

ANÁLISIS DEL ARCHIVO COMO MÉTODO PARA LA ELABORACIÓN Y TRANSMISIÓN DE NUEVOS DISCURSOS HISTÓRICOS A TRAVÉS DEL CASO DE ESTUDIO RE.ACT.FEMINISM #2 - A PERFORMING ARCHIVE

Garazi Ansa Arbelaiz

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Historia del Arte y de la Música

Resumen

Cada vez son más frecuentes las tentativas para poner en valor el trabajo de las artistas mujeres, y consiguientemente, crear nuevos discursos históricos que cuestionen las narrativas androcéntricas oficiales, gracias sobre todo, a la segunda ola del feminismo y las teorías feministas. Así, esta propuesta se inscribe dentro de esta tendencia, analizando uno de los métodos expositivos utilizado para ello: el archivo. Específicamente, estudiamos la creación de nuevos archivos no oficiales y su posterior presentación a través de la exposición, como estrategia que posibilita la visibilidad y la creación de nuevos discursos históricos, desligándose de los modos y sistemas de creación de la narrativa y normativa patriarcal. Este análisis, lo realizamos a través del caso de estudio *Re.Act.Feminism #2: A performing archive*, una exposición itinerante, cuyo núcleo fue un archivo que compila la documentación de las performances vinculadas a las teorías feministas y realizadas por mujeres artistas.

Palabras clave: ARCHIVO; EXPOSICIÓN; FEMINISMO; PERFORMANCE; DISCURSOS HISTORICOS

ANALYSING THE ARCHIVE AS A METHOD FOR MAKING AND TRANSMITTING NEW HISTORICAL DISCOURSES. A CASE STUDY: RE.ACT.FEMINISM #2: A PERFORMING ARCHIVE

Abstract

The attempts to value the work of female artists are increasing, and, consequently, new historical discourses that challenge the official androcentric narratives are being created, thanks above all, to the second wave of feminism and to feminist theories. Thus, this article is part of this trend, since we analyze one of the exhibition methods used for this purpose: the archive. Specifically, we study the creation of new unofficial archives and their subsequent presentation through the exhibition, as a strategy that enables visibility and creates new historical discourses, disassociating from the modes and systems of creation of patriarchal narrative and normative. We made this analysis through the case study *Re.Act.Feminism # 2: A performing archive*, an itinerant exhibition, whose core was an archive that compiles the documentation of the performances related to the feminist theories and performed by female artists.

Keywords: ARCHIVE; EXHIBITION; FEMINISM; PERFORMANCE; HISTORICAL DISCOURSES

.....
Ansa Arbelaiz, Garazi. 2017 . "Análisis del archivo como método para la elaboración y transmisión de nuevos discursos históricos a través del caso de estudio Re.Act.Feminism #2 - A Performing Archive". *AusArt* 5 (1): 71-90 DOI: 10.1387/ausart.17885

Un par de sillas, un flexo, un par de auriculares, una pantalla y un reproductor de DVD. Era esto con lo que se encontraba cada visitante de la exposición al acercarse a las estructuras de madera que estaban dentro de la sala expositiva. En uno de los laterales de cada caja, escrito en negro, se leía: *Re.Act. Feminism. A performing archive*. Eran los cuatro módulos de trabajo móviles, que constituyeron la exposición itinerante *Re.Act.Feminism #2: A performing archive*¹. Había un quinto módulo, un poco mayor y más alto que los otros, sujeto a otra gran caja de transporte de madera con ruedas. Era el módulo central que componía el proyecto, su núcleo, donde se encontraba el archivo al que hace referencia el título de la exposición.

Estos cinco módulos han sido los únicos elementos indispensables y fijos que han constituido esta exposición itinerante, que tras realizarse por primera vez en el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea² de Vitoria-Gasteiz en el año 2011, atravesó en su itinerario cinco países europeos -Croacia, Polonia, Estonia, Dinamarca y Alemania- en dos años³.

La pieza central, el archivo, se centra en la compilación de la documentación fotográfica y de vídeo de los performances, es decir, de acciones efímeras ligadas a un tiempo y espacio determinados, que requieren de un registro para su conservación. Se trata de un archivo específico, pues solamente se ciñe al registro de performances feministas o, en su defecto, performances que se vinculan a las teorías feministas y realizadas por mujeres artistas. En este estudio analizaremos qué sucede cuando un archivo de estas características es presentado en público y expuesto en una institución de arte. Debemos recordar, sin embargo, que este caso de estudio fue una exposición itinerante y que por lo tanto, en cada institución ha sido expuesta e instalada de forma singular y única. Analizar cada una de estas instalaciones requeriría un estudio más amplio del caso, por lo que este artículo lo centraremos en la aproximación a dos de dichas instalaciones: la primera y la última, que se realizaron en Montehermoso y en Akademie der Künste de Berlin.

Pero antes de empezar a profundizar en las particularidades de estas instalaciones, es necesario estudiar otras cuestiones que nos facilitarán el posterior análisis del caso. Por una parte, estudiaremos las razones de la necesidad de exponer públicamente este tipo de obra relacionada con el feminismo y llevada a cabo por mujeres artistas; y por otra, analizaremos las especificidades y resultados que puede conllevar el uso del archivo como estrategia expositiva.

El área pública ha sido un lugar históricamente vetado para las mujeres. En consecuencia, las mujeres pertenecen a un sector social que no ha tenido presencia pública en la sociedad; un grupo social marcado y naturalizado por su falta de visibilidad; invisibilizado pública y políticamente, por lo cual su posición histórica ha sido constantemente relegada al segundo plano, al plano de las sombras, escondida detrás de cuerpos masculinos. El ámbito de la Historia del Arte no ha sido una excepción. Las investigaciones que se han centrado en el trabajo de mujeres artistas han sido muy escasas y marginadas en comparación a los estudios de trabajos de los hombres artistas, por lo que el ámbito académico tampoco ha contribuido excesivamente en su rescate y puesta en valor. Durante los últimos años, gracias sobre todo a la segunda y tercera ola del feminismo y las teorías feministas, estas investigaciones sobre el trabajo de las mujeres artistas, han ido adquiriendo cada vez mayor importancia, y ha habido diferentes tentativas desde el ámbito del arte para crear nuevos discursos y narrativas poniendo en cuestión la historia androcéntrica oficial y su sistema de canonización⁴. Para nuestro estudio, son especialmente interesantes los ensayos que han realizado los comisarios de arte, creando archivos no oficiales y presentándolos después en la esfera pública por medio de exposiciones y por ello, vamos a centrarnos en este tipo de propuesta.

