Entre dos Documentas. Creando un espacio expositivo para ser practicado

Prólogo

Los contactos y los préstamos que se generan en el escenario de la globalización, generan un incesante proceso de hibridación que constituye el marco contextual por excelencia para la proliferación de las bienales periféricas, a partir de la segunda mitad de los ’90 del siglo pasado. Se trata de un proceso que, recordando a Néstor Canclini, es positivo mientras anima el florecimiento de las culturas silenciadas (García Canclini, 2001). A mi entender se trata de iniciativas que crean su propia versión de la diversidad cultural y que se presentan como vías alternativas por las que las culturas locales tienen la posibilidad de proponer sus propias ideas sobre arte, no solo en su microcomunidad o en escala local, sino alrededor del mundo.

Diseñada para examinar la historia de la globalización, explorando cómo las imposiciones históricas de los últimos quinientos años, habían producido fusiones y desuniones culturales, se inaugura en octubre de 1997, la II Bienal de Johannesburgo, con el título *Trade Routes: History and Geography*. La muestra que fue desarrollada entre las dos ciudades más relevantes y tan distintas de Sudáfrica, Johannesburgo y Cape Town, fue comisariada por Okwui Enwezor y duró hasta enero de 1998. Creada por el deseo de otorgar significado crítico a aquellos modos de contestación, análisis e interpretación con los que los artistas se enfrentaban a cuestiones de colonización, migración o tecnología, no procedió, como muy acertadamente observa Anna Maria Guasch: “…de un teórico *mainstream*, sino… de un teórico poscolonial… aunque su proceso discursivo se coció en Nueva York, en

apartamentos y bares de Brooklyn y Manhattan” (Guasch, 2009: 455).

Enwezor no solo contempló una gran presencia de artistas africanos, sudamericanos y asiáticos en la propuesta de su bienal, sino que ellos no representaban naciones ni fueron seleccionados a base de su nacionalidad. La II Bienal de Johannesburgo dejó de ser un manifiesto visual para ser un discurso teórico sobre conceptos extraídos de la hibridez, la frontera y la diferencia. Enwezor quiso establecer unas rutas comerciales y con este pretexto también culturales, entre África y el resto del mundo en una bienal que surgió de la necesidad de “oficializar” desde la periferia el cánon de un arte que busca un diálogo entre las fuerzas homogeneizadoras de la globalización y la identidad y el contexto propio, local. Aunque obviamente no se trataba de unos ingenuos que vivían al margen, sino que producían en medio de un constante intercambio de ideas con el resto del mundo, la selección de Enwezor se basó en la relevancia del discurso de hibridez que contenían.

Podemos decir sin gran riesgo a equivocarnos, que actualmente, como conjunto de la humanidad estamos viviendo nuestra quinta fase de identidad cultural, según la ha definido Thomas McEvilley en un intento de interpretar las distintas maneras de entender el arte del último siglo. Habiendo pasado de un período moderno-precolonial, en el que la identidad cultural era incuestionable, al período colonial en el que la identidad cultural se usa como estrategia para afianzar el poder del colonizador, tras unos episodios culturales de resistencia al poder, hemos llegado al periodo del discurso multicultural según el que se reconoce la hibridación, el mestizaje y la diferencia. Una vez que dicho reconocimiento cobra fuerza el discurso pasa a su quinta fase y se vuelve global (McEvilley, 2007).

