



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 7

AÑO 2019  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED







# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2019  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 7

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.7.2019>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2019

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 7 2019

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

# MISCELÁNEA · MISCELLANY



# LA DIMENSIÓN ESPACIAL DEL «SER USUARIO DE MUSEO»: REFLEXIONES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE UN ESPACIO EXPOSITIVO INCLUSIVO

## THE SPACE DIMENSION OF «BEING A MUSEUM USER»: REFLECTIONS ON THE SOCIAL CONSTRUCTION OF AN INCLUSIVE EXHIBITION SPACE

Ioannis Mouratidis<sup>1</sup>

Recibido: 24/04/2019 · Aceptado: 10/07/2019  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.24269>

### Resumen

Partiendo de algunas perspectivas teóricas sobre la construcción social del espacio y teniendo presentes los estudios que vinculan el arte actual y ese nuevo concepto espacial, este artículo investiga las posibles articulaciones entre espacio social, arte y forma de exposición de ese arte. Con la ayuda de dos propuestas artísticas de la última edición de *documenta*, se reflexiona acerca de la construcción social del espacio expositivo. *Documenta 14* se entiende como el resultado de unos cambios políticos y sociales más generalizados. Su propuesta expositiva sigue una tendencia que viene consolidándose los últimos años. En el presente artículo sirve como ejemplo de creación de un nuevo espacio relacional, ampliado hacia lo temporal y lo social, como medio de representación de una sociedad inclusiva en un entorno social adverso.

### Palabras clave

Museo; Sociedad; Espacio Expositivo; Arte Relacional; Política; *documenta 14*.

### Abstract

Based on some theoretical perspectives on the social construction of space and bearing in mind the studies that link current art and this new spatial concept, this article investigates the possible articulations between social space, art and ways of exhibition of that art. With the help of two artistic proposals from the latest edition of *documenta*, we reflect on the social construction of the exhibition space.

---

1. Profesor-Tutor de Historia del Arte, UNED-Barcelona. Doctorando en Historia e Historia del Arte y Territorio por la UNED. Línea de Investigación: Gestión de Museos y Exposiciones. C.e.: [imouratid2@alumno.uned.es](mailto:imouratid2@alumno.uned.es)

Documenta 14 is understood as the result of more generalized political and social changes. Its expository proposal follows a trend that has been consolidated in recent years. In this article serves as an example of creating a new relational space extended to temporal and social dimensions, as a way of representing an inclusive society in an adverse social environment.

### Keywords

Museum; Society; Exhibition Space; Relational Art; Politics; documenta 14.

.....

## 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, 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, se está demostrando que la vinculación entre espacio y arte es más que evidente.

Primero geógrafos y sociólogos como Henri Lefebvre<sup>2</sup>, David Harvey<sup>3</sup> o Doreen Massey<sup>4</sup>, reflexionan acerca de la construcción social del espacio físico y rápidamente historiadores de arte y artistas amplían esas teorías, buscando su aplicación en el ámbito artístico. Son interesantes al respecto los trabajos de Nicolas Bourriaud<sup>5</sup>, Claire Bishop<sup>6</sup> o Pablo Helguera<sup>7</sup> sobre la calidad performativa del espacio artístico, las relaciones estéticas que se generan en él o el arte que puede surgir de ellas. En un interesante artículo publicado en esta misma revista, Verónica Capasso<sup>8</sup> partiendo de las teorías de Lefebvre y Massey sobre la construcción social del espacio, reflexiona precisamente acerca de la posibilidad de vinculación entre arte y ese nuevo concepto espacial.

El presente artículo propone ampliar esa idea, buscando relaciones entre espacio, arte y formas de exposición de ese arte. Desde un comentario crítico de unas propuestas expositivas concretas, investiga las posibilidades de relacionar el espacio creado por el arte actual con la forma de exponer ese arte y reflexiona sobre la posibilidad de que dicho espacio se amplía en el intento, con objetivo de establecer un nuevo papel del museo como espacio de desarrollo de actividad no sólo artística sino también, social y política.

---

2. Entre las líneas de investigación del filósofo francés, interesa aquí la de la producción espacial. En su libro «La Producción del espacio» entiende el espacio como una construcción política, resultado de lucha entre poderes, y busca fórmulas de reconciliación del espacio mental de la filosofía con el real de la sociedad. Para lograrlo recurre muchas veces, entre otros factores, al arte.

3. Geógrafo inglés nacido en 1935 de tendencia marxista y entre los más citados actualmente. De clara influencia lefebvriana, concibe el espacio como una construcción relacional y así lo investiga en sus obras. En su interesante obra «Espacios del capital: hacia una geografía crítica» se recogen artículos de las últimas tres décadas sobre la producción capitalista del espacio, entre otros temas.

4. Socióloga y geógrafa británica (1944-2016). Desde una lectura post-estructuralista de Lefebvre, reflexiona sobre la espacialidad como producto de la intersección de relaciones sociales. Establece una diferencia entre «lugar» y «espacio», entendiendo que en el primero se puede desarrollar una multiplicidad de identidades.

5. Creador del término «arte relacional» que hace referencia a una corriente artística que empieza a estudiarse en los años 90. Bourriaud acuña el término en su libro *Estética Relacional* para referirse a la tendencia que da mayor importancia a las relaciones que nacen entre los distintos agentes del arte, más que a cualquier objeto u obra artística propiamente dicha.

6. Historiadora de arte inglesa, nacida en 1971. En su ensayo «Antagonismo y estética relacional» revisa los presupuestos de Nicolas Bourriaud, analiza los vínculos que promueve la forma relacional y busca las posibilidades de plantear una instancia real de antagonismo.

7. Artista, teórico y comisario de exposiciones mexicano, nacido en 1971. Director de Programas Académicos para Adultos del M.O.M.A. de N.Y. En su libro *Education for Socially Engaged Art: A materials and techniques handbook* de 2011, investiga la práctica social del arte contemporáneo, entendiéndola como su lado débil y busca fórmulas para pensar la complejidad de las prácticas artísticas desde su compromiso social.

8. CAPASSO, Verónica: «Sobre la construcción social del espacio: Contribuciones para los estudios sociales del Arte», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 5 (2017), pp. 473-489.

El objetivo es investigar cómo el museo puede definir el 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.

Si miramos hacia los comienzos de creación de las instituciones museísticas como centros que exponen el arte y si analizamos su papel en relación con el poder que las instaura, no podemos dejar de observar 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 usó el conocimiento que reunían y el discurso que creaban con él con objetivo legitimarse y proclamarse como hegemónico.