Tradicionalmente el archivo se ha entendido como una compilación de documentos históricos, cuya labor principal ha sido legitimar los acontecimientos dados, o mejor dicho, los acontecimientos seleccionados para ello. Por esta razón, el archivo ha sido asociado a la escritura patriarcal de la historia, estando mayoritariamente confinado a instituciones de acceso muy limitado y custodiados por arcontes, cuyo privilegio consistían en realizar la 'correcta' y única interpretación de los documentos del archivo (Guasch 2011, 166-7).

En cambio, el archivo, una vez desgarrado de dichas cadenas históricas y tradicionales, y exponiéndolo públicamente abriendo sus puertas de acceso, ofrece posibilidades de crear nuevos e infinitos discursos históricos, desligándose de los modos y sistemas de creación de la narrativa y normativa patriarcal. Partiendo de esta nueva posibilidad, este caso de estudio lo enfocaremos sobre una cualidad interesante que ofrece este nuevo posicionamiento del archivo: la oportunidad de visibilizar y de ocultar simultáneamente. Una vez el archivo presentado en público, específicamente en una institución de arte, podemos entender que los documentos intrínsecos están expuestos totalmente a la visibilidad, pues están accesibles a quien esté interesado en indagar. No obstante, los archivos, al ser recopilaciones de tantos documentos, generan la imposibilidad de consultar cada registro almacenado. Precisa-

mente es esta característica intrínseca del archivo la que produce una especie de translucidez, a la que posteriormente nos referiremos, sobre la información localizada en él, posibilitando una mirada sobre su totalidad pero creando a la vez la imposibilidad de analizar cada detalle, cada relación. En los apartados siguientes del estudio, nos centraremos en el análisis de esta teoría de la translucidez y en las oportunidades que genera el archivo, para exponerlo como posible estrategia y método para la creación de nuevas narrativas históricas, combatiendo la escritura androcéntrica de la Historia del Arte.

LA DOBLE CARA DE LA VISIBILIDAD

DEVENIR VISIBLE

Una de las reivindicaciones históricas del feminismo consiste en la presencia de las mujeres en la esfera pública, en su visibilidad, para posibilitar de esa manera su inserción en los sistemas de legitimación correspondientes. Esto conlleva que la historia se haya escrito basándose principalmente en hechos visibles, que han dejado marca material, pues para ser verosímil ha necesitado de pruebas para su justificación y legitimación. El hecho de devenir visible, en cambio, no es algo que ha estado en manos de todos. Para devenir visible es necesario salir del confinamiento de las áreas privadas, lugar histórico perteneciente de reclusión de la mujer; su presencia fue radicalmente eliminada del ámbito público durante siglos, eliminando asimismo todos sus derechos políticos. Una situación históricamente naturalizada, y una de las razones por la cual la mujer ha sido excluida de las narrativas históricas tradicionales que estaban formadas por discursos totalmente unilaterales, totalitarios y absolutistas, escritos y difundidos desde zonas de poder. En cuanto a la Historia del Arte, desde su formación como disciplina y especialmente en los últimos 200 años, los lugares fundamentales para proporcionar dicha visibilidad y garantizar la creación y difusión de narrativas específicas y tradicionalmente absolutistas desde ámbitos de poder han sido los museos y las galerías.

Estos espacios de poder que fueron creados para mostrar las obras al público han sido ampliamente analizados. Según los estudios realizados por Tony Bennet (1998), ya desde la época de la ilustración, durante la génesis del museo moderno, se puede percibir claramente el objetivo de crear y difundir un orden específico de los conocimientos occidentales desde el museo, basado en la

catalogación, clasificación e instalación de unos objetos previamente escogidos para ello. La clase burguesa masculina intentó universalizar su forma de ver el mundo, difundándolo mediante argumentos disfrazados de falsa objetividad, científicidad y racionalidad; y el museo fue un instrumento tremendamente efectivo para ello. A través de envolver al espectador en una economía del deseo, conseguía atraparlo al mismo tiempo entre relaciones de poder y conocimiento, consiguiendo emitir así, cómodamente, discursos unilaterales y totalitarios, verdades irrefutables (Sheik 2007, 175-7). Esta tradición y función de las instituciones de arte ha perdurado hasta nuestros días.

Por lo tanto, estas instituciones nunca podrán ser ni neutrales, ni objetivas, a pesar de que la tradición moderna haya intentado transmitir las como tales mediante el uso, sobre todo, del cubo blanco (O'Doherty 2011, 15). Estas particularidades intrínsecas de la acción de exponer y de cómo exponer las obras en público han sido estudiadas extensamente, destacando el reconocido análisis de Staniszewski (1998) sobre las salas del MoMA de Nueva York y los interesantes estudios de Newhouse (2005) y Macdonald (2001) sobre las políticas de exposición e instalación y su poder para la proyección de narraciones específicas. Pues tal y como expresó René d'Harnecourt (Hellman, 1960), es totalmente imposible que una instalación pueda ser completamente neutral (citado en Staniszewski 1998, 61).

Estos espacios, al tratarse de espacios de control, históricamente han servido también como instrumentos eficaces para 'instruir' a la ciudadanía sobre los aspectos de hábitos, moral, modales o creencias, definiendo nuestra forma de comportamiento en ellas (Bennet 1998, 17-25). Esta tradición se ha naturalizado de tal manera que actualmente estas instituciones siguen generando cambios en el comportamiento humano. Una vez dentro de este tipo de espacios, es de conocimiento universal que no se debe tocar nada, ni hablar alto, ni correr. Se han convertido en espacios que instauran el auto-control sobre los visitantes, en arquitecturas que rigen, modifican, regulan y limitan nuestro comportamiento en ellas. Todos sabemos que en un museo lo que se debe hacer es entrar y mirar. Se trata de tener una actitud pasiva; de consumir pasivamente un conocimiento específico.