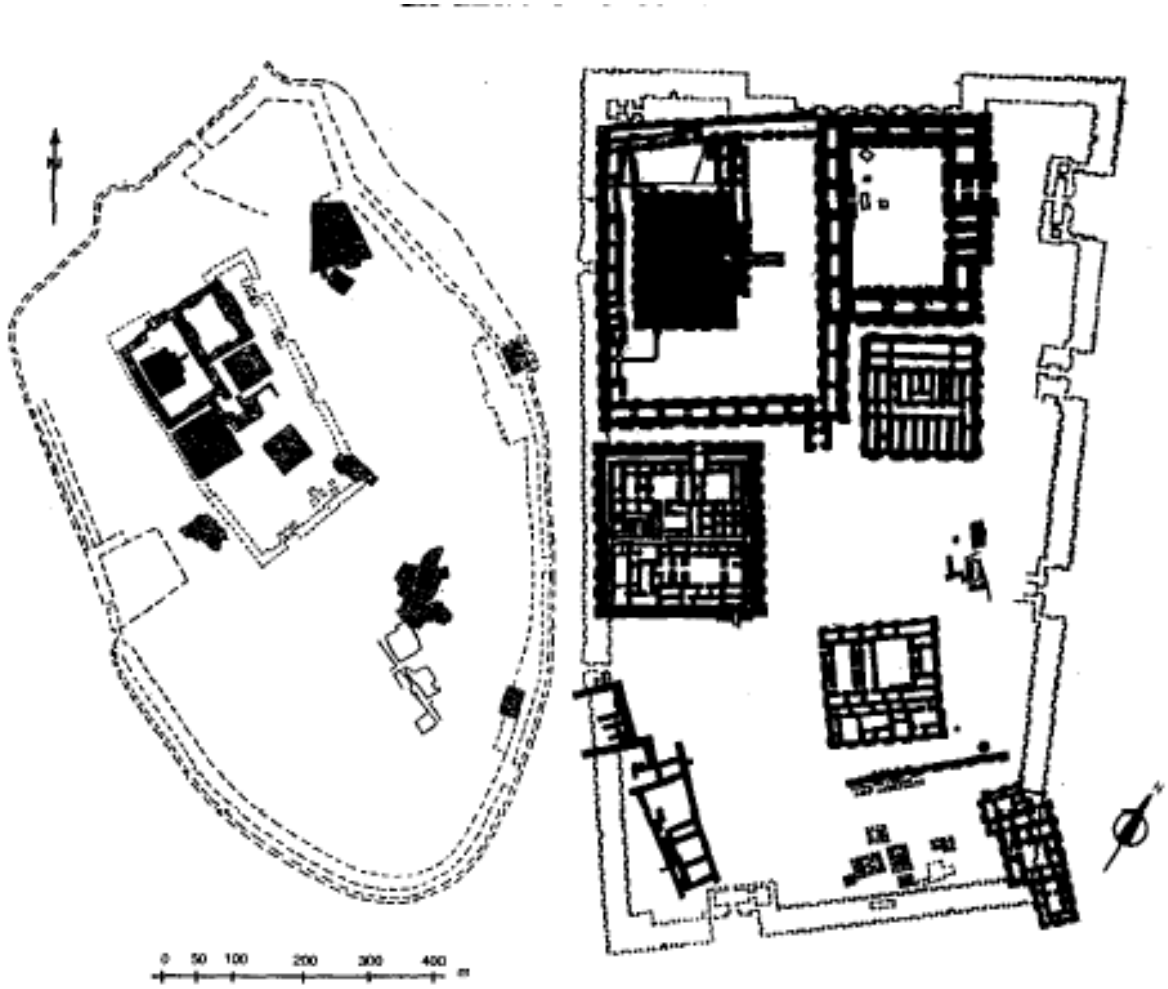
En esta fase el reto que se nos plantea como sociedad, es cómo reubicar el arte de las culturas colonizadas, de las minorías

y de la periferia, para que las nuevas y múltiples identidades ya reconocidas coexistan en el espacio de capitalismo multinacional. No obstante, lo que para la cultura eurocéntrica puede parecer un reto, para las culturas posmodernas fuera del occidente, acostumbradas a convivir en sociedades plurales y a asumir que el proyecto de poner juntas las múltiples identidades es mejor que tenerlas aisladas, no lo es. El peligro que dicho mestizaje, tan natural para esas culturas puede esconder, es el exceso de visibilidad de la hibridez, en términos de leer la diferencia cultural como algo fácilmente mercantilizable, una práctica tan común en el ámbito del capitalismo eurocéntrico (Guasch, 2009).