Durante el siglo XIX y gran parte del XX se formó el espacio representacional de museo contemporáneo sostenido por la Historia e Historia del Arte, como ciencias que crearon un modelo de exposición historicista cuyo objetivo principal era la creación de una conciencia de Estado-Nación, incluyendo en este concepto de nación todas las distintas realidades culturales 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.

Metodológicamente en este artículo se revisa la realización de dos propuestas artísticas concretas presentadas en documenta 14 (en adelante d 14) desde el punto de vista espacial. De esta manera, como objetivo aquí propuesto, se retoman elementos específicos de dichas obras para reflexionar sobre la construcción espacial del acto expositivo en general. No se propone una revisión historiográfica ni cualitativa de dicha exposición que no obstante considero interesantísima. Tampoco se intenta una crítica generalizada de su práctica ni una defensa programática de ella. Con la ayuda de estos dos ejemplos se investiga la posibilidad de crear un espacio expositivo abierto e inclusivo, sujeto a ser aplicado por parte del museo para la revisión de aquella relación Estado-Nación. El presente artículo no intenta presentar d 14 como un extraordinario cambio del paradigma en las políticas expositivas institucionales. Es cierto que se trata de una tendencia de la última década, casi consolidada, no obstante la presentación de d 14 en dos sedes por igual en relación con la coyuntura político-social internacional, hace que dicho paradigma funcione como buen ejemplo para los estudios de la construcción social del espacio artístico y su aplicación en la creación del espacio expositivo actual, que es el tema de dicho artículo.

El trabajo se estructura de la siguiente manera: Después de presentar un breve estado de la cuestión sobre el espacio expositivo, centrado en algunas propuestas de las primeras vanguardias hasta llegar a la estética expositiva del Cubo Blanco<sup>9</sup>, muy vigente hasta hoy en día, se perfila una reflexión crítica sobre conceptos y teorías

---

9. El famoso espacio expositivo presuntamente neutro, donde se centra en la visualidad pura, que el crítico de arte irlandés Brian O'Doherty teorizó a finales de los 70 en su obra *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* y que en 2006 revisó en su obra *Beyond the White Cube: A retrospective of Brian O'Doherty/ Patrick Ireland*. Aunque la idea de un espacio expositivo blanco, puro y sin interferencias sigue todavía muy vigente en la práctica expositiva, se está demostrando que en gran parte es un proyecto incompleto, pudiendo ser la historia de las exposiciones de arte contemporáneo también la historia de sus desobediencias.

relevantes de autores como Michel Foucault<sup>10</sup>, Douglas Crimp<sup>11</sup>, Tony Bennett<sup>12</sup> o Doreen Massey, acerca de la construcción social del espacio y el papel del museo en ella. Luego se desarrolla un comentario estético de dos propuestas artísticas de 14 como ejemplos de creación y uso de un espacio expositivo distinto al tradicional para, finalmente, llegar a unas conclusiones de síntesis acerca de la problemática espacial en el museo actual y la necesidad de cambio de su rol hacia una institución que represente a su sociedad de forma inclusiva.

## UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde el momento que el hombre toma conciencia de su existencia, empieza su necesidad de poseer objetos y a la vez que su interés de exhibirlos... Hoy en día, ¿Se exhibe o se expone? ¿Por qué se exhibe, si es el caso? ¿A quién le interesa seguir exhibiendo?

Los «ismos» de los inicios del XX 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. Dado que se estaba gestando un cambio radical en los contenidos artísticos e ideológicos de aquellas realizaciones, se entendía imprescindible un cambio en las formas de presentación y transmisión de aquellas ideas.

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. Irrumpe con frescura y determinación en el panorama expositivo de la época abogando por la investigación de las relaciones entre obra 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.

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 insertaría el arte en el discurso histórico, o los casos de El Lissitzky y Marcel Duchamp. El primero, con sus proyectos *Abstrakte Kabinett* (1925-1928) y *Proun* (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 segundo, en su proyecto *La boîte-en-Valise* (1936), propone como espacio expositivo una caja-maleta en cuyo interior

10. Gran parte de la producción de Foucault se asocia a la tendencia de estructuralismo, aunque más adelante se aleja de ella. Aquí interesa su obra de 1975 *Surveiller et punir: Naissance de la prison* en la que reflexiona sobre las relaciones entre poder, conocimiento y castigo, estableciendo la cárcel como un espacio de encerramiento donde el poder se puede ejercer sobre el condenado con la máxima intensidad sin ser contrastado por otras interferencias.

11. Historiador del arte y curador norteamericano, nacido en 1944. En su ensayo de 1980 *On the Museum's Ruins* aplica las ideas de Foucault sobre prisión en un análisis del museo como institución y lo describe como una más de las instituciones de confinamiento, al igual que los asilos y las prisiones.

12. Sociólogo británico nacido en 1947. Gran parte de su interés investigador se centra en las relaciones de la cultura y el ejercicio del poder. En su libro *The Birth of the Museum* de 1995, usando como base las perspectivas foucaultianas entiende el museo no como un lugar de instrucción sino como un espacio inclusivo de formas y rutinas sociales más amplias.