Así, los estudios arriba mencionados nos sirven para tener consciencia de lo que conlleva mostrar e instalar piezas en estos contextos específicos, con la opción de poder reflexionar y actuar conscientemente ante ello y, por qué no, trazar estrategias cada vez más efectivas, intentando utilizar las especificidades de estas arquitecturas a favor de un pensamiento crítico. Las teorías femi-

nistas han fomentado varios intentos en esta línea, creando otras posibles historias al margen de los grandes discursos históricos emanados de las grandes instituciones de arte y cuestionándolas a través de investigaciones, de obras o procesos artísticos. Para ello, sin embargo, una condición imperante es la de conseguir visibilidad -retomando la cuestión antes mencionada-. Pues, tal y como lo expresó Pierre Bourdieu (1987) en su ensayo *The Historical Genesis of a Pure Aesthetic* (citado en Bennet 1998, 163) es el ojo del esteta el que constituye una obra de arte como tal. Así, para que esta obra pueda ser vista por ese ojo, la primera condición es que sea visible, pues lo que no es visto prácticamente no existe, ya que su existencia no se puede atestiguar, y por consiguiente es poco probable que pueda ser introducido en los sistemas de reconocimiento y legitimación. Por esta razón reiteramos que esta condición de ser visible es clave a la hora de dar 'presencia' a sectores sociales históricamente marginados, como ha sido el caso de las mujeres artistas.

Sin embargo, la visibilidad implica una doble cuestión: a la vez que otorga presencia en el espacio público, incrementa la vulnerabilidad a la vigilancia y control. Esta doble consecuencia ya ha sido señalada por Phelan⁵, que presenta la visibilidad como una trampa, pues cuando algo deviene visible y pública entra dentro de los sistemas regulativos del orden, la ley, el control y la vigilancia, provocando un apetito posesivo colonialista e imperialista, con el riesgo de ser vaciado de contenido y totalmente anulado (Phelan [1993] 2003, 109-10). Bajo la previsión de esta doble cara, y con la intención de esquivar la trampa que conlleva, muchas artistas feministas han decidido buscar un equilibrio entre la visibilidad y la ocultación, un equilibrio logrado por la que Haizea Barcenilla (2016) ha denominado como una estrategia de la translucidez⁶. Un ejemplo ampliamente conocido y mencionado por Barcenilla es el de Guerrilla Girls, un colectivo que realiza sus acciones tapando sus caras con unas máscaras, ocultando así su verdadera identidad, mientras que sus acciones son totalmente públicas y visibles. Algunas otras utilizan formatos específicos que facilitan dicho equilibrio, como la performance que, según Phelan, "*llega a ser lo que es a través de la desaparición*" ([1993] 2003, 93-94). Mediante esta declaración, Phelan propone que en este tipo de acciones la aparición del cuerpo es tan importante como la desaparición o desmaterialización del objeto artístico. Así, la desaparición se puede entender perfectamente como otra forma de ocultación.

No obstante, esta estrategia o equilibrio no ha sido solamente buscada por las artistas, sino también por comisarios que han querido realizar su práctica desde las teorías feministas⁷. Siendo conscientes del funcionamiento e

implicaciones de poder intrínsecos de las exposiciones, no han sido pocos los proyectos que han intentado apropiarse de dichos lugares y utilizarlos en beneficio propio; es decir, no solamente con la intención de visibilizar y legitimar ciertos discursos apartados históricamente de la narrativa oficial, sino con la intención de cuestionar los sistemas y métodos de construcción y difusión de estos mismos discursos. Una propuesta atractiva y que posibilita la implantación de la estrategia de la translucidez es el uso del archivo.

EL ARCHIVO COMO PRÁCTICA EXPOSITIVA

En la lucha por crear nuevas posibles narrativas ha sido imprescindible redefinir, reinterpretar, y reformular todos los sistemas y estructuras patriarcales históricas existentes, inclusive el archivo. La intención no es desactivar o deshabilitar dichos sistemas, sino de alguna manera apropiarnoslos y reutilizarlos bajo nuevas premisas, produciendo nuevas posibilidades.

La historiografía eurocentrista, en especial a partir del siglo XIX, ha designado el archivo como el lugar o repositorio de los hechos, cuya veracidad daba paso a la posterior escritura de la Historia (Spivak 2006); repositorios que además estaban en manos de tres fuentes principales de poder: las grandes familias aristocráticas y burguesas, la iglesia y el estado (Nora 2012, 63). Por esta razón, según Derrida, el archivo históricamente aglutina dos principios en uno: el principio según la historia, es decir, el lugar donde comienzan las cosas y el principio según la ley y la autoridad, es decir el lugar donde se manda, desde donde se da la orden (Guasch 2011, 166).

Pero si en vez de entender el archivo como un repositorio, tal y como propone Derrida, lo interpretamos según la definición de Foucault, las posibilidades que ofrece este sistema se amplían significativamente. Presenta el archivo como un sistema que regula la creación y aparición de enunciados, es decir, como un conjunto de reglas procedentes del mismo archivo, sin haber sido impuestas desde el exterior (Guasch 2011, 47). De esta manera, el archivo es descrito como una estructura totalmente descentrada, contenedor de infinidad de datos capaces de generar múltiples, dispares e infinitos significados, donde incluso las contradicciones tienen cabida. Se trata de un sistema imposible de abarcar y describir en su totalidad, pues carece de límites. Así, los discursos creados a partir del archivo siempre serán fragmentados, parciales y sin ningún tipo de jerarquía (Foucault [1969], 2002).

Esta definición de Foucault posibilita una nueva estructura de la creación del conocimiento, y por consiguiente de la escritura de la historia, sin ser absolutista, unilateral o totalitaria, sino llena de vacíos y múltiple. A pesar de ello, debemos recordar que, como las exposiciones, los archivos también son sistemas reguladores, sistemas de poder; y en estos términos, debemos recuperar lo que Thomas Osborne (1999, 53), describió como el principio de 'la credibilidad del archivo'. Este principio nos recuerda que, aunque podamos escribir el pasado de muchas formas, es imposible hacer y escribir la Historia sin tener el apoyo que genera la credibilidad del archivo, es decir, que damos credibilidad a la Historia, cuando partimos del archivo para escribirla, pues el conocimiento construido desde el archivo, actualmente mantiene un cierto estatus ético que le concede autoridad y derecho a ser escuchado (citado en Danbold 2014). Es por esta razón por lo que los movimientos tanto artísticos como sociales que han querido proponer nuevos discursos, se han apropiado del sistema del archivo, pues de esta forma, aparte de generar nuevas narrativas, han podido dar credibilidad a sus discursos para que fueran atendidos.

Pero una vez expuesto al público, el archivo se convierte en una zona de poder casi incontrolable, pues tal y como lo describe Foucault es inabarcable en su plenitud, inaccesible en su totalidad. Así, crea la posibilidad de generar el equilibrio entre lo visible e invisible, ya que solamente es accesible por niveles y fragmentos, generando zonas sombrías, ocultas y no visibles, mientras que en su totalidad, su presencia hace que sea un ente visible. Podríamos afirmar, por lo tanto, que se trata de un sistema que puede facilitar la estrategia de la translucidez, y por ende, puede servir para evitar los sistemas de control total y orden que vienen supeditados por la visibilidad.