El espacio expositivo se crea primero y es ahí donde se practica el arte

En su libro *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones,* el geógrafo e investigador estadounidense Edward Soja plantea 3 momentos clave en lo que denomina la "geohistoria del espacio urbano":

El primero lo ubica hacia diez mil años atrás, en Jericó y Çatal Hüyük, donde coloca los comienzos del urbanismo como modo de vida. El segundo momento del desarrollo urbano es Ur, la mítica ciudad mesopotámica donde nace una nueva forma de control social y espacial basada en la realeza y el patriarcado que seguidamente evolucionará en las polis griegas. Finalmente, haciendo un salto significativo en el tiempo, Soja reconoce un tercer momento en el desarrollo espacial urbano. Es lo que llama 3ª revolución urbana durante la cual se aprecian transformaciones en el tamaño y la organización del espacio urbano, que harán posible el nacimiento de metrópolis industriales modernas como Manchester y Chicago (Soja, 2008).



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

Dicha hipótesis me parece lo suficientemente interesante y prometedora para intentar trasladarla a los estudios museológicos y plantear la posibilidad de que sea la exposición que se creó primero y es para el espacio expositivo para lo que se desarrolló el arte a gran escala a partir del siglo XX y establecer, por lo tanto una lectura espacial del arte y no solo estilística, cronológica o estética. Dicha lectura nos ayudará a dar respuesta a la pregunta sobre cómo y dónde reubicar el arte de las culturas de la hibridez para hacer realidad la quinta fase de identidad cultural, esa que reconoce a lo global como resultado del mestizaje y de lo multicultural. Además, no podemos obviar la realidad que incluso el arte creado anteriormente fue pensado siempre para

un espacio concreto, de ámbito privado o público, palaciego o doméstico, laico o religioso, anteponiendo en muchas ocasiones las reglas espaciales a las estilísticas y estéticas.Edward Soja a través de este planteamiento de la geohistoria del espacio urbano a la luz del giro espacial, prioriza en términos interpretativos el poder explicativo de una perspectiva espacial crítica de las ciudades, invirtiendo los factores y planteando la potente hipótesis que es la ciudad que se creó primero y es ahí, a posteriori donde se desarrollan las actividades humanas básicas. Soja altera con esta lectura espacial sobre la importancia de la ciudad, lo que convencionalmente había sido concebido como una secuencia cronológica, según la cual la Revolución Agrícola precedía el desarrollo de la construcción de nuevas ciudades.

Muchas prácticas expositivas contemporáneas, independientes, en mayor o menor medida, de los circuitos expositivos institucionales, representados por los grandes museos occidentales, han reflexionado de manera muy fructífera sobre lo anterior. Entre ellas, documenta, cuya nueva edición se va a celebrar entre junio y septiembre de este año, ocupa un lugar preeminente. Tal y como está demostrando mi investigación, unos temas centrales en las últimas muestras de la exposición alemana, especialmente a partir de su novena edición (1992), son la identidad, la diferencia, la intersubjetividad y la hibridez, y cómo ellas pueden ser representadas de la manera más coherente y menos eurocéntrica posible. Además, parece que en sus últimas ediciones se perfila una respuesta al respecto, que no es otra que, a través de la creación de un espacio expositivo inclusivo y colaborativo, hecho para ser practicado y no solo recorrido por el espectador.

Todavía no queda claro si aquel intento del 1997 de Enwezor funcionó, pero sobre lo que no cabe duda es que el espacio inclusivo, dialógico y reflexivo en el que decidió “colgar” las obras para intentar crear con su ayuda, en vez de una

exposición, unas “rutas expositivas”, dejó una huella en la práctica expositiva que además le abrió el camino hacia el comisariado de la siguiente edición de documenta, el número 11, que se iba a celebrar en 2002.

En su undécima edición, documenta a pesar de que se plantea en el formato de “exposición”, o quizás gracias a esto, pudo recoger los debates generados en el proceso de su gestación, relacionados con temas como democracia, justicia tradicional, experiencia con la verdad y así, siguiendo de la mano de Enwezor el camino que había iniciado en su anterior edición Catherine David, marca una nueva manera de entender el proceso expositivo y el formato de la exposición que ahora se genera a través de la reflexión dialógica y la participación.

