estos archivos?

No pretendemos dar aquí respuesta a estas preguntas, pero sí, al menos, observar algunas de las transformaciones que se han dado en los últimos años entre estos conceptos desde el campo del arte contemporáneo. Desde el archivo como forma y poética en la *documenta 13* de Carolyn Christov-Bakarviev, al programa expositivo coordinado desde el archivo de la Whitechapel Gallery de Londres, la reflexión y exposición de documentos se ha vuelto norma dentro de las prácticas museográficas. Pero en el reconocimiento general del archivo dentro del museo y la inclusión de documentos en colecciones, donde hasta hace muy poco solo se encontraban grandes nombres de la historia del arte, encontramos modelos de trabajo antagónicos. Hay un mundo entre proyectos curatoriales como la exposición *Guerrilla Girls: Is it even worse in Europe?*² (Figura 2), donde el archivo se entiende como un espacio de investigación y

una epidemia médica, sino como un cambio de paradigma visual, afectivo y económico en plena convivencia con la consolidación de las políticas neoliberales y del proceso de globalización. *Anarchivo Sida* se presentó como exposición en 2016 en San Sebastián y en el Centro Conde Duque (Madrid) en 2017. www.anarchivosida.org

² *Guerrilla Girls: Is it even worse in Europe?* de las Guerrilla Girls, 1 de octubre 2016- 5 marzo 2017, curada por Nayia Yiakoumaki desde el archivo de la Whitechapel Gallery (Londres), fue una exposición basada en la construcción de una gran base de datos de estadísticas de género y raciales en museos europeos. La exposición se componía de varios paneles informativos, piezas murales, un gran banner en el exterior de la institución, una mesa donde se podían consultar las respuestas de las preguntas mandadas a 383 museos y un vinilo adhesivo en el suelo de la sala con los nombres de las instituciones que no habían querido participar, que animaban pisar.

producción, como un lugar vivo; o en trabajos como los que Kader Attia o Michael Rakowitz (Figura 3) presentaron en la *documenta 13*³, piezas en las que el archivo no solo presenta restos de un pasado, sino que se presenta a sí mismo como un fósil que crea un lugar de memoria donde diferentes tiempos pueden tocarse, aunque el archivo siga siendo un lugar intocable o inaccesible, heterotópico.

www.whitechapelgallery.org/exhibitions/guerrilla-girls/

³ En ambos casos los trabajos consistieron en instalaciones donde se contruyó/evocó archivos de memoria. En el caso de Attia (*The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*) varias estructuras metálicas recogían materiales descritos como “esculturas de madera realizadas por escultores tradicionales de Dakar, Senegal, esculturas de mármol realizadas por escultores tradicionales de Carrara, Italia, periódicos históricos y libros, revistas antiguas, fotografías históricas originales, artefactos africanos reparados en su contexto original, fotocopias, elementos metálicos, proyección de diapositivas, videos, vitrinas, objetos mestizos (objetos de culturas extraoccidentales integrando un elemento de la cultura occidental), arte de trinchera (objetos realizados en las trincheras por soldados de la 1a Guerra Mundial a partir de balas y cartuchos de artillería)”. El trabajo de Rakowitz, *What Dust Will Rise?*, compuesto también por una serie diversa de materiales (“Roca travertina de Bamiyán, cristal, vitrinas, balas, metralla, meteoritos, cristal del desierto de Libia, trinitita, fragmentos de los Budas destruidos de Bamiyan y libros quemados de la II Guerra Mundial”) se organizaba alrededor de reproducciones talladas en roca de libros destruidos durante el bombardeo de Kassel (Alemania) por tropas estadounidenses en 1945. Es interesante como, en los dos casos, se incluyen “vitrinas” dentro de las cartelas informativas de las obras, pasando estas a ser un material más y ya no solo un display invisible.



Figura 2 y 3.