Otra actividad clave en relación al archivo es la interpretación y traducción de los documentos intrínsecos en él, pues los meros documentos no tienen capacidad de proclamar ni generar narrativas por sí mismos. De esta forma, si se posibilita el acceso abierto a su consulta en una esfera pública -como puede ser la sala expositiva-, esta actividad ya no estará sujeta solamente a un grupo selecto -los arcontes-, sino que recae en cada visitante.

Así, este desplazamiento del archivo del área privada a la pública crea un cambio de paradigma sobre el espectador. El visitante ya no es un mero ojo, un observador, alguien que simplemente mira, sino que su papel en la sala se invierte y se pone a la par del curador, en cuanto que se convierte en traductor, creador y seleccionador de sus propios discursos que después él mismo consumirá, basándose en una cierta y exclusiva elección de documentos. Así,

los documentos expuestos en las instituciones de arte mediante el sistema del archivo sufren una doble traducción⁸: la primera en manos del comisario (la persona responsable de llevar a cabo la exposición y de la selección de los objetos expuestos), cuya función, entre otras, se basa en trasladar y desplazar diferentes objetos de un contexto cultural (puede que privado) a otro (público). Y el segundo, en manos de los visitantes, quienes realizarán una segunda selección entre todos los documentos pertenecientes al archivo.

Podemos recordar que en la medida que el desplazamiento es un fenómeno inevitable a la hora de exponer, subsiguientemente es imposible que una exposición sea totalmente neutral, pues implica una nueva interpretación en el nuevo contexto público; implica crear nuevos discursos, nuevas narrativas, que a la vez son fuente de conocimiento y por lo tanto, un acto de epistemología (Barcenilla 2016). En el caso del archivo, si los visitantes se convierten en traductores, consecuentemente, son ellos los que, desplazados de su histórico papel pasivo, pasan a ser creadores de conocimiento y parte activa de dicho acto epistemológico, y no solo en meros receptores de un conocimiento dado. Así, se presenta públicamente la creación del conocimiento como una acción totalmente subjetiva y no neutral ni objetiva. De esta forma, el simple hecho de exponer un archivo en una institución de arte, no solo conlleva abrir a debate los discursos históricos oficiales y la información que retenemos como conocimiento, sino que llega a cuestionar también la forma y manera de crear.

A pesar de haber expuesto este cambio del paradigma del espectador (pasar de ser observador a usuario⁹) como una cadena de hechos coherentes y casi concatenados, como simple resultado del deslazamiento del archivo, los hechos realmente son más complejos pues, como hemos observado antes, el espectador está acostumbrado a adquirir un cierto comportamiento en este tipo de instituciones. El visitante está acostumbrado a seguir su papel de observador, o como mucho de participante; pero sin llegar a ser un usuario completo. Así, según Uta Meta Bauer, es la disposición de las obras el detonante que activa al público, consiguiendo posibilitando la producción de confrontaciones críticas, porque para que un artefacto sea discursivo y genere espacios de crítica, es importante que los espectadores actúen (2011, 23-41). Parece ser que lo que Meta Bauer apunta es que sin una instalación adecuada de las obras, el público nunca devendrá activo, de la misma forma que sin dicha actividad los artefactos no generarán discursos críticos por sí mismos. Se trata, por tanto, de una acción retroactiva.

De esta forma, hemos visto que desplazar el archivo de su confinamiento a una sala expositiva pública puede ser una estrategia muy efectiva para conceder visibilidad, a la vez que una suerte de protección ante la ley y control a la que queda expuesto, gracias a su potencial translúcido. Así, este desplazamiento puede ser una alternativa para generar conocimiento frente a los sistemas históricos patriarcales. Sin embargo, esta acción de desplazar puede ser una moneda de doble cara, pues para que sea efectiva, hay que potenciar un cambio drástico en el espectador, quien tiene que dejar de lado su actitud pasiva y convertirse en agente activo, en un verdadero usuario del archivo. Si no se realiza este cambio, el archivo corre el peligro de convertirse en un objeto más, en un artefacto que es simplemente observado y mirado, siendo incapaz de generar ningún tipo de discurso. En el siguiente apartado estudiaremos estas cuestiones mediante el caso de estudio de *Re.Act.Feminism #2: A performing archive*.

ESTRATEGIAS PARA VISIBILIZACIÓN Y CREACIÓN DE NUEVOS DISCURSOS HISTÓRICOS EN *RE.ACT.FEMINISM #2: A PERFORMING ARCHIVE*

El objetivo de la exposición *Re.Act.Feminism #2: a performing archive* fue realizar un intento para inscribir dentro de la Historia del Arte otras posibles historias, del arte performativo. Se trata de un proyecto de comisariado centrado en la creación de un archivo que, durante su itinerario por Europa entre 2011 y 2013, fue continuamente expandiéndose mediante investigaciones y colaboraciones académicas locales. Este archivo móvil constituía la esencia del proyecto y estaba formado por una colección de vídeos y fotografías que documentaban prácticas performativas relacionadas con las teorías feministas, contando finalmente con la recopilación de más de 260 trabajos de más de 180 artistas que cruzaban diferentes generaciones -desde los años 60 hasta la actualidad- y países -Europa del Este y Europa Occidental, países del Mediterráneo, de Medio Oriente, Estados Unidos y Latino América- (Kanup & Stammer, 2014).

El archivo estaba complementado con un manual de uso, escrito en el idioma local de la institución de acogida. Aquí aparecía una breve descripción de cada

obra y biografías de las artistas, para conceder al visitante la oportunidad de tener una visión general de toda la documentación incluida en el archivo. Este hecho nos recuerda la mención que hacía Foucault sobre la inaccesibilidad total del archivo, pues cabe pensar que analizar y consultar más de 260 trabajos, uno a uno, durante la visita a una exposición es una opción muy poco probable. En cambio, mediante la presencia del archivo en la sala expositiva y el complemento del manual de uso, las comisarias consiguieron dar visibilidad general a todos los documentos que conforman el archivo, pero sin que éstas fueran desveladas en su totalidad y detalle. Podemos leer en esta elección el deseo de evitar la vulnerabilidad ante la ley y el control, que como hemos mencionado resulta intrínseca de la visibilidad.