En su dimensión social el espacio de documenta 11 funcionaba no sólo como una plataforma multiusos que servía como lugar de performances, fiestas, reuniones, etc., sino como un alto en nuestro camino de la vida, donde parar, contemplar y a la vez hablar e intercambiar opiniones y experiencias. El espacio expositivo es algo más que arquitectura, es desplazamiento, encuentro, reunión, es decir es relaciones entre sus usuarios. Y es precisamente este desplazamiento, acompañado por la circulación de ideas que a su vez produce un espacio expositivo que se crea practicándolo. Igual que las ideas, que nunca están concluidas sino que se crean, crecen y se difunden al compartirlas, el espacio expositivo es un espacio sin concluir, abierto a continuas transformaciones y reconfiguraciones que necesita ser practicado para seguir existiendo.

A raíz de la documenta 11, se impone de alguna manera, en el panorama expositivo internacional, un nuevo tipo de discurso que busca descubrir cómo las prácticas artísticas, entendidas como fruto de una cierta emancipación política y cultural, conectan con estrategias expositivas. En el mundo del comisariado independiente se empieza a hablar de *thirdness*, de una “terceridad” que lejos de referirse al “tercer mundo”,

hace alusión a una dimensión relacional intersubjetiva que fomenta y permite el reconocimiento mutuo entre diversidades subjetivas para generar una cultura de la hibridación.

En mi opinión el diálogo entre lo global y lo local, que muchos proyectos expositivos proponen, se realizaría con más posibilidades de éxito si los dos polos se encontrasen en un espacio expositivo, entendido más allá de su dimensión física. Un espacio expositivo relacional, contextual, polidimensional y abierto que apostara por una universalidad compartida frente a una privilegiada que distancia al Otro, sería el espacio idóneo propuesto por las exposiciones de arte para el deseado encuentro entre lo global y lo local.

Documenta 14. Una experiencia personal, un tanto equivocada…

El carácter de cada edición de la exposición de arte contemporáneo más influyente del mundo, que es documenta, especialmente a partir de su quinta edición, es un reflejo de las ideas y la concepción que su director artístico tiene sobre el momento actual. No es sólo un fórum de las tendencias actuales en el arte, sino un espacio donde se ponen a prueba nuevos conceptos de configuración del acto expositivo. No se trata de una simple visión general de lo que está pasando en el arte actualmente sino de un reflejo de la sociedad y un desafío de las expectativas que ella tiene sobre el arte.

La tendencia de expansión e innovación del espacio expositivo a lo largo de todas las ediciones de documenta con objetivo investigar las posibilidades de una intervención social lo más amplia y representativa posible queda clara si miramos de forma esquemática el uso que la exposición hace del espacio expositivo y social. Mi investigación en el archivo de la exposición, 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 pueden agrupar en relación con su percepción espacial, de la siguiente manera, que convierte el espacio en herramienta expositiva primordial en el intento de crear un proyecto social inclusivo:

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.

La última edición número 14, celebrada en 2017, intentó 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 revertir el camino iniciado hacia nuestra quinta fase de identidad cultural y homogeneizar la vida de todos los que vivimos en el planeta. Según su director artístico Adam Szymczyk, documenta 14 es una 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" (Szymczyk 2017, 23).

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 y mucho… Es así por lo menos, como lo experimenté en primera persona en una de mis visitas al Museo de Arte Contemporáneo de Atenas (EMST) en la primavera del 2017, cuando este formaba parte de las sedes de documenta 14.

Emsti 2017 / vista del exterior / subiendo la escalera / Atenas / Foto del autor / abril 2017 /

El edificio diseñado por el visionario arquitecto Takis Zenetos (1926-1977) y proyectado en colaboración con el arquitecto Margaritis Apostolidis (1922 -2005) se completó en 1961, renovando la anterior fábrica de la cerveza FIX del 1864, según la Nueva Bauhaus y dotándole con elementos tan característicos del estilo como la pureza de su forma, la claridad de la construcción, su flexibilidad y la clara voluntad de sus arquitectos en la participación del usuario en la configuración final del entorno. La fábrica, que funcionaba inicialmente las 24 horas, había sido diseñada para que el trabajo en el interior pudiese ser visto por los paseantes desde el exterior, siendo esto mucho más espectacular durante la noche cuando el interior se iluminaba.