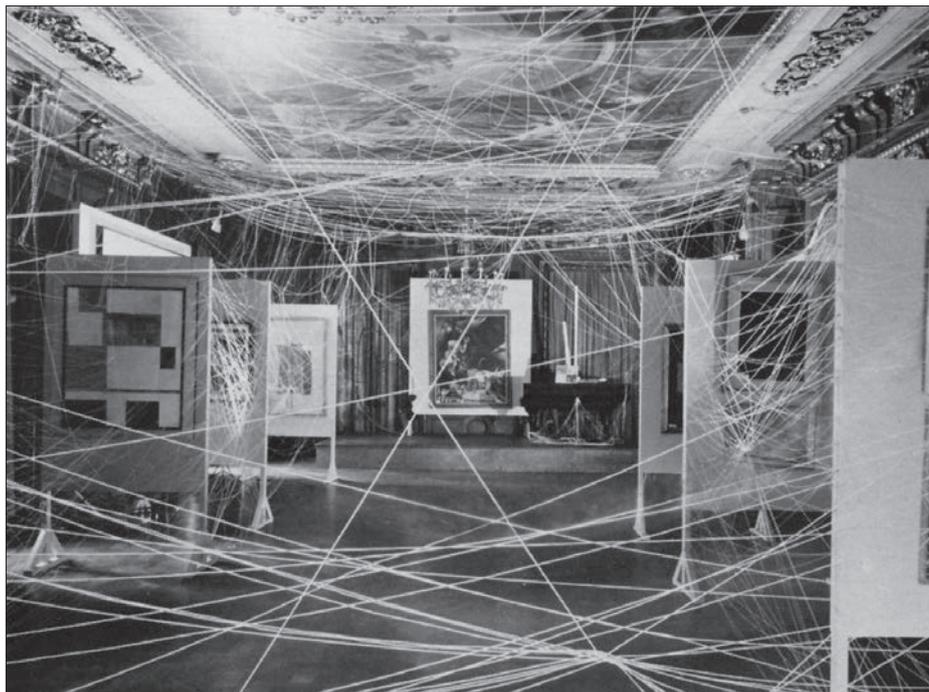


FIGURA 1: MARCEL DUCHAMP: FIRST PAPERS OF SURREALISM, WHITELAW REID MANSION, N.Y., 1942. Foto: John D. Cliff © Philadelphia Museum of Art/ Art Resource/ Scala, Florencia. Donación de Jacqueline, Paul y Peter Matisse en memoria de su madre, Alexina Duchamp, 1998. <<http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2011/matta/museo1.html>> [5/IV/2019].

todas las obras estarían montadas como un «pequeño museo portátil»<sup>13</sup>. Ambos demuestran su interés sobre la naturaleza del espacio de exposición como componente principal de un discurso expositivo novedoso. La intervención de Duchamp en la exposición *First Papers of Surrealisme*, organizada por André Bretón en el año 1942 en Nueva York, es otro ejemplo interesante de reflexión expositiva (Figura 1). Duchamp había desplegado dos mil metros de cuerda 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. Utilizó el espacio como materia prima de su obra que presentaría más adelante en forma de fotografías. En el mismo año el arquitecto y artista Frederick Kiesler, reestructura por completo el espacio de *Art Of This Century* de Peggy Guggenheim<sup>14</sup>. Elimina los marcos de las pinturas, diseña y coloca muebles de

13. 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%AEte-en-valise-box-suitcase>>.

14. *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

madera en el medio del espacio expositivo para 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 visitante y la obra.

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 del 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 habla de una «vanguardia domesticada»<sup>15</sup>, 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.

Son los movimientos artísticos aparecidos después de la II 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 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, incluida la temporal. Si las vanguardias históricas lucharon por el traslado de la obra desde la pared a la sala, el arte actual defiende la difusión de la obra en lo temporal y lo social, para la creación de un hecho expositivo que respire en un espacio polidimensional y multidisciplinario.

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, Brian O'Doherty coloca al espectador contemporáneo para estudiarlo. Ese espacio neutro en el que se podía contemplar la obra sin interferencias,

---

fue reconocida entre otras razones por su único y renovador diseño de su espacio interior con paredes cóncavas, diseñado por el arquitecto Frederick Kiesler. Fuente: <<http://www.theartstory.org/gallery-art-of-this-century.htm>> [20/VI/2017].

15. LAYUNO ROSAS, M<sup>a</sup> Ángeles: «Exponerse o ser expuesto. La problemática expositiva de las vanguardias históricas», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 10 (1997), pp. 331-354.

llega a ser la imagen arquetípica del arte del siglo XX, más allá de la imagen de ninguna obra de este siglo propiamente dicha. Ni el tiempo ni sus variaciones afectan a sus inmaculadas superficies. La obra existe en una especie de eternidad donde no hay tiempo, una eternidad que hacía que el espacio expositivo se pareciera al limbo: «se tenía que haber muerto para estar en él»<sup>16</sup>. 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.

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. La producción relacional de la obra tiene una visión triple: estética, histórica y social<sup>17</sup>. El museo debería asumir el importante papel de crear un espacio expositivo en consonancia con ese espacio artístico.

Defendiendo que lo social está construido espacialmente, Doreen Massey desarrolla en su obra *Space, Place and Gender*<sup>18</sup>, 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 los dos, 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. Se trata de características imprescindibles para la comunicación de significados que es, al fin y al cabo, el objetivo final de una exposición. Es una labor emocionante buscar las fórmulas y los procedimientos para esta transformación y creo que la museografía no puede quedarse fuera de esta búsqueda.

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 la exhibición de ese arte), 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

16. O'DOHERTY, Brian: *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia, CENDEAC, 2011, p. 21.

17. Es así como lo ve y lo estudia el crítico de arte y curador francés Nicolas Bourriaud, en unos ensayos suyos publicados bajo el título: *Esthétique relationnelle*. Dijon, Presses du réel, 1998. 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: «Es el espacio que provoca la experiencia estética antes que el objeto y su contemplación». *Idem*, 72.

18. MASSEY, Doreen: *Space, Place and Gender*. Cambridge, Polity Press, 1994. Título en traducción: *Espacio, Lugar y Género* (Traducción del autor).

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»<sup>19</sup>.

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 s. 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.

En los años 30 del siglo pasado, Walter Benjamin 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. Artistas como Pablo Helguera o Daniel Knorr, reaccionan frente a esa idea utilizando la idea 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.

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 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, mucho más que un lugar frente a la obra, marcaba su lugar en la sociedad. El arte vanguardista modifica esa relación permitiendo miradas múltiples y variadas sobre la obra. En 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. Desde ahí se origina toda aquella tendencia en la que la obra como objeto físico ya no es tan importante. Cuando esto empieza a aparecer, resulta que hay una migración del valor: surge lo social como nuevo valor estético.

El término «Arte de Interacción Social» nace en relación con un tipo de obra que surgió a principios de la década pasada como respuesta a lo relacional y a la

---

19. BOURRIAUD, Nicolas: *Esthétique relationnelle*. Dijon, Presses du réel, 1998, p. 47.

crítica institucional. La crítica institucional 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. El problema de lo relacional es que también necesita que el museo o el marco de la galería, existan, porque es muy dependiente de este contexto artístico. En este sentido, el «arte de interacción social» 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 Helguera «arte socialmente comprometido»<sup>20</sup>. En *Education for Socially Engaged Art*, Helguera 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. Hoy los artistas están interesados en este proceso interactivo como obra.

El s. XX artístico se marca por el cambio del paradigma «museo-institución de conocimiento» al de «museo-institución de creación de relaciones entre verdad y poder». Es el momento de investigar si ese es el único tipo de relación posible. ¿Puede el museo crear nuevas relaciones entre distintas realidades?