Sin embargo, aunque pueda parecer que dicho manual solvente el problema que conlleva la visibilidad total, en realidad produce otro dilema, ya que también se puede interpretar como única vía a través de la que poder abarcar el archivo, cerrando de nuevo el acceso directo sobre cada documento y retrocediendo al sistema patriarcal, pues el manual de uso no haría más que sustituir la posición y función de los arcontes. Si nos atenemos a esta lectura, aunque el contenido del archivo fuera completamente ajeno a las narrativas oficiales, el modo de funcionamiento del proyecto seguiría internalizado dentro del sistema androcéntrico.

Con la intención de evitar este peligro, las comisarias del proyecto abrieron completamente el acceso del archivo al público en la exposición y presentaron el documento del manual de uso como instrumento opcional de apoyo para poder aproximarse a él. De esta forma, ofreciendo la oportunidad de consultar cualquier documento, posibilitarían su activación y eliminarían el carácter objetual del archivo, presentándolo como herramienta de consulta y análisis. Para realizar estas consultas, el proyecto contaba con otros cuatro centros de estudio disponibles para el uso de los visitantes, cada uno provisto de una mesa, una silla, una pantalla, unos auriculares y un reproductor de DVD.

Por lo tanto, mediante estas acciones y usos alternativos del espacio expositivo las comisarias no solamente reflexionan sobre el contenido discursivo del archivo, sobre la historiografía de la performance feminista, sino también sobre cómo poder entablar y crear este tipo de discursos, interviniendo en las narrativas dominantes y normativas de la Historia del Arte, y poniendo en cuestión y criticando las formas específicas de historización y de creación del conocimiento. El objetivo principal no sería simplemente crear una nueva posible historia, sino cuestionar la gramática y la estructura narrativa de los relatos

históricos y tratar de encontrar otros posibles sistemas de narración, poniendo en crisis las políticas históricas intrínsecas de la acción expositiva.

Según hemos mencionado en la introducción, este proyecto fue una exposición itinerante. Así, para poder analizar y describirlo en su totalidad, sería deseable poder analizar cada una de las instalaciones, pues se ha desplazado de forma líquida y polimorfa de una institución a otra, adaptándose a las necesidades de cada contexto y cediendo el diseño expositivo a agentes locales. Así, cada arquitectura e instalación permitía el acceso al mismo archivo de una manera diferente, situando también al visitante en una relación diferente para con el archivo y su contenido, pues la instalación del archivo impacta en su acceso, lectura, y por lo tanto percepción del conocimiento generado (Schneider 2011,4). Sin embargo, por las características de este estudio, hemos limitado nuestro análisis a dos de las instalaciones o presentaciones del proyecto *Re.Act.Feminism #2: A performing archive*: La primera, en Montehermoso, y la última en la Akademie der Künste, que nos permiten ver el archivo en origen y en su última fase, completado con todas las aportaciones.

RE.ACT.FEMINISM #2: A PERFORMING ARCHIVE EN EL CENTRO CULTURAL MONTEHERMOSO KULTURUNEA, VITORIA-GASTEIZ

Montehermoso¹⁰ fue la primera sede en la que estuvo expuesto el proyecto, desde el 7 de octubre del 2011 hasta el 15 de enero del 2012. Se trata de un palacio renacentista del siglo XVI, al que se anexiona subterráneamente el antiguo depósito de aguas. El proyecto archivístico fue expuesto concretamente en esta última sala. Un espacio muy poco convencional que cuenta con varios pasillos formados por arcadas de ladrillo visto y bóvedas de cañón; un espacio muy relacionado con la propia historia de la ciudad. Resulta necesario recordar el contexto institucional y cultural del momento. El centro estaba bajo las directrices de Xabier Arakistain, quien en cinco años logró hacer de Montehermoso un centro pionero y de referencia en cuanto a la instauración de políticas feministas e igualdad entre los sexos en el área del arte y pensamiento contemporáneo. En este aspecto, el proyecto se inscribía perfectamente en su línea institucional.

La instalación del proyecto, en la sala del antiguo depósito de aguas, a simple vista resultaba bastante sencilla. En medio de la sala y elevada sobre una pequeña plataforma gris, se encontraba la parte móvil y desplazable del proyecto, el archivo, dentro de una de las cajas móviles de madera, donde en cajones y estantes se encontraban almacenados todos los documentos. Junto

a ella, las otras cuatro cajas descritas con anterioridad, que funcionaban como áreas de estudio. Alrededor de la plataforma estaban expuestos varios materiales del archivo, junto a otros trabajos pedidos en préstamo, -trabajos de 20 artistas en total, de diferentes generaciones- colgados en paredes blancas levantadas para la ocasión, que invadían todo el perímetro de la sala.

La decisión de poner el archivo en medio de la sala, y además elevado sobre una plataforma, le concedía una centralidad buscada. Indudablemente era la pieza y eje central de la exposición, quedaba claro. Pero, por otra parte, según hemos mencionado antes, la visibilidad es un arma de doble filo, y al conseguir una visibilidad y centralidad tan focalizadas, crearon un espacio que capturaba todas las miradas, un espacio totalmente observado y controlado. De esta forma, el archivo funcionaba como un objeto o artefacto expuesto más, anulando casi por completo el propósito de convertirse en una herramienta de uso público. Así, los visitantes aventurados a subir a la plataforma se encontraban sin querer encima de un escenario; eran observados y expuestos. Muchos, cohibidos, o no se aventuraban a subir, o tan pronto como subían bajaban; otros en cambio, una vez subidos a la plataforma se limitaban a observar lo que sucedía allí arriba. Eran muy pocos los que se atrevían a consultar el archivo. Estos últimos contaban con la ayuda de una archivista, que explicaba el funcionamiento del archivo: presentaba el manual de uso y explicaba que una vez escogido el documento a consultar, sería siempre el archivista quien le facilitaría el documento del archivo.

Parece ser que la localización del archivo sobre una plataforma y rodeado de una exposición incomodaba a los visitantes predispuestos a utilizar el archivo. La teatralidad del entorno no resultaba hospitalaria para la consulta de documentos. Así, la mayoría de los visitantes se limitaba a observar la exposición circundante, subir a la plataforma, observar el archivo cual artefacto y a los visitantes que estaban estudiándolo cual actores. Aunque subrayar la presencia del archivo mediante la plataforma y centralidad espacial pudiera parecer un acto inteligente para proporcionarle mayor importancia y visibilidad, resultó ser todo lo contrario; pues a causa de esta instalación, el archivo quedó totalmente objetualizado, convertido en artefacto. No facilitaba su consulta, ni su utilización por parte del visitante. Así, se puede afirmar que esta instalación no consiguió cambiar el patrón tradicional del visitante-observador, sino enfatizarlo.