El EMST que iba recolectando arte contemporáneo griego e internacional desde el final de la segunda guerra mundial hasta el 2000, y que hasta aquél momento iba presentando sus colecciones en distintos espacios, firmó en 2002 una licencia de 50 años con el Atticó Metro S.A., la empresa privada del Metro de Atenas que ya se había hecho con el edificio abandonado, para su remodelación y uso como su sede.

En estrecha colaboración con EMST, los curadores de la documenta 14 imaginaron una exposición que transmita a toda la expansión del edificio una sensación de economía libidinal del espacio vertical de este, centrándose en el impacto del edificio sobre los sentimientos del visitante.

A medida que subes por las escaleras mecánicas hacia el tejado del edificio te atraes por el espectáculo del tejido urbano ateniense que se desarrolla en el exterior, presidido por la omnipresente Acrópolis y que se deja ver desde el interior a través de los grandes ventanales que en otras épocas dejaban ver el proceso de producción de cerveza en el mismo interior. Se establece una especie de diálogo entre visitante y paseante en el que no está claro quién es la obra y quién el espectador. Cuando llegas al último piso, frente al ventanal que se encuentra delante de ti, con el inevitable Partenón

marcando la distancia en el fondo, solo entonces te enteras de que has ido formando parte de lo expuesto para los transeúntes…

Emsti, 2017, Contemplando una obra en el reflejo de un ventanal, Fotografía de autor, abril 2017.

¿Expuesto? De repente te das cuenta que todo este tiempo no has visto ninguna obra…Nada de arte. Miras a tu alrededor y lo único que ves son ventanas que enmarcan el urbe en una especie de "*tableaux vivants*", alguna fotografía de la antigua fábrica, vigilantes delante de unas puertas cerradas que al principio parecen las puertas de los servicios, y poco más…Es cierto que la sensación del espacio interior mezclándose con el exterior y el diálogo establecido entre el paseante de la ciudad y tú es muy agradable, pero… ¿es esto, todo?

¡Tienes que hacer algo! Miras a tu alrededor y una vez acostumbrado al espectáculo que se desarrolla dentro y fuera del edificio, con la ayuda del fuerte sol ateniense, te das cuenta que aquellas puertas vigiladas se pueden abrir… El primer paso que das hacia una puerta, la insegura y algo incómoda sonrisa que le diriges al vigilante, tu mano encima del manillar y tu primer paso para entrar en el espacio hasta ahora oculto, todo es una declaración de intenciones. Ya no eres un simple visitante pasivo. La transformación del espacio te reta y tu libre decisión de abrir la puerta, pasar el linde que esta crea entre los dos espacios e investigar el otro lado demuestra que aceptas el reto. Ya eres cómplice a la conclusión de la exposición.

Detrás de las puertas cerradas que hay en cada piso se abre un mundo entero. Interminables salas de exposición albergan propuestas que decides investigar. Es, a mi parecer, una interesantísima propuesta de la museografía actual con la que se reflexiona sobre el uso creativo del espacio físico: cómo el espacio físico puede aprovecharse para crear un nuevo espacio mental, distinto para cada uno de nosotros pero listo a ser compartido, formando en estrecha colaboración con su usuario, un nuevo espacio expositivo que nace en las cuatro paredes del museo pero que se expande más allá de ellas.

Se trata de un espacio ideal creado por una subjetividad coherente y participativa donde reubicar el arte hibrido creado por la intersubjetividad. En la hipotética pregunta de

que si la antigua fábrica puede todavía producir algo mi respuesta es sí: ciudadanos coherentes y participativos.