Para entender estas diferencias y buscar cierta cronología del triángulo público-documento-exposición, puede ser interesante observar el trabajo que desde el Museo de Arte Contemporáneo del Barcelona (MACBA) se realizó a principios del presente siglo, tras la llegada

de Manuel Borja-Villel como director⁴. A final de los 90 se dibujaba un panorama marcado por un modelo museístico dedicado a la producción de grandes eventos espectaculares y regido por una política de públicos cuantitativo, un proceso marcado fuertemente por la proliferación de bienales y museos-franquicias alrededor de todo el mundo, y del que el Guggenheim de Bilbao o la Tate Modern de Londres (Figura 4) serían perfectos ejemplos⁵: grandes instituciones con edificios de importantes firmas, entrada de capital privado desdibujando las fronteras entre los intereses públicos y privados, una colección millonaria y exposiciones centradas en nombres canónicos del arte del s. XX. También podríamos comparar sus espacios interiores: salas blancas de altos techos, espacios abiertos para recorrer libremente, suelos fríos de cemento pulido y espacio suficiente para ciclópeas instalaciones. Una estética muy diferente del *white cube tradicional* de mediados del pasado siglo, donde se reforzaba la experiencia íntima con la obra de arte moderna: salas de tamaño medio y techos bajos vinculadas a un coleccionismo privado burgués; el mejor ejemplo de este modelo museológico sería el Museum of Modern Art en New York MOMA (Figura 5), donde, aparte, se marcaba un recorrido de visita lineal marcado por un eje cronológico único.



Figura 4.

⁴ Manuel Borja-Villel fue nombrado director del MACBA en 1998, tras dirigir la Fundación Antoni Tàpies (también en Barcelona) desde su dirección en 1990 hasta 1998. En 2008 abandonó el MACBA para pasar al Museo Reina Sofía, donde actualmente es director.

⁵ El Guggenheim de Bilbao pertenece a la Fundación Solomon R. Guggenheim, y se inauguró en 1997 en una gran sede diseñada por el arquitecto Frank O. Gehry. La Tate Modern de Londres es la ampliación del museo Tate Britain (Museo Británico de Arte Moderno), inaugurado en 2000 en una enorme central de energía rehabilitada por los arquitectos Herzog & de Meuron.



Figura 4.

Estos nuevos museos franquicias internacionales se mueven con la velocidad de la economía neoliberal en la que están inmersos.

Como máquina semiótica este nuevo museo barroco-financiero produce un significado sin historia, un único producto sensorial, continuo y liso, en el que Björk, Picasso y Times Square son intercambiables. [...] Las exposiciones, convertidas en el core-business de este negocio semiótico, son productos y la “historia del arte” una simple acumulación cognitivo-financiera. El museo se convierte así en un espacio abstracto y privatizado, un enorme gusano mediático-mercantil MOMAPOMPIDOUTATEGUGGENHEIMABUDABI...es imposible saber dónde se está, por dónde se entra y dónde se sale.⁶

Pero se sale.

Mientras este modelo, que vamos a denominar como “posmoderno”, se terminaba de perfilar

⁶ B. PRECIADO, Paul: *El museo apagado*, El Estado Mental, 2015.

www.elestadomental.com/especiales/cambiar-de-voz/el-museo-apagado

(una estructura que, vista la multiplicación de instituciones que lo replican, claramente se ha convertido en el gran triunfador de nuestro tiempo), en el MACBA se estaba dando una experiencia muy diferente. En 1998, Manuel Borja-Villel entraba a dirigirlo, y a partir del 2000 se empezaron a plantear una serie de eventos con el objetivo de rearticular la relación entre el museo y la ciudad que lo alberga, un proceso centrado en el desarrollo de un modelo expositivo crítico con el lenguaje museológico de la modernidad y organizado alrededor de los públicos y los programas educativos.