Michel Foucault en su libro de 1975 *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión), hace una interesante reflexión sobre las cárceles, los asilos y las clínicas del s. XVIII, incluyéndolas a las que denomina «instituciones de confinamiento». Según el filósofo francés, durante aquél momento el espacio del castigo se traslada de la plaza pública a la cárcel, pero sigue sirviendo los intereses de un poder que lo que dicta es el castigo.

La idea la recoge el historiador del arte Douglas Crimp quien, en su libro de 1993, *On the Museum's Ruins* (Sobre las ruinas del museo), en relación con las teorías de Foucault, comenta que existe aún una institución de características de confinamiento, 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, sin embargo la nueva institución sigue ejerciendo un poder disciplinario mediante reglas, para crear un público disciplinado. Ese público se veía obligado a posicionarse en la sociedad mediante su posición en el espacio de la sala museística.

Recientemente el sociólogo Tony Bennett se posiciona 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 texto *The Exhibitionary Complex* (El complejo expositivo)<sup>21</sup> de la edición *Reader* de d 14, entiende el museo como una institución de exhibición de poder que se forma mediante relaciones de vigilancia, ayudadas por un conjunto de tecnologías culturales, con objetivo la creación de una auto-controlable colectividad ciudadana. Aunque no tiene las mismas características que las instituciones de confinamiento de Foucault, sería fácil convertirse en una de ellas, como dice Crimp, si las relaciones creadas ahí siguieran siendo las basadas en la «verdad» y el poder.

20. HELGUERA, Pablo: *Education for Socially Engaged Art. A materials and techniques handbook*. Nueva York, Jorge Pinto books, 2011.

21. La versión original se encuentra en: BENNETT, Tony: «The Exhibitionary Complex», en BENNETT, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Nueva York, Routledge, 1995.

Exposiciones como la documenta cuestionan precisamente este tipo de funcionamiento y presentan un punto de vista distinto en un momento histórico complejo en el que el arte, su producción y su forma de mostrarse, tienen mucho que ofrecer.

## DOCUMENTA 14 COMO EJEMPLO DE CREACIÓN DE NUEVO ESPACIO EXPOSITIVO

Hasta hace poco nadie se hubiera atrevido a decir que un comisario de una exposición podía tener un estatus diferente del de «organizador». Sin embargo, Daniel Buren en su texto *Sur le fonctionnement des expositions, à propos de Documenta 5*<sup>22</sup> (Sobre el funcionamiento de las exposiciones, a raíz de Documenta 5), que se incluía en el catálogo de documenta 5, se atreve a plantear el tema. La excentricidad de la exposición de la edición de d 5 de la que habla Buren en su texto, se ha destacado con frecuencia por su comisionado por Harald Szeemann. Es el primero en la historia de la documenta que es el único referente principal del evento en detrimento de los artistas. Buren admite que el organizador había creado una obra artística completa, pero le critica fuertemente de haberlo hecho desplazando el papel del artista. A pesar de unas críticas, que en el mejor de los casos la caracterizaron como «rara, vulgar o sádica»<sup>23</sup> y llegaron a decir de ella que era «monstruosa... abiertamente desquiciada», la d 5<sup>24</sup> fue un éxito rotundo y es ya legendaria, siendo el trabajo de Szeemann fetichizado. Desde la década de los 90, algunos curadores de exposiciones, y entre ellos Szeemann el primero, se auto-designan como «autores de exposiciones»<sup>25</sup>. Su principal herramienta en ese proceso creativo, es el espacio expositivo.

Si miramos de forma esquemática qué uso se hace del espacio expositivo y social por parte de documenta, queda clara la tendencia de expansión e innovación de ese espacio a lo largo de todas sus ediciones con objetivo de generar una intervención social lo más representativa posible. Mi investigación en el archivo de la exposición en Kassel, durante el mes de julio de 2018 me acercó al trabajo del profesor de arquitectura y diseño de la universidad de Kassel, doctor Philipp Oswalt. Según el profesor, las ediciones de documenta desde su nacimiento hasta hoy se podrían agrupar en relación con su percepción espacial, de la siguiente manera: documenta 1-5: Concentración – Introversión, documenta 6-7 (con algún caso de la d 4): Arte al aire libre, documenta 8-9: Intervención urbana, documenta 10: Digitalización, documenta 11-14: Expansión global. Creo que, después de investigar ciertos ejemplos

22. BUREN, Daniel : «Sur le fonctionnement des expositions, à propos de Documenta 5», en catálogo documenta 5, Sección 17, Kassel, 1972, p. 29. Reeditado en 1991 bajo el título: « Exposition d'une exposition » en BUREN, Daniel: *Les Écrits (1965-1990)*, Tomo I, Bordeaux, Musée d'art contemporain, 1991, p. 261-262.

23. KRAMER, Hilton: *The Age of the Avant-Garde, 1956-1972*. N.Y., Routledge, 2017, p. 450. Reedición del original publicado en 1973. Kramer, el crítico de arte americano conocido por sus tesis anti comunistas de índole greenbergiano, dedica el último apartado del último capítulo de su libro titulado «*Documenta 5: The Bayreuth of the Neo-Dadaists*», a una crítica demoledora a la recién acabada por aquél entonces edición de documenta.

24. Kassel, Alemania, 1972.

25. SZEEMANN, Harald y BAUDSON, Michel: *Ecrire les expositions*. Bruxelles, La Lettre Volée, 1996.

de cada una, si dicha agrupación se comprobaba acertada, se demostraría la intención por parte de la exposición de ampliar socialmente su espacio convirtiéndolo en elemento expositivo primordial.

Las últimas cuatro ediciones de *documenta* reflexionan considerablemente, entre otras cosas, sobre la forma de exponer el arte actual 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 poscolonial, pueden funcionar como el germen de la creación de un nuevo espacio de debate no solo artístico sino 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 Szymczyk recoge el testigo como director artístico de la d 14 y se aventura con una nueva propuesta más atrevida, proponiendo Atenas como nuevo lugar de la exposición. A mi modo de ver, eso hará avanzar la exposición con un paso de gigante.