Mis circunstancias personales de aquella época, metido en pleno en la elaboración de mi tesis doctoral cuyo tema es el uso de los espacios expositivos, influenciaron muchísimo en mi percepción sobre aquél espacio, de manera que creé un espacio expositivo mental que quería que fuera revelador, pero mi conciencia investigadora me empujó a comprobar aquella construcción personal.

Según he podido saber, después de contactar con agentes de la institución, parece que aquella idea mia durante la visita en el museo, fue una pura fantasía basada en una casualidad. Una de las comisarias del museo Dafni Vitali, a la que pude entrevistar, cuando le expliqué mi idea y mis sensaciones acerca de aquellas puertas cerradas, se quedó algo perpleja y me confirmó que aquello era sólo una idea mia y que nada tenía que ver con el plan curatorial. Nuestro diálogo sobre el tema es revelador:

“**Pregunta:** Una vez dentro del espacio del museo, tuve una de las más curiosas experiencias. A medida que subía las escaleras mecánicas observando el edificio y las vistas exteriores me di cuenta que había llegado hasta el tejado, sin haber visto prácticamente ninguna obra de arte…Tuve que volver hasta la planta baja, observar bien para ver que había unas puertas cerradas y vigiladas en cada planta. La sensación era algo extraña… ¡cuando decidí acercarme y abrir la primera de ellas, aquello fue como una revelación! Un espacio de exposición enorme se ofrecía delante de mis ojos. Me pareció emocionante ¡De alguna manera era yo quien descubría la exposición!

¿Era eso intencionado? ¿Formaba parte del proyecto curatorial para involucrar de esta manera, el visitante en la exposición?

Quiero decir, si no hubiese decidido buscar mejor, acercarme y

abrir yo la puerta vigilada, me hubiese ido del museo habiendo visto sólo una pequeña parte de él y nada de lo expuesto…Fue mi propia decisión la que me transformó en un visitante concienciado.

Durante la *Pan- American Exhibition* en Buffalo de los EE.UU en 1901, había panfletos en las entradas de los espacios que ponían: "*Por favor no olvide, una vez cruzadas las puertas, forman parte de lo expuesto*"

¿Qué piensa al respecto? ¿Cuánto de importante es para el museo establecer fórmulas para incluir su visitante en la exposición?

Dafni Vitali: *Desde luego, involucrar el espectador en el proceso expositivo es uno de los objetivos principales de los museos actuales, y sin duda del EMST. Lo que comenta de la Pan–American Exhibition, me parece muy interesante como parte de la práctica curatorial, especialmente por lo temprano de su fecha no obstante, siento decepcionarle pero lo que dice que experimentó en EMST fue una casualidad… No tengo constancia de que las puertas de las salas expositivas fuesen cerradas y si eso fuese así, sería por algún motivo puntual que no tiene nada que ver con un proyecto curatorial más amplio. Las puertas actualmente permanecen abiertas y es muy fácil ubicar las salas subiendo de las escaleras mecánicas…*

Pregunta: ¡Vaya decepción! (risas)…Me hubiese parecido una idea muy creativa e interesante…quizás se puede plantear para el futuro…

DV: No lo creo, pero quién sabe…"[1]

¡Es una pena! Sigo pensando que podría haber sido una idea estupenda para un uso del espacio expositivo más creativo que lo habitual. Sea como fuese, en mi caso funcionó así y al fin y al cabo eso es lo que importa. Como bien sabemos los que estudiamos el arte, la imagen tiene el mismo valor, o a veces incluso más alto, que la realidad que representa… Ese hecho

demuestra que el espacio expositivo es una cuestión de percepción personal y que está en manos del museo y del comisario, hacer de esta percepción une cuestión social más generalizada.