A pesar de no abrir nuevas opciones para el archivo como exposición, la instalación puede servirnos como reflexión sobre los distintos patrones de com-

portamiento naturalizados que seguimos a la hora de aproximarnos a una exposición y a un archivo, y que puede ofrecernos pistas sobre cómo activar un archivo en un espacio expositivo. Observamos que a pesar de que los comportamientos en ambos espacios puedan parecer similares (en ambos el sujeto 'tiene' que andar con cuidado, 'tiene' que moverse despacio, evitar comer o beber, y susurrar), hay una diferencia considerable entre uno y otro, siendo este el nexo que fallaba en la propuesta de Montehermoso: a la hora de visitar una exposición el sujeto es pasivo, simplemente observa y anda; en cambio, a la hora de abordar un archivo, el sujeto tiene que ser un sujeto activo, un sujeto que busca, que investiga, que analiza, pero que a su vez necesita un entorno acogedor y de total concentración, sin ser él mismo foco de atención como objeto. Esta diferencia fundamental fue pasada por alto en Montehermoso y llevó a lograr el efecto contrario al deseado mediante la instalación del archivo.

RE.ACT.FEMINISM #2: A PERFORMING ARCHIVE EN AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN

La última institución en el que estuvo expuesto el proyecto fue la Akademie der Künste (Academia de las Artes) de Berlín, fundada en 1696, una de las más antiguas instituciones de arte de Europa. En términos prácticos se trata de un espacio de exposición y eventos, un lugar de encuentro para los artistas y gente interesada en el arte, donde se presentan diferentes debates, políticas culturales y posicionamientos artísticos contemporáneos. Además, la parte fundamental de la academia es su archivo, centrado en el arte del siglo XX. La institución cuenta con dos espacios permanentes en el corazón de Berlín, uno en Pariser Platz, y el otro en Hanseatenweg, en Tiergarten, donde estuvo expuesto *Re.Act.Feminism #2: A performing archive* entre el 22 de junio del 2013 y el 18 de agosto de 2013.

El proyecto se instaló en la primera planta del edificio. Tras atravesar el pasillo, el visitante se encontraba de repente dentro de la sala, iluminada con una luz tenue, pues el tránsito de un espacio o otro era totalmente diáfano. La sensación que transmitía era muy diferente a la de Montehermoso, puesto que no se percibía ningún espacio expositivo -entendiéndolo de manera tradicional- sino que el visitante se encontraba frente a un espacio de trabajo. Lo primero que se veía era el archivo en la gran caja de madera donde cohabitaban los vídeos y fotografías, en medio de la sala pero sin plataforma, sutilmente iluminado, con la archivista al lado, esperando dar las mismas instrucciones de uso que en Montehermoso. A la izquierda y expandidas por la sala, estaban las otras

cuatro cajas que funcionaban como espacios de trabajo, equipados de forma idéntica que en Montehermoso, aunque en este caso, llenos de gente. Estaban usando el archivo, que constantemente consultado por visitantes totalmente activos, con la intención de estudiar los diferentes documentos. Junto a estos espacios de estudio -aunque lo bastante separada para no molestar- y pegada a la pared, se encontraba una zona de proyección pública donde varios visitantes podían ver a la vez un mismo vídeo.

A la derecha había una gran mesa con diferentes tipos de documentos de consulta: varios manifiestos de artistas relacionados con el feminismo de los que los visitantes podían llevarse un ejemplar, varios libros de consulta, un ordenador y seis carpetas negras. Estas últimas contenían información privilegiada y documentos de cada instalación y exposición que se había realizado durante el itinerario del proyecto. Eran documentos que en cualquier otra circunstancia serían imposibles de consultar, como planos expositivos o actas de evaluación.

Contigua a esta sala había un segundo espacio al que se accedía pasando junto a las cajas móviles. Se trataba de otra zona de trabajo, de carácter más privado, en la cual había otra gran mesa, con varios ordenadores, otra zona de proyección y una pizarra, donde la gente trabajaba en grupos, se realizaban diferentes performances, debates y reuniones públicas, todo ello sin molestar a los usuarios del archivo.

Por lo tanto, nos encontramos con una instalación muy diferente a la de Montehermoso, mucho más simple, sin tanta teatralidad, donde todos los visitantes se encuentran a un mismo nivel y plano del espacio, sin jerarquías. Aquí el archivo funcionaba, el archivo era activado y usado por unos visitantes, también activos, sin ser meros observadores, pues si alguno hubiera ido con la sola intención de observar, se habría llevado una gran decepción; allí no había nada que observar, sólo se podía actuar, de diversas maneras, pero sólo actuar.

De esta forma, en la Akademien der Künste, el espacio y el archivo cumplían por una parte su objetivo de generar nuevos discursos a través de los usuarios, mediante la implantación de la estrategia translúcida, pues allí estaban los documentos, a mano de quien los quisiera consultar, accesibles y visibles, pero al mismo tiempo, imposibles de examinar en su totalidad y detalle, complicando la narrativa y discurso construidos mediante surcos y vacíos, así como evitando la nulidad de contenido que puede acarrear la visibilidad total.

Y por otra, generando la activación de dicho sistema y estrategia, consiguieron también cuestionar los mismos sistemas y estructuras de la creación del conocimiento y narrativas oficiales.

CONCLUSIÓN

Hemos analizado dos propuestas de instalación de un mismo proyecto que buscaba generar nuevos discursos y poner en cuestión la construcción tradicional del conocimiento mediante el sistema expositivo. Para ello se valía del archivo, un sistema que visibiliza a la vez que crea espacios de oscuridad, es decir, que posibilita la utilización de la estrategia de la translucidez. Así, por una parte, creando un archivo y exponiéndolo en público, se consigue la visibilidad, la presencia y credibilidad que este tipo de discursos marginados necesitan para poder ser inscritos dentro de los sistemas de historización y legitimación correspondientes. Y por otra parte, abre la oportunidad de realizar infinitos análisis y estudios, y por lo tanto, de generar infinidad de nuevas narrativas, cuestionando los sistemas historiográficos patriarcales, ya que el archivo solo es accesible por fragmentos y niveles. El visitante solo será capaz de realizar su consulta y análisis hasta un cierto punto, a partir del cual el archivo se convertirá en opaco y sombrío, listo para un próximo estudio; por lo que imposibilita crear verdades absolutas, racionales, objetivas y totalitarias.