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 o 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 contemporánea<sup>26</sup>. 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 *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, está en estrecha relación con otros sectores de alto interés económico como el turismo, para el enriquecimiento de la burguesía ateniense...»<sup>27</sup>. A la vez, 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

26. 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 (E.M.S.T). 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 E.M.S.T y se presentaron en su sitio parecían un poco opacas en la sala de la planta baja, sin ninguna razón que justificara dicha presentación. Fuente: KONSTANDINIDIS, Giannis (2017): «Κάνοντας έναν ειλικρινή απολογισμό της documenta 14». En <[https://www.lifo.gr/articles/arts\\_articles/159249](https://www.lifo.gr/articles/arts_articles/159249)> [10/VIII/2019]. Trad.: Haciendo un informe honesto de *documenta* 14

27. ANAGNOSTOU, Grigoris (2017): «Με αφορμή τις πολιτιστικές δραστηριότητες της Documenta 14». En <<https://www.rizospastis.gr/story.do?id=9334980>> [16/VIII/2019]. Trad.: A propósito de las actividades culturales de *documenta* 14.

a la obra «El Parlamento de los cuerpos»<sup>28</sup>. 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 II G.M.

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<sup>29</sup> ¿Cuánto de democrática y alternativa puede ser una exposición de arte que explota a sus trabajadores? Según Marakis, 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 formar parte de un diseño global, no podemos dejar de observar que en d 14, un usuario sin prejuicios verá 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. El enorme logro, no solo práctico sino simbólico y significativo que supuso sacar la exposición de Alemania y crear una exposición por igual en el «polo opuesto» de la crisis económica, habla desde mi punto de vista de clara intencionalidad de poner el foco de atención a este «polo opuesto» dando voz a la realidad griega mediante sus artistas en un intento descolonizador más que colonizador<sup>30</sup>.

Szymczyk parece decidido y convencido: No se puede intentar contar, comentar o explicar el mundo desde la tranquilidad de Kassel y su exclusivamente

28. MANDRAVELIS, Pasjos (2016): «documenta αμχανιάς». En <<https://www.kathimerini.gr/876309/opinion/epikairothta/politikh/documenta-amxanias>> [17/VIII/2019]. Trad.: documenta de desconcierto.

29. MARAKIS, Eirinaios (2017): «Η αμφιλεγόμενη Documenta 14 και το πρόβλημα της κριτικής της». En <<https://pandiera.gr/η-αμφιλεγόμενη-documenta-14-και-το-πρόβλημα-της-κ/>> [11/VIII/2019]. Trad.: La controvertida documenta 14 y la problemática de su crítica.

30. Anteriores ediciones de la exposición han planteado unos actos paralelos en otras sedes. Es el caso por ejemplo, de DOCUMENTA (13), con actos en Kabul y Bamiyan, no obstante en ninguna de aquellas ediciones se han tratado las dos sedes por igual tanto en la duración como en la importancia de las exposiciones, la devoción de la exposición en cada una de sus sedes, lo expuesto aquí y ahí, los actos paralelos, etc...

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»<sup>31</sup>.

En sus últimas ediciones, documenta deja clara la libertad «artística» que ofrece a su director «artístico» para decidir las propuestas por hacer y la forma de hacerlas, sin embargo, para la organización de la d 14 Adam Szymczyk establece una pregunta clave: ¿Por qué no 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 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. 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, 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.

Esta edición quiere crear las posibilidades y circunstancias de respuesta y ayuda a la creación de una sociedad nueva que se revela frente a todo lo comentado. 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 una «excelente oportunidad 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»<sup>32</sup>.

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 debería llegar a ser compartida y que cuyo marco espacial y temporal, sí importa. En contra de una praxis expositiva decimonónica, anclada en cánones occidentales, excluyentes que la gran mayoría de exposiciones siguen adoptando, Szymczyk al entender y atender a Atenas y Kassel por igual, expande el espacio expositivo para esparcir pensamiento. La idea de un arte socialmente comprometido que cada vez está ganando más terreno, no le deja indiferente en el momento de

31. SZYMCHYK, Adam: «Επαναληψιμότητα και ετερότητα - μαθαίνοντας και δουλεύοντας απο την Αθηνά», en vv.AA., *Reader*. Munich-London-New York, Prestel Verlag, 2017, p.27.

32. *Idem*, 23.

plantear su propuesta. Creo que a d 14 le interesa la creación de un espacio expositivo ampliado y pone las bases para que este favorezca la creación de relaciones estéticas en él. Es en este sentido que su praxis me interesa.

...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 no solo se determina por su creación y el diálogo que establece, sino por la posibilidad de continuación de ambos...presentando a Kassel mediante Atenas, prácticas y conocimientos locales del resto del mundo, queremos cuestionar y desafiar la establecida mentalidad de la blanca, masculina, nacional y colonial supremacía que sigue predominando<sup>33</sup>.

Los últimos años estamos siendo testigos de un organizado y cruel intento de un nuevo orden sociopolítico que, teniendo como herramienta una muy discutible crisis económica internacional, provocada desde el centro del occidente «civilizado», intenta implantarse de forma agresiva en todo el mundo. El traslado del centro de la documenta es el resultado de la necesidad de acción por parte del arte y de sus agentes, frente a este intento de establecimiento del nuevo orden. Una acción que debe manifestarse en un espacio y un tiempo lo más amplios y participativos posibles.

## MOMENTOS DE EXPANSIÓN

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.

La expansión que propone d 14 no es sólo un mero cambio del lugar de exposición. Exponiendo desde Atenas a la vez que desde Kassel, Szymczyk quiere demostrar que 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. Siguiendo un patrón ya establecido durante una década, considera al espectador como su verdadero protagonista. Le pide reflexionar acerca de las propuestas artísticas mediante propuestas 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, con el fin de que todos formemos parte de un conjunto social que, mediante la creación de relaciones estéticas en un espacio expositivo abierto, sea capaz de articular un discurso diferente al oficial.

A continuación, se comentan dos de las propuestas artísticas presentadas en d 14 como ejemplos representativos de lo que en este artículo se investiga. La propuesta de Daniel Knorr y de la de *Les gents d' Uterpan*, me interesan por su intento de ampliación

---

33. *Idem*, 30.

del espacio expositivo en el que se desarrollan, mediante la inclusión del espectador en el resultado final de la obra. La lectura de ambas obras está hecha desde este punto de vista. Se trata de dos instalaciones-performances que a mi parecer, hablan de la creación de un espacio expositivo inclusivo, construido en conjunto entre los distintos agentes de la exposición, incluido su usuario, para que dentro de él surjan relaciones sociales y estéticas, entendidas como la obra de arte final.