EMST (2017). Rampa hacia la azotea del museo. Atenas. Foto del autor (abril 2017)

Documenta 15. Nuevas oportunidades para nuevos espacios de acción

Un espacio de pluralización de relaciones políticas y culturales internacionales en el que se reconocen las contradicciones y los conflictos que puedan emergen de este proceso de pluralización, es lo que mejor puede garantizar al artista de la diáspora o la periferia, su condición de vivir y crear desde la frontera, condición necesaria para que todos nos enriquezcamos culturalmente. Parece que documenta en su número quince, que se prevé celebrarse durante el inicio del verano de este año, se mueve en esta dirección. La idea de la nueva edición es incitar a los márgenes volver a hablar sobre sí mismos, abandonando los sistemas centrales de control y estableciendo vínculos entre distintas posiciones no occidentales, pero sobre todo, visualizando a nivel global, a este quinto nivel de identidad cultural en el que actualmente estamos, algunos de los grandes problemas locales.

El grupo artístico indonesio *Ruangrupa* es una organización colectiva de recursos, basado en Yakarta que está llamado a encargarse de la dirección artística de la siguiente documenta. Su principal objetivo es que su edición sea fundacional de la manera que lo fue la de Szeemann (documenta 5, 1972), quien marcó la aceptación institucional de lo conceptual y la de Enwezor (documenta 11, 2002) que reconfiguró la exposición a escala mundial con la inclusión del Otro en primera persona, en los proyectos expositivos. *Ruangrupa* quiere reubicar la muestra en el panorama expositivo internacional y lo quiere hacer reorganizando la exposición desde las problemáticas locales hacia las prácticas globales. Desde una orientación vertical quieren pasar a una reorganización horizontal.

A pesar de ser muy poco conocidos, su trabajo para documenta está pensado como una continuación de lo que llevan haciendo

desde, por lo menos 2015 en Indonesia y en varias bienales periféricas como la de Sao Paulo o Budapest, tal y como me han podido confirmar dos miembros del grupo en una conversación que tuve la oportunidad de tener con ellos[2],

Documenta nació como reacción a las heridas de la segunda guerra mundial pero hoy las heridas son distintas, son heridas sociales causadas por varios poderes como el capitalismo, el neocolonialismo o el patriarcado. Frente a estos poderes quiere plantar cara *Ruangrupa*. Trabajan sobre el concepto de *Lumbung* que en Indonesia es una especie de granero comunitario. Son graneros en los que se guarda la producción de arroz de la comunidad y desde ahí se gestiona. En términos expositivos *Ruangrupa* quiere implantar esta idea de autogestión de los recursos artísticos que se generan en distintos espacios, a los que ellos denominan "ecosistemas", al comisariado de la nueva edición de documenta. Según lo que me ha contado uno de mis entrevistados, el Sr. Rakun, ellos no tienen ningún control sobre la producción de los distintos "ecosistemas". Su trabajo es autónomo y, en muchas ocasiones ha empezado ya, en una especie de "pre-sala" a la exposición. *Ruangrupa* no interviene, simplemente está informada.

El espacio de actuación de esta edición es fundamental. En términos físicos, tal y como me informan sus comisarios, el centro es el *Ruru-House*, una gran sala, la casa de la organización, que ya está funcionando en Kassel y en la que distintos colectivos y artistas individuales entran en contacto. Pero en términos conceptuales el espacio expositivo de documenta es un espacio abierto, internacional que se va creando y gestionando mediante el intercambio de ideas, experiencias y pensamientos, a medida que la exposición se va realizando, El objetivo es empezar un espacio que viva y funcione más allá de los límites temporales y espaciales de la exposición. Como dicen: "Es lo que hacemos en Ruangrupa: nos reunimos, construimos confianza, nos divertimos, perdemos el tiempo…*es nuestra manera de transformar el entorno en un*

espacio para el arte, es nuestra manera de escapar de la institucionalización”[3]

La nueva edición de documenta va a estar localizada físicamente en Kassel pero está ya funcionando a escala global a través de los “ecosistemas” colaborativos alrededor del mundo[4] y eso, desde mi punto de vista viene a reafirmar la expansión espacial de la exposición según lo mencionado por el profesor Oswalt.