Pero este estudio nos ha conducido a comprender que para que dicha estrategia sea realmente efectiva, el archivo tiene que funcionar como un instrumento dentro de la exposición y no como artefacto, siendo ésta la primera premisa para poder generar discursos críticos. Sin embargo, un archivo no se convierte en herramienta por arte de magia, y menos si lo presentamos en un espacio tan controlado y legislado como es la sala expositiva. Para que un objeto se convierta en herramienta tiene que haber alguien interesado y predispuesto a usarlo, y he aquí el primer cambio a dar; el comportamiento de los visitantes, quienes tienen que cambiar sus tornas de meros visitantes-observadores a usuarios. No obstante, cambiar estas directrices y modos de comportamiento no es tan sencillo en un espacio tan autorregulado. Se requiere, primero, un cambio en el espacio, para que el visitante no se sienta expuesto; el espacio tiene que ser hospitalario, flexible y afectivo. El visitante no tiene que sentir miedo, ni incomodidad por haber cambiado su actitud de pasivo a activo. Debe ser un espacio donde la relación protocolaria entre museo y el público quede

suspendida. Vemos por lo tanto que la lógica comisarial de la instalación es fundamental para conseguir que un archivo funcione como herramienta crítica.

Si se articulan estas lógicas de manera eficaz, el público deviene usuario y el archivo, expuesto, cobra vida y se convierte realmente en una herramienta, proveyendo a la vez un sistema alternativo de consumir y de generar conocimiento. El público activo no se limita a interiorizar una tesis y conocimientos previamente dispuestos por el comisario, sino que es el mismo público quien mediante el acceso directo y estudio de dichos documentos realiza la labor de traducción y posterior interpretación, generando conocimiento y cambiando o al menos cuestionando los sistemas tradicionales de su creación. Es decir, presentando adecuadamente el sistema de archivo en una sala expositiva se consigue aprovechar las posibilidades de visibilidad que genera este desplazamiento, al mismo tiempo que ofrece protección ante los controles, clasificaciones y leyes a los que un espacio expositivo está sometido, y permite que estos discursos críticos tengan la oportunidad de introducirse en espacios públicos reales de acción y narración.

La historia patriarcal siempre ha dado por buenos y verdaderos los discursos únicos, totalitarios y absolutistas. Así, han sido numerosos los intentos desde el feminismo de poner en cuestión dichos discursos oficiales y el conocimiento que se transmite a través de ellos, como también los sistemas en los que se apoya su creación. Este proyecto se inserta en esta línea, pues basándose en una estrategia que posibilita la visibilidad y ocultación simultáneas, trata de reivindicar una forma de posicionamiento contra de los discursos totalitarios del sistema patriarcal, y abre la posibilidad de crear nuevos sistemas alternativos de construcción del conocimiento.

Referencias

- Akademie der Künste Berlin [web oficial]. 2016. Acceso 23 sept., www.adk.de
- Arakis.info [web personal de Xabier Arakistain]. 2016. Acceso 23 sept., www.arakis.info
- Barcenilla García, Haizea, 2016. "Rompe la ventana: Exposición y ocultación en *Exhibition 19 de Señora Polariska*". En: *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*, Pascale Peyraga, Marion Gautreau, Carmen Peña Ardid & Kepa Sojo Gil, eds., 491-512. Bruxelles: Orbis Tertius
- Bauer, Ute Meta. 2011. "Espacios escritos: La exposición como arquitectura del discurso". En *Los lugares de la crítica, simposio internacional [The place(s) of criticism: International symposium]*, Ángela Molina Climent dir., 21-46. Pamplona: UPNA

- Bennet, Tony. 1998. *The birth of the museum. History, theory, politics*, New York: Routledge
- Breitwieser, Sabine. 2011. "Ocupar espacios: Aspectos políticos del comisariado de exposiciones y la dirección de instituciones artísticas", En *Los lugares de la crítica, simposio internacional [The place(s) of criticism : international symposium]*, Ángela Molina Climent dir., 59-78. Pamplona: UPNA
- Danbold, Mathias. 2014. "Arresting performances". En *Re.Act.Feminism: A performing archive*, Bettina Knaup & Beatrice Ellen Stammer, eds., 96-108. Nüremberg: Verlag für Moderne Kunst
- Farr, Ian, ed. 2012. *Memory Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel
- Foucault, Michel. (1989) 2002. *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI
- Guasch, Ana María. 2011. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal
- Hellman, Geoffrey T. 1960. "Profiles: Imperturbable Noble," *New Yorker* (7 May)
- Kapur, G., 2007. "Curating: In the public sphere". En: *Cautionary tales: Critical curating*, Steven Rand and Heather Kouris, eds., 56-68 New York: Apexart
- Knaup, Bettina & Beatrice Ellen Stammer, eds. 2014. *Re.Act.Feminism: A performing archive*. Nüremberg: Verlag für Moderne Kunst
- Macdonald, Sharon. 2001. *The politics of display: Museums, science, culture*. New York: Routledge
- Merewether, Charles, ed. 2006. *The archive documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel
- Montehermoso.net [web oficial Centro Cultural Montehermoso Kulturunea] 2016. Acceso 23 sept., www.montehermoso.net
- Newhouse, Victoria. 2005. *Art and the power of placement*. New York: Monacelli
- Nochlin, Linda. (1971) 1988. "Why have there been no great women artists?" En: *Women, Art and power and other essays*, 147-58. Boulder, Co: Westview
- Nora, Pierre. 2012. "Realms of memory". En *Memory Documents of Contemporary Art*, Charles Merewether, ed., 61-6. London: Whitechapel
- O'Doherty, Brian, 2011. *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. Traducción, Leña Peñate Spice Murcia: CENDEAC
- Osborne, Thomas. 1999. "The ordinariness of the archive". *History of the Human Sciences* 12(2): 53
- Osthoff, Simone, ed. 2009. *Performing the archive: The transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*. Nueva York: Atropos
- Phelan, Peggy. (1993) 2011. "Ontología del performance: Representación sin reproducción", En: *Estudios avanzados de performance*, Diana Taylor & Marcela Fuentes, eds., 91-122. México DF: Fondo de Cultura Económica
- Pierce, Sarah. 2007. "A politics of interpretation". En *Curating Subjects*, Paul O'Neill, ed., 159-73. London: Open Editions