## LA OBRA QUE SE COMPARTE EN LA ÉPOCA DE REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA



FIGURA 2: DANIEL KNORR: *EL LIBRO DEL ARTISTA*. DOCUMENTA 14, INSTALACIÓN – PERFORMANCE, ODEÓN-ATENAS, 2017. Foto del autor.

Cuando el Museo Arqueológico Nacional de Grecia (en adelante M.A.N.) rechazó la idea que el artista Daniel Knorr había propuesto para su participación en la *documenta*<sup>34</sup>, 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 prensados objetos recogidos durante aquella expedición de «arqueología contemporánea»<sup>35</sup>.

La performance en el espacio de Odeón consiste precisamente en la creación de ese libro que el espectador puede 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 s. 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. Esa *fumata blanca* que se eleva por encima de la torre da un

34. Knorr había propuesto como acto artístico el enterramiento en los jardines del Museo, de la estatua helénica 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.

35. 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.

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 irrepetible en el lugar mismo en que se encuentra...el aquí y el ahora del original constituye el concepto de su autenticidad...»<sup>36</sup>.

Knorr 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 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, al no obviar el 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»<sup>37</sup>. 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.

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, tal y como observa Pablo Helguera, 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

36. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003, p. 43.

37. *Idem*, 47.

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 socialmente comprometido. 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.

### LA DANZA QUE SÓLO SE OÍA



FIGURA 3: LES GENS D'UTERPAN (ANNIE VIGIER, FRANCK APERTET): GÉOGRAPHIE- ATHÈNES. DOCUMENTA 14, INSTALACIÓN – PERFORMANCE, EMST – ATENAS, 2017. Foto del autor.

La obra que Annie Vigier y Frank Apertet, *Les gens d'Uterpan*<sup>38</sup>, presentaron en d 14 bajo el nombre «*Géographie – Athens, 2017*», forma parte de un proyecto

---

38. 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

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 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. Al principio piensas que seguramente has 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. 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. La clave para que se abra el muro y se expanda el espacio, eres tú.

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

---

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., «Re|action», *Les gents d'Uterpan*, 2017. Apartado dedicado al proyecto: «Géographie-Athènes, 2017», consultado el 8 de mayo del 2017. URL: <<https://www.lesgensduterpan.com>>. Hay que comentar que el Day Book, una de las publicaciones oficiales de d 14, no tiene numeración tradicional de sus páginas sino que, a modo de calendario, dedica un día a cada uno de los artistas participantes en la exposición.

juntan para la creación de un espacio estético distinto, demostrando que el espacio físico tradicional puede ser ampliado socialmente. 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.

## LA EXPOSICIÓN MUSEÍSTICA COMO REFLEJO DE LOS CAMBIOS SOCIALES ACTUALES

El crecimiento de la teoría poscolonial durante el último tercio del s. XX de la mano de teóricos como Ed. Said, Homi Bhabha, Walter Mignolo<sup>39</sup> y otros, y su posterior aceptación por parte de la comunidad académica que le otorgó un lugar central en la revisión de la Historia, no podía dejar indiferentes ni al arte actual ni a la forma de su exposición. Sin embargo, aquellos intentos de establecer una sociedad abierta y enriquecida por la diferencia, con la ayuda teórica del pensamiento poscolonialista, se ven socavados en el inicio del s. XXI por el surgimiento de una crisis económica internacional. El poder que la crea, aprovecha las dificultades provocadas por ella para cerrar filas y volver a establecer unos principios neoliberalistas y neocolonialistas. 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. «El miedo es la herramienta básica del neoliberalismo precisamente porque se capitaliza más fácilmente que el deseo o la alegría»<sup>40</sup>. Hemos entrado en el s. XXI en unas circunstancias como mínimo preocupantes.

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» 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 como simples espectadores.

---

39. 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, en los modos en que el conocimiento de los países colonizadores ha colaborado en elaborar una determinada imagen del colonizado: la del ser inferior. Entre las obras que han servido aquí como referencia se encuentran: *El Orientalismo* de Edward Said, *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, de Walter Mignolo y *El Lugar de la Cultura* de Homi Bhabha.

40. SZYMZYK, Adam: *Op.Cit.*, p.30.

Hoy que términos como «territorio», «frontera» y «espacio», se utilizan como banderas para separar a las personas en vez de unirlos, por parte de un poder que se ha demostrado demasiado pequeño para gestionar una situación demasiado complicada, en esta coyuntura internacional crítica de un sistema político-cultural en clara decadencia, que tiene como idea principal hacer el país *great again...*, el arte y la forma de exponerlo deben tomar partido y hablar. Unir no puede ser sinónimo de unificar u homogeneizar. Entiendo unir como abrir, ampliar y expandir. 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. Cuando todos los intentos de recuperación social han fracasado, creo con fervor que la ética y la estética, son nuestros únicos salvavidas.

Grandes exposiciones internacionales de arte actual, como es el caso de documenta, se colocan al lado del pensamiento poscolonialista, centrando sus propuestas en la revisión y renovación del modelo. Proponen formas de exponer que abogan por la creación de relaciones nuevas mediante la creación de espacios expositivos ampliados, abiertos, participativos y dinámicos cuya característica es la libertad. Espacios que no se limitan por el lugar físico tridimensional ni por el tiempo geológico, sino que se expanden reclamando la participación de una sociedad incluyente.

Las últimas propuestas de documenta y especialmente de la 14, 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. Como museo temporal, experimenta con nuevos conceptos de exhibición y establece importantes bases para la comprensión institucional del arte, interesándose, desde mi punto de vista, en temas centrales del sistema de arte, para así poder representar a través de sus propuestas una sociedad cambiante. 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 coyuntura y propone el arte y su exposición como excelentes oportunidades para reflexionar sobre el tipo de relaciones nuevas que pueden surgir en un espacio nuevo.

El arte y su forma de mostrarlo pueden producir nuevos espacios y maneras de habitarlos. Espacios comunes, abiertos y libres donde el diálogo nazca, crezca y se irradie 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 nos mantiene rehenes. Frente a un mundo antiguo de pertenencia, de identidad y localización el mundo que d 14 propone es un mundo nuevo de subjetividades radicales.

Habitualmente el arte y sus instituciones, incluyéndose documenta, tratan al espectador no como partícipe o co-creador sino como «votante» o «público», que los agentes artísticos, en forma de políticos, necesitan recluir. La d 14 reflexiona precisamente sobre esta relación con el «público». Le interesa mucho el conocimiento que el espectador pueda aportar. Un conocimiento que puede

considerarse como instrumento para el entendimiento entre factores. En vez de añiñar a su visitante, d 14 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»<sup>41</sup>.