En 2013, precisamente dentro de un programa heredero de las experiencias que allí se vivieron, el filósofo Paul B. Preciado impartía una conferencia bajo el título *La muerte de la clínica*⁷. En ella planteaba como el debilitamiento de las instituciones médicas tradicionales no se debía a los ataques ejercidos contra su superestructura desde movimientos contranormativos, sino al avance de un capitalismo neoliberal que transforma la noción de enfermo en consumidor de un sistema de salud privado. Esto sitúa a movimientos que tradicionalmente se han enfrentado a un sistema legislador, en una posición de doble fragilidad, ya que, en la defensa frente a un sistema que los mercantiliza, se pueden ver defendiendo modelos que tradicionalmente les han excluido. Más allá del paralelismo que se puede plantear entre estos procesos y la esfera del arte contemporáneo⁸, este conflicto muestra de forma clara cómo se estructura la necesidad de una salida a un modelo bífido que busca tanto alejarse de un devenir neoliberal, como oponerse a unas formas de herencia moderna; un doble conflicto que fuerza a la reinención de líneas y métodos de trabajo, y al cuestionamiento de los límites de la institución, tanto en un sentido físico como conceptual: ¿Qué puede o debe hacer un espacio dedicado al arte contemporáneo?

Entre el 2000 y el 2008 se realizaron en el MACBA una serie de proyectos⁹ en los que el museo rompía sus muros para colaborar con otras esferas sociales, asociaciones ciudadanas, movimientos sociales o pensadores independientes, organizar eventos más allá de sus muros, y

⁷ B. PRECIADO, Paul: Audio de la conferencia *La muerte de la clínica*, dentro del programa de Prácticas Críticas. Somateca 2013. *Vivir y resistir en la condición neoliberal, del Museo Reina Sofía*, 2013. www.museoreinasofia.es/multimedia/muerte-clinica

⁸ Puede ser muy productivo analizar las similitudes en el campo de la clínica psiquiátrica, entre las experiencias de la crítica institucional artística y los proyectos de psicoterapia institucional o la antipsiquiatría, dirigidos ambos a la transformación o destrucción de instituciones coercitivas.

⁹ La acción directa como una de las bellas artes (2000); Las Agencias (2001); Procesos documentales. Imagen testimonial, subalternidad, y esfera pública (2001); La construcción del público. Actividad artística y nuevo protagonismo social (2003); ¿Cómo queremos ser gobernados? (2004); u Otra relacionalidad, Repensar el arte como experiencia (2005).

atender a prácticas críticas colectivas; y otros proyectos¹⁰ donde el documento y la noción de *exposición como archivo* se volvían fundamentales. Exposiciones, talleres y seminarios donde el museo rompía tanto con el modelo del museo moderno como con su continuación a través del modelo postmoderno. Las colaboraciones con agentes externos al mundo del arte contemporáneo terminaban muchas veces teniendo forma dentro del espacio expositivo en forma de archivos, mesas de consulta, o acumulación de materiales documentales.

Es interesante el caso de *Desacuerdos*, un proyecto surgido de una red descentralizada de colaboraciones entre varias instituciones del estado español (MACBA, UNIA arteypensamiento, Arteleku y Centro José Guerrero) dedicado a plantear una historiografía alternativa del arte español desde la mitad del siglo XX, centrado particularmente en prácticas contrahegemónicas, y los ejes transversales del feminismo y los trabajos colectivos. El proyecto tuvo un desarrollo complejo entre 2003 y 2005 mediante la publicación de varios boletines, seminarios, grupos de investigación y una importante exposición¹¹. Esta muestra —inaugurada en el MACBA en 2005 y de forma paralela en el Centro José Guerrero de Granada— se ofrecía como un complejo archivo donde el documento aparecía como un elemento alternativo y complementario a las obras de arte tradicionales; la disposición evitaba un eje lineal único, superponiendo varias cronologías, de modo que el relato temporal único era sustituido por una concepción densa del tiempo histórico (Figura 6).



Figura 6.

¹⁰ Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella (2001), *Desacuerdos*. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español (2005) o *Archivo documental*. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna (2008-2009).

¹¹ Tras esta primera fase, el proyecto se prolongaría durante varios años, continuando con los encuentros y la publicación de boletines, aunque ya con una estructura interna diferente y unos objetivos distintos.