Como me comenta Farid Rakun, ellos no son los únicos comisarios de la exposición y tampoco van a funcionar a la manera tradicional de un comisariado según la cuál, ellos toman decisiones y los diferentes grupos las ponen en práctica. Cada uno de los grupos participantes, desde su propio país, territorio o realidad, en definitiva desde su propio “ecosistema”, pueden realizar acciones y ampliar el evento en un proceso que puede seguir más allá de los 100 días del funcionamiento de la exposición en Kassel. La ciudad alemana es uno de esos ecosistemas, y la principal tarea de los organizadores de la nueva edición es investigar hasta qué punto pueden hacer encajar la forma de organización colectiva en la que se interesan, en un proyecto de las características de documenta. Quieren ver cómo podemos todos aprender de todos e imaginar maneras con las que, un proyecto global como será documenta 15, se puede utilizar para pequeños “ecosistemas” locales y al revés.

Visto desde mi propio prisma, el espacio expositivo físico de la nueva edición se encuentra en la ciudad de Kassel pero su espacio expositivo real, el practicado, se expande en todo el mundo. Según *Ruangrupa* es una manera de evitar la institucionalización de la exposición y del arte actual. Es una forma de rellenar los espacios vacios que el poder decide obviar.

El giro decolonial está presente en el proyecto de Ruangrupa pero desde una consideración distinta. No es su objetivo

principal porque simplemente, como afirman, no les compete. Ellos, como me comenta el Sr. Hartono, han hecho “los deberes”, si le tocara ahora a alguien trabajar en esta dirección, es a los colonizadores, dice. Son ellos que tienen que descolonizar su pensamiento. Ahora el viaje será al sentido contrario. Vamos a ver qué tipo de conversaciones se establecen cuando occidente se impregne de las prácticas artísticas de la periferia.

Como me explican, y me quedé algo triste al entender que tenían razón es que las instituciones llevan en su ADN el servicio al poder, subestiman al usuario y por eso le dan obras concluidas, no les interesa representarle de ninguna manera. Ellos a cambio no vienen a representar a ningún poder porque simplemente no tienen la ilusión de llegar a cualquier poder que no sea el ciudadano, tampoco intentan crear y guardar obras. Han llegado a Kassel con el suficiente tiempo para conocer a la ciudad, a sus ciudadanos y para crear redes de actuación con ellos. Para ellos el museo es algo viejo y melancólico. Su deseo no es crear una exposición, sino un espacio practicado en el que compartir experiencias.

Conclusiones

El discurso artístico y expositivo global, no habla de uniformidad y homogeneización, sino del desarrollo de una conciencia social multicultural e híbrida. La periferia y la frontera como campos de conocimiento y zonas de intercambio y debate cultural, funcionan en documenta, de forma cada vez más pronunciada, igual que el espacio de su formato expositivo. Sus últimas ediciones proponen un espacio discursivo en el que los artistas y el comisario se presentan como creadores de un significado que espera y necesita a la experiencia del usuario para concluirse.

Para poder hacer del museo una institución actual, inclusiva y

participativa, es importante entender el espacio expositivo como un espacio practicado y es imprescindible pensar al Otro, conocer profundamente los lugares de la diáspora, no solo como lugares geográficos sino como espacios identitarios. El futuro de las exposiciones y de los museos está por escribir, pero lo que es cierto es que pasa por la colaboración. El museo, si quiere, tiene mucho que aprender de las grandes exposiciones independientes.

El arte es una relación y como tal, no se puede separar de las demás relaciones sociales. Para sus autores, igual que para sus usuarios, muchas de las exposiciones independientes no son simples muestras de arte contemporáneo, sino espacios desde los que mucha gente puede tener la oportunidad de realizar gestos que puedan cambiar el rumbo mismo de la humanidad.

---

[1] Vitali, D. (2021) [Entrevista realizada por Mouratidis Ioannis al miembro del equipo de comisarios del EMST] 15 de julio de 2021.

[2] Rakun, F. y Hartono, I. (2021) [entrevista realizada por Mouratidis Ioannis a dos de los miembros de Ruangrupa] 7 de junio de 2021.

[3] El uso de cursivas es propio.

[4] Grupos como el cubano “Instar” y el colombiano “Más arte más acción” forman parte de estos ecosistemas.