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 debería llegar a ser compartida y que cuyo marco espacial y temporal, sí importa.

## CONCLUSIONES

La investigación hasta ahora realizada tanto como el análisis aquí presentado, arrojan un poco de luz en la problemática del uso del espacio expositivo como medio básico de expresión estética y creación de relaciones sociales, ambos requisitos necesarios en la ardua tarea de representación del cambio de la sociedad del s. XXI.

El uso de disciplinas como Historia, Antropología Social, Geografía o Historia del Arte, por parte de las instituciones museísticas, ha dado como resultado la creación de un espacio representacional historicista, el cual ha permitido la creación de una especie de ordenamiento de cosas y personas, estrictamente estructurado en línea cronológica y colonialista.

Con la ayuda de unas prácticas expositivas realizadas en documenta 14, hemos investigado la idea de un espacio expositivo distinto al tradicional de las tres dimensiones y ampliado hacia lo temporal y lo social, creando un nuevo espacio polidimensional en el que la exposición se desarrolla como una nueva práctica artística autónoma socialmente comprometida.

Conocida como «la exposición de arte actual más grande del mundo», documenta en su última edición, traslada su sede fija de la ciudad de Kassel y por primera vez, se establece de igual manera en Atenas, capital de la crisis económica actual. Con ese traslado y coexistencia como herramientas principales, su director artístico reflexiona acerca de las posibilidades del uso del arte como medio de unión. Unir espacios y sensibilidades a veces opuestas, desde el respeto y el reconocimiento, para de creación de una realidad distinta a la impuesta por parte de ciertos centros de poder.

---

41. SZYM CZYK, Adam: *Op. Cit*, p.42.

Durante las últimas décadas el arte actual parece estar sospechosamente callado o ¿es que la forma de exponerse la mantiene callada? Ciertas líneas de investigación sobre su exposición están demostrando que la creación de 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 de crear en vez de destrozar, de unir sensibilidades diferentes para crear algo nuevo, fresco y dinámico que respeta, acepta y fomenta la diversidad. No la tolera, sino que la necesita para existir.

El arte puede moverse hacia esta dirección teniendo propuestas actuales, factibles y reales que pueden abrir un nuevo camino.

¿Se demostrarán las instituciones a la altura?

Es momento de pensar en grande y no en pequeño. Compartimos un espacio físico y un tiempo geológico muy concretos, creemos a partir de estos elementos, un espacio ampliado hacia lo cultural y lo histórico, más allá de nuestro tiempo personal, y compartámoslo.

En d 14 se ofrecen posibilidades de reacción para una participación amplia 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 existe la posibilidad de una participación social 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 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 que, mediante la creación de relaciones estéticas, sea capaz de articular un discurso diferente al oficial.

En contra de la idea de un espectador-cliente que la mayoría de las instituciones artísticas, incluida documenta, buscan, a d 14 le interesa mucho el conocimiento que su usuario pueda aportar. En vez de añiñar a su visitante busca crear copropietarios del resultado final que a cada uno le pertenezca una parte.

Es evidente el cambio del rol del museo que, de un lugar de desarrollo de actividades artísticas, pasa a ser un espacio ampliado de intervención social y política. Si la función esencial del museo del s. XXI es ser instrumento de desarrollo sociocultural, al servicio de una sociedad democrática, a la vez que fomentar el progreso de una ciudadanía cada vez más exigente y participativa, entonces escuchar al arte y tener la mano tendida a exposiciones que crean un espacio expositivo ampliado, debería ser parte fundamental en su evolución. Hoy en día, acabando ya la segunda década del s. XXI, resulta pertinente definir el nuevo lugar del espectador en el espacio de la exposición, y a través de esto, su lugar en la sociedad. Ser usuario de ese nuevo museo, se construye espacialmente, es por eso necesaria, una revisión tanto teórica como práctica de lo que se entiende como espacio expositivo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003.
- BENNETT, Tony: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Londres - Nueva York, Routledge, 1995.
- BENNETT, Tony: «Εκθεση, αληθεια, εξουσια: αναθεωρωντας το 'εκθεσιακο συμπλεγμα', en VV.AA, *Reader*. Munich-London-Nueva York, Prestel Verlag, 2017, pp. 339-351.
- BENNETT, Tony: «Το «εκθεσιακο συμπλεγμα»», en VV.AA, *Reader*. Munich-London-Nueva York, Prestel Verlag, 2017, pp. 353-399.
- BISHOP, Claire: «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, 110, (2004), pp. 51-79.
- BISHOP, Claire: *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres-Nueva York, Verso, 2012.
- BOLAÑOS, Maria: «El museo y las vanguardias: pequeña historia de una rebelión en tres actos», *Artes. La revista*, vol. 6, nº 12 (2006), pp. 3-14.
- BOURRIAUD, Nicolas: *Esthétique relationnelle*. Dijon, Presses du réel, 1998.
- BUREN, Daniel : «Exposition d'une Exposition», en BUREN, daniel: *Les Écrits (1965-1990)*. Tomo I, Bordeaux, Musée d'art contemporain, 1991, pp. 261-262.
- CAPASSO, Verónica: «Sobre la construcción social del espacio: Contribuciones para los estudios sociales del Arte», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 5 (2017), pp. 473-489.
- CRIMP, Douglas: *On the Museum's ruins*. Cambridge, MIT Press, 1993.
- FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI, 2009.
- HARVEY, David: *Spaces of Capital. Towards a critical Geographie*. Londres- Nueva York, Routledge, 2002.
- HEINICH, Nathalie y POLLACK, Michael: «Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions: l'invention d'une position singulière», en EDELMAN, bernard y HEINICH, nathalie. *L'Art en conflits, l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*. Paris, La Découverte, 2002.
- HELGUERA, Pablo: *Education for Socially Engaged Art. A materials and techniques handbook*. New York, Jorge Pinto books, 2011.
- KRAMER, Hilton: *The Age of the Avant-Garde, 1956-1972*. Nueva York, Routledge, 2017.
- LAYUNO ROSAS, M<sup>a</sup> Ángeles: «Exponerse o ser expuesto. La problemática expositiva de las vanguardias históricas», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 10 (1997), pp. 331-354.
- LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing, 2013.
- MASSEY, Doreen: *Space, Place and Gender*. Cambridge, Polity Press, 1994.
- MASSEY, Doreen: *For Space*. London, Sage, 2005.
- O'DOHERTY, Brian: *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia, CENDEAC, 2011.
- O'DOHERTY, Brian: *Beyond the White Cube: A retrospective of Brian O'Doherty/ Patrick Irland*. Dublin, City Gallery the Hugh Lane, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques: *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2015.
- SZEEMANN, Harald y BAUDSON, Michel: *Ecrire les expositions*. Bruxelles, La lettre volée, 1996.
- SZEEMANN, Harald: *With by through because towards despite: Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*. Zurich, Voldemeer, 2007.
- SZYMCZYK, Adam: «Επαναληψιμότητα και ετερότητα - μαθαίνοντας και δουλεύοντας απο την Αθηνα», en VV.AA., *Reader*. Munich-London-New York, Prestel Verlag, 2017, pp. 19-42.