En una entrevista con motivo de la muestra *Desacuerdos*¹², Pere Portobella comentaba que “lo que (el MACBA) pretende aquí es establecer nuevas formas de codificación lingüísticas que significarán en el futuro nuevas formas de narrativa”. El museo siempre ha sido un espacio de discursos que jamás pueden ser neutrales, donde la presentación de obras de arte se convierte en un enunciado del propio museo y del poder que representa/ejerce; pero en estos proyectos el museo retumba, es consciente de su voz, y visibiliza su función y sus herramientas. Visibilizar, mostrar los engranajes, es fundamental para una posible apropiación por parte del público de lo que el museo puede ofrecer.

Pero estos procesos no están exentos de contradicciones. “No todas las obras son traducibles a un dispositivo de exposición, que en sí mismo propone un modelo de experiencia y de conocimiento que convierte las prácticas en objetos”¹³ Hay una falla ineludible entre la experiencia y la comunicación de esta, una separación que para nosotros se refleja en el *documento*, en el objeto (material o inmaterial) donde se toca el artista y la institución. Las experiencias que antes mencionábamos de colaboraciones con espacios, o agentes ajenos a la institución —experiencias vividas y producidas desde el MACBA en Barcelona o muchas de las que *Desacuerdos* rescataba—, pasaban a formar parte de estas “nuevas narrativas” en forma de documentos: carteles, folletos, grabaciones, fotografías documentales, cartas, bocetos... Esto ha llevado a la proliferación de vitrinas, mesas de exposición, pantallas, ordenadores para consultar material y otros artefactos y soluciones expositivas que han definido un nuevo display, que prácticamente ha terminado construyéndose como referente visual de una época.

Debemos hacer una diferencia entre qué es el archivo y qué lo archivado. No son los mismo las poéticas que se han acercado a la figura del archivo desde una visión crítica melancólica de la modernidad, que el desarrollo de una concepción *contemporánea* del archivo. Entendemos contemporáneo como un “método dialéctico y un proyecto politizado que no designa un estilo o un periodo sino una *aproximación*”, una idea que tomamos de Claire Bishop:

¹² MOLINA, Ángela: “*Desacuerdos*”: *el eterno retorno*, El País, 12 de marzo de 2005.

¹³ RIBALTA, Jorge: *Experimentos para una nueva institucionalidad*.

www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf

Estos museos¹⁴ crean una construcción multi-temporal de la historia y la producción artística que no atiende a marcos nacionales o de disciplinas artísticas, sino que opta por una inclusividad global que empuja todo en una misma narrativa. [...] Finalmente, defetichiza los objetos al yuxtaponer permanentemente obras de arte con materiales documentales, copias y reconstrucciones. Lo contemporáneo es menos una cuestión de periodización que un “método” o práctica, potencialmente aplicable a todos los periodos históricos.¹⁵

Pero este sistema, también tienen sus riesgos. Uno importante puede ser una excesiva inclusividad, donde materiales de culturas, tiempos y geográficas diversos son presentados en un mismo espacio, una actitud supuestamente democrática que opta por una transparencia que borra las diferencias inmanentes al origen de estos materiales, “el sujeto universal reaparece, no rechazando la diferencia, sino anulándola. [...] Cualquier confrontación queda cancelada de antemano por la totalidad del enfoque, y la práctica pedagógica no solo es cuestionada, sino que es ocultada por la diversidad puramente formal de los contenidos¹⁶.

Pero también la distancia con un tiempo ajeno a la heterotopía propia del museo. De nuevo sobre la exposición del proyecto *Desacuerdos* en el MACBA, Soledad Lorenzo describe la exposición como “arqueología pura” ya que “en *Desacuerdos* el MACBA dice, cuidado, yo no soy responsable, esto ocurrió hace cuarenta años y aquí se lo presento a ustedes”¹⁷.

Tomemos *documento* como lo que todavía no es *archivo*, como el material archivable que aún no ha entrado en el museo, que se mueve en su umbral. La tensión documento-archivo es similar al conflicto política-policía, siguiendo a Jacques Rancière, quien hace una distinción entre una policía como agregación y consentimiento de colectividades, organización de los poderes, distribución de los lugares y funciones y sistemas de legitimación y una política como el poner

¹⁴ Se refiere aquí al Van Abbemuseum en Eindhoven, al Reina Sofía en Madrid y al MSUM en Ljubljana, instituciones que toma como ejemplo para describir un modelo de “museología radical” que surgirá por oposición al modelo posmoderno.