- Schneider, Rebecca. 2011. *Performing remains art and war in times of theatrical reenactment*. New York: Routledge
- Sheik, Simon, 2007. "Constitutive effects: The techniques of the curator". En *Curating Subjects*, Paul O'Neill, ed., 174-85. London: Open Editions
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2006. "The Rani of Sirmur: An essay in reading the archives introduction". En: *The archive documents of Contemporary Art.*, Charles Merewether, ed., 163-69. London: Whitechapel
- Spooner, Cally, 2008. "The task of the translator", En: *A fine red line: A curatorial miscellany*, Yannis Arvanitis et al., eds., 61-3. London: IM Press
- Staniszewski, Mary Anne. 1998. *The power of display: A history of exhibition installations at the museum of modern art*. Cambridge MA: MIT
- Taylor, Diana & Marcela Fuentes, eds. 2011. *Estudios avanzados de performance*. México DF: Fondo de Cultura Económica
- Wright, Stephen. 2013. *Toward a lexicon of usership*. Eindhoven NL: Van Abbemuseum

Notas

- ¹ *Re.Act.Feminism #2 A performing archive* fue la segunda parte del proyecto *Re.Act.Feminism: A performing archive*, comisariadas por Bettina Kanup y Beatrice Ellen Stammer. El objetivo del primer proyecto fue establecer una relación entre los performances realizados durante los años 60 y 70, con los contemporáneos (2008-2009), enfocándose especialmente en el Sudeste y Este de Europa, con la intención de demostrar la diversidad y complejidad de las estrategias performativas feministas. Para ello, seleccionaron a un total de 24 artistas, cuyas obras fueron expuestas en la exposición, pero la parte más importante del proyecto, conformaba un archivo de vídeo con más de 80 documentos de registros. Este primer proyecto fue expuesto en tres instituciones diferentes: En Akademie der Künste en Berlín, Alemania, (13/VII/2008-8/II/2009); en el International Festival of Contemporary Arts, City of Women, en Ljubliana, Eslovenia, (10/III/2009-29/III/2009); y en el Kunsthau de Erfurt, Alemania, (19/IV/2009-10/V/2009). A la hora de realizar la segunda parte del proyecto, *Re.Act.Feminism #2 A performing archive* (2011-2013), las comisarias decidieron centrarse en el desarrollo del archivo, tal y como lo veremos a continuación.
- ² De ahora en adelante nos referiremos al Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, como Montehermoso.
- ³ Durante los dos años en los que la exposición ha realizado su itinerario por Europa, el proyecto ha tenido sede en seis instituciones de arte diferentes: En el Centro Cultural Montehermos Kulturunea de Vitoria-Gasteiz, (7/X/2011-15/II/2012); en el Instytut Sztuki Wyspa de Gdansk, en Polonia (24/III/2012-22/IV/2012); en la Galerija Miroslav Kraljević de Zagreb, en Croacia (6/V/2012-26/V/2012); en el Museet for Samtidskunst de Roskilde, en Dinamarca (16/VI/2012-19/VIII/2012); en la Tallinna Kunstihoone de Tallinn, en Estonia (28/XIII/2012-23/IX/2012); en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, en España (16/XI/2012-17/II/2013), y en la Akademie der Künste de Berlín, en Alemania (22/VI/2013-18/VIII/2013).
- ⁴ Una de las investigadoras más reconocidas internacionalmente en relación al estudio y análisis de los cuestionamientos sobre el sistema y funcionamiento del canon dentro del ámbito de la Historia del Arte, es Griselda Pollock que escribió la magnífica publicación

.....

Differencing The Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories (1999) en la que profundiza expresamente sobre este área de conocimiento.

- ⁵ Cita de Peggy Phelan recuperada del artículo de Haizea Barcenilla (2016, 501): 'Visibility is a trap (Lacan, Four fundamental concepts: 93); it summons surveillance and the law; it provokes voyeurism, fetishism, the colonialist/imperialist appetite for possession. Yet it retains a certain political appeal. Visibility politics have practical consequences; a line can be drawn between a practice (getting someone seen or read) and a theory (if you are seen it is harder for "them" to ignore you, to construct a punitive canon); the two can be reproductive'.
- ⁶ Haizea Barcenilla (2016) propone esta teoría de la translucidez en el artículo *Rompe la Ventana. Exposición y ocultación en Exhibition 19 de Señora Polaroidka*, al analizar el proyecto de vídeo *Exhibition 19* del colectivo Señora Polaroidka, basándose en las teorías de Peggy Phelan. Señala, que en el vídeo hay diferentes niveles de visibilidad y ocultación logrados intencionadamente, creando un juego entre lo que se ve, se sugiere, se percibe, y lo que tenemos que imaginar, como estrategia para evitar el control y posible nulidad que genera la visibilidad total.
- ⁷ Otro proyecto realizado bajo estas premisas fue el proyecto *Informationsdienst/Information service* un archivo creado por Ute Meta Bauer, Tine Geissler y Sandra Hstenteufel, en el que compilaron información sobre artistas (mujeres) que según ellas debían formar parte de la Documenta IX, cuyos participantes fueron hombres casi en su totalidad. El proyecto fue expuesto por primera vez en la galería alternativa Martin Schmitz, en Kassel, durante la celebración de Documenta IX. Siendo un proyecto realizado en 1992, se puede considerar como antecedente directo del caso de estudio que estamos analizando en esta investigación.
- ⁸ La traducción cultural ha sido ampliamente estudiada en relación al campo del comisariado por autores como Maria Lind, Geeta Kapur, o Cally Spooner, siguiendo las teorías de Homi Bhabha o Judith Butler. En este caso, nos referimos a la traducción según Spooner, quien lo describe como un proceso técnico o formal de mover algo de una condición a otra, por lo que en consecuencia el acto de la traducción lo identificamos como un vehículo para la entrega de ideas. Spooner habla de la palabra inglesa *translation*, refiriéndose también a la acción del movimiento de un contexto a otro. (Spooner 2008, 61-2)
- ⁹ Stephen Wright señala las nuevas posibilidades que puede ofrecer este cambio de paradigma de los visitantes en *Toward a Lexicon of Usership* publicada en el marco de la exposición 'Museum of Arte Útil' (Van Abbemuseum, 2013-2014) (Wright 2013, 66-8)
- ¹⁰ Inaugurado en 1997, el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea ubicado en el casco antiguo de Vitoria-Gasteiz, capital política del País Vasco, pertenece al Departamento de Cultura, Educación y Deporte del Ayuntamiento de la ciudad.

.....

(Artículo recibido 25-05-17; aceptado 09-06-2017)