VV.AA: *Playing by the Rules: Alternative Thinking/Alternative Spaces*. Nueva York, Apexart, 2010.

VV.AA: *Documenta14. Day Book* (catálogo de la exposición). Munich-London-New York, Prestel Verlag, 2017.





SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2019  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 7



## ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

**Dossier per Filippo Camerota: *L'Apelle Vitruviano: Riflessioni sulla cultura architettonica dei pittori nella prima età moderna* · *El Apelles vitruviano: Reflexiones en torno a la cultura arquitectónica de los pintores de la Edad Moderna***

**17** FILIPPO CAMEROTA (GUEST EDITOR)  
Introduzione. La prospettiva come tema vitruviano · Introduction. Perspective as a Vitruvian Theme

**41** FRANCESCO P. DI TEODORO (GUEST AUTHOR)  
Due *quaestiones* vitruviane riconosciute: la base attica e il capitello composito nel terzo libro del *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca e un plagio conclamato di Luca Pacioli · Two Recognized Vitruvian Problems: The Attic Base and the Composite Capital in the Third Book of *De Prospectiva Pingendi* by Piero della Francesca and an Evident Plagiarism by Luca Pacioli

**65** GIOVANNI MARIA FARA (GUEST AUTHOR)  
Una nota su Albrecht Dürer e Vitruvio · A note on Albrecht Dürer and Vitruvius

**77** CARMEN GONZÁLEZ-ROMÁN  
Metaescenografías pintadas · Painted Meta-scenographies

**103** SARA FUENTES LÁZARO  
*Ad vitandam confusionem*. Una aproximación analítica al tratado sobre perspectiva de Andrea Pozzo · *Ad vitandam confusionem*. An Analytical Approach to Andrea Pozzo's Treatise on Perspective

### Miscelánea · Miscellany

**133** ANTONIO PÉREZ LARGACHA  
El arte del Egipto predinástico. Ritual, significado y función · Predynastic Art in Egypt. Ritual, Sense and Function

**161** ALEJANDRA IZQUIERDO PERALES  
El templo de Hathor en Deir el-Medina: un estudio iconográfico en el contexto de los templos ptolemaicos · The Temple of Hathor in Deir el-Medina: An Iconographic Study in the Context of the Ptolemaic Temples

**191** JAIME MORALEDA MORALEDA  
Los trabajos de iluminación en el Libro de los Juramentos del Ayuntamiento de Toledo · The Work of Miniatures for the Book of Vows of the City Hall of Toledo

**209** SERGIO RAMÍREZ GONZÁLEZ, ANTONIO BRAVO NIETO & JUAN ANTONIO BELLVER GARRIDO

La recuperación de dos repuestos de pólvora del siglo XVIII en Melilla: análisis y restauración · Recovery of Two Spare Gunpowder Warehouses from the XVIII<sup>th</sup> Century in Melilla: Analysis and Restoration

**231** ALEJANDRO DE LA FUENTE ESCRIBANO  
La restauración del castillo de Guadamur en el siglo XIX como expresión del romanticismo en España · The Restoration of Guadamur Castle in the XIX<sup>th</sup> Century as an Expression of Romanticism in Spain

**265** PAULA GABRIELA NÚÑEZ, CAROLINA LEMA, CAROLINA MICHEL & MAIA VARGAS

La construcción estatal patagónica en el siglo XIX. El dibujo como arte científico e institucional · The Patagonian State Construction in XIX<sup>th</sup> Century. The Drawing as Scientific and Institutional Art

**287** GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA  
Una visión decimonónica de la España de Carlos IV: diseños para la zarzuela *Pan y Toros* (1864) en las colecciones municipales de Madrid · A Nineteenth-Century Vision of Charles IV Spain: Designs for the Zarzuela *Pan y Toros* (1864) in the Municipal Collections of Madrid

**311** AURORA FERNÁNDEZ POLANCO  
Ojos curiosos y capital: sobre el turismo visual decimonónico · Curious Eyes and Capital: About Nineteenth-Century Visual Tourism

**327** ANGÉLICA GARCÍA-MANSO  
Los cinematógrafos diseñados por Fernando Perianes: una lectura patrimonial en torno a los edificios de ocio en la provincia de Cáceres · The Movie-theaters Planned by Fernando Perianes: A Heritage Reading around Leisure Architecture in the Province of Cáceres (Spain)

**361** JOSÉ-CARLOS DELGADO GÓMEZ  
Los salones de humoristas durante la posguerra española (1940-1953) y el médico y caricaturista José Delgado Úbeda «Zas» · The Humorous Halls' during the Spanish Postwar Period (1940-1953) and the Doctor and Caricaturist José Delgado Úbeda «Zas»

**379** IOANNIS MOURATIDIS  
La dimensión espacial del «ser usuario de museo»: reflexiones sobre la construcción social de un espacio expositivo inclusivo · The Space Dimension of «Being A Museum User»: Reflections on the Social Construction of an Inclusive Exhibition Space



AÑO 2019  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

7



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

## Reseñas · Book Reviews

**407** JULIA FERNÁNDEZ TOLEDANO  
BARREIRO LÓPEZ, Paula (ed.), *Atlántico Frío. Historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*. Madrid, Brumaria, 2019.

**409** M.<sup>a</sup> CRISTINA HERNÁNDEZ CASTELLÓ  
SCHUMACHER, Andreas (ed.), *Florenz und seine maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci*. Munich, Himer Publishers, 2018.

**411** FRANCISCO ORTS-RUIZ  
MÍNGUEZ, Víctor (dir.), *El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonensis (1164-1516)*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018.