¹⁵ BISHOP, Claire: *Radical Museology or, What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, Germany, 2013.

¹⁶ BORJA-VILLEL, Manuel: *El museo interpelado*. www.macba.cat/PDFs/borja_villel_colleccio_cas.pdf

¹⁷ MOLINA, Ángela: “*Desacuerdos*”: *el eterno retorno*, El País, 12 de marzo de 2005.

en cuestión a cada momento ese orden y esa institución. El documento está en el borde, es el objeto donde se toca una fuerza política creativa con el impulso archivístico policial. No es lo mismo trabajar el documento que trabajar el archivo. Y citamos a Pedro G. Romero, un artista que ha hecho de su práctica una profunda investigación de las relaciones entre el artista y la institución a partir de los archivos:

Hay un arkhé, un mandato que organiza el mundo –como un archivo–, proceso que lleva a cabo la policía y una política que trata de transformar ese orden, básicamente como anarquía, an-arkhé [Los términos ‘archivo’ y ‘anarquía’ participan de la raíz etimológica griega ‘arkhé’ -que viene a significar ‘mandato’ y así ‘archivo’, con mandato y ‘anarquía’, sin mandato-]. En ese sentido, política y policía están íntimamente ligados por el desencuentro necesario, la fricción, el desajuste, el antagonismo. En potencia el trabajo del arte es política, en el sentido mismo de Rancière, -trabajo en lo desconocido, lo anónimo, lo invisible- pero cualquier movimiento, cualquier gesto que ofrezca, dé, haga, produzca, cualquier intento de presentar, de nombrar, de mirar aparece inmediatamente policía.¹⁸

En esta fricción es donde situamos los procesos que están dentro de la evolución de un modelo de “museología radical” (Claire Bishop).

Precisamente por su éxito, este modelo expositivo ha pasado de ser una táctica a transformarse en un modelo de trabajo, y a replicarse, la mayor parte de las veces, a un nivel superficial visual. La proliferación de metacrilatos y documentos en museos es solo la punta de un iceberg mucho más complejo que tiene sus raíces fuera del espacio expositivo, en las interacciones moleculares que se dan en sus bordes. Hay que pensar sus transformaciones desde muchos lugares distintos.

Durante mis años en el MACBA, aprendí mucho sobre cómo exponer material de archivo; el MACBA es probablemente la institución que a principio de los 2000, en Europa, invirtió más en la recuperación en el contexto expositivo del arte contemporáneo de documentos sobre prácticas artísticas pedagógicas políticas del pasado. Sin embargo, el trabajo del MACBA se situó siempre en el interior del marco académico. Comprensiblemente, incluir este material en exposiciones era ya muy atrevido; hacerlo “ridículamente” habría sido demasiado. Lo único que había para mirar eran páginas de

¹⁸ G. ROMERO, Pedro: *Archivo F.X.: Signatura, informe, institución*.

libros traducidas en presentaciones en muros, textos y vitrinas; y aun así la testarudez institucional con respecto a una investigación impregnada de citas desde el pensamiento correcto marcado por una tradición posestructuralista consiguió extender sus raíces en todos nosotros. Fue maravilloso por un tiempo, y después exactamente lo contrario, desde el momento en que la institución insistió en que esta forma consciente de presentar materiales para una permanente educación social y política iba a ser un modelo. [...] Este modelo, sin embargo, estaba dejando atrás muchas posibilidades (desde la coexistencia entre sociedades humanas hasta futuras ideas de género, raza, o cualquier otra forma de pensamiento que no fuera material de pensamiento izquierdista académico occidental).

Pero, ¿hacia dónde ir? ¿Cómo hacerlo de un modo diverso? Por ahora no hay formas de pensar el archivo mejor de lo que ya ha sido pensado. Así que el único modo de renovar el formato es pensarlo “menos”, o hacerlo “ridículamente”.¹⁹

Exponer de otra forma, pensar de otra forma. El archivo necesita al público, su activación permanente, entender los espacios de producción artística como espacios de activación, encuentros y producción oral. Hay que mencionar aquí el programa público de la última edición de *documenta*, donde, aparte de la apuesta por la doble sede de Atenas y Kassel, se apostó por dar al programa público un mayor peso, casi equivalente a la exposición central. Dirigido por Paul B. Preciado —tras su paso por el MACBA, donde ejercía como jefe de Programas Públicos y del Programa de Estudios Independientes (PEI)—, bajo el título *Parlamento de los cuerpos*, comenzó a trabajar meses antes de la inauguración de la sección expositiva y supuestamente continuaría más allá de la clausura. En las actividades del *Parlamento de los cuerpos*, conferencias, talleres o performances se mezclaban componiendo un programa sólido que no acompañaba a la exposición, sino que formaba un proyecto casi autónomo. El objetivo era evitar las contradicciones de un modelo institucional cerrado y funcionar más allá de *documenta* (su éxito o fracaso aún es relativo). En una entrevista con María Galindo, del colectivo boliviano *Mujeres Creando*²⁰, Preciado anunciaba su objetivo de continuar con el proyecto en otros lugares, y recibía positivamente cualquier replica que pudiera tener.

En una expansión más corta, muchas de las actividades se han ido subiendo a la página web de

¹⁹ MARTÍNEZ, Chus: What does it mean to feel that one is alive? Wonder of wonders! ¡I am here!, Mousse Magazine 56.

²⁰ www.rednosotrasenelmundo.org/Entrevista-a-Paul-Preciado

*documenta 14*²¹, en las que se ha ido construyendo un archivo digital con horas y horas de videos. Archivo y “programa público” están relacionados, desde el momento en que se entiende que las actividades que se realizan fuera de los tradicionales muros del espacio expositivo son parte de la programación, del contenido de la muestra. Cuando esto sucede, las actividades externas pasan a considerarse tanto “sucesos” como “documentos”.

Además de la presencia online, el desplazamiento hacia los públicos (o de los públicos hacia el centro de la exposición) se veía reflejado en Kassel con una intervención “arquitectónica” del artista griego Andreas Angelidakis (Figura 7), que en Atenas se situaba en el Parko Eleftherias y en el Kassel en la sala central del Fridericianum, sede principal de *documenta*. El trabajo de Angelidakis consistía en una serie de bloques geométricos blandos que en Grecia llevaban la textura de bloques de hormigón y en Alemania un estampado de camuflaje. Los primeros parecían tener forma de gradas, mientras que los segundos podían formar un gran tanque de combate. Estas formas transformaban la arquitectura del espacio según las necesidades del evento y ofrecían al público una textura blanda y cómoda, una sensibilidad diferente de las rígidas sillas frente a mesas de consulta o pantallas con videos de baja resolución que se podían encontrar en, por ejemplo, la exposición *Desacuerdos*. La exposición sustituía su paisaje visual de espaldas encorvadas sobre sillas de plástico por cuerpos repantingados escuchando conferencias en directo. (Figura 8).



Figura 6.

²¹ www.documenta14.de/en/public-programs/



Figura 6.

Otra estética, otro modelo.

BIBLIOGRAFÍA

B. PRECIADO, Paul, *El museo apagado*, El Estado Mental, 2015.
www.elestadomental.com/especiales/cambiar-de-voz/el-museo-apagado

BISHOP, Claire: *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*
Koenig Books, Germany, 2013.

BORJA-VILLEL, Manuel: *El museo interpelado*.
www.macba.cat/PDFs/borja_villel_colleccio_cas.pdf

G. ROMERO, Pedro, Archivo F.X.: Signatura, informe, institución,
www.azala.es/archivos_noticias/1343807283e104.pdf

MARTÍNEZ, Chus: What does it mean to feel that one is alive? Wonder of wonders! I am here!,
Mousse Magazine 56

MOLINA, Ángela: *“Desacuerdos”: el eterno retorno*. El País, 12 de marzo de 2005.

RIBALTA, Jorge: *Experimentos para una nueva institucionalidad*.

www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf