

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte y Filosofía



**LOS USOS DE LOS ARCHIVOS EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO. METÁFORAS, REALIDADES,
SUBVERSIONES**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA PRESENTADA
POR**

Angélica Beatriz Camerino Parra

Bajo la Dirección de la Doctora

María Isabel Navarro Segura

Y la codirección de la Doctora

Yolanda Peralta Sierra

San Cristóbal de La Laguna, 2018

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte y Filosofía

Angélica Beatriz Camerino Parra

Los usos de los archivos en el arte contemporáneo. Metáforas, realidades, subversiones

*The uses of archives in contemporary art museums. Metaphors,
realities, subversions*

Tesis doctoral con Mención Internacional (idioma inglés)

Directora

María Isabel Navarro Segura

Co-directora

Yolanda Peralta Sierra

San Cristóbal de La Laguna, 2018

2

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

A ti todo, siempre

Y a mi padre, porque siempre nos motivó a
mis hermanxs y a mí a que no fuésemos un fin
último sino el punto de partida.

In memorian, dedico

3

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco a María Isabel Navarro Segura y a Yolanda Peralta Sierra por haber creído en mis capacidades y haber apoyado este proyecto desde el principio, por ser ambas fuentes de inspiración para mi formación como investigadora, no hay palabras que puedan expresar mi admiración hacia ellas y el apoyo que he recibido de ambas más allá de los límites impuestos por la academia. Un agradecimiento enorme a Gemma Medina Estupiñán, una de las grandes personas y profesionales que conocí durante este proceso, otra fuente de inspiración que ha sido de gran apoyo durante el desarrollo de la tesis y con la que ha sido un lujo colaborar. Otras dos personas que han sido fundamentales para mí en una parte de este proceso son Jana Ferjan, Teja Merhar y Bojana Rogina del Departamento de Documentación de la MG+MSUM, a quienes quiero agradecer todo su apoyo material y emocional, sus consejos y sugerencias antes, durante y después de la estancia de investigación.

También quiero agradecer a todas las personas que han cedido su invaluable tiempo para que las entrevistara, para asesorarme y para guiarme durante este proceso: al profesor Ernst van Alphen de la Universidad de Leiden, a Zdenka Badovinac, a Bojana Piškur, a Lara Štrumej, a Sabina Povšič, a Charles Esche, a Annie Fletcher, a Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum y a Rok Vevar. Al Van Abbemuseum y a la Moderna Galerija + Muzej sodobne umetnosti Metelkova por haberme recibido y brindado un espacio de investigación tan lleno de experiencias estimulantes; al personal de las bibliotecas de ambos centros, en especial a Relinde Ter Borg (Van Abbemuseum) y a Katja Kranjc (+MSUM) por su amabilidad, acertadas sugerencias bibliográficas y dedicación.

Un especial agradecimiento a William Ávila, a quién, en parte, dedico este trabajo, porque conoce lo mucho que me apasiona mi profesión, porque apoya mis locuras de manera incondicional, y porque gracias a él me embarqué en esta aventura que ha resultado ser el desencadenante de una serie de experiencias personales y profesionales enriquecedoras, y en la que he conocido a gente encantadora y valiosa. Por último, pero no menos importante, deseo agradecer a todos/as los/as familiares, amigos/as, colegas de estudio y trabajo que me han apoyado y han soportado mi perorata académica durante todo este proceso y me han complementado, dándole un toque aún más entretenido a toda esta historia apasionante.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

ÍNDICE

Dedicatoria	3
Agradecimientos	4
Resumen	9
<i>Abstract</i>	11
Introducción	13
<i>Introduction</i>	29
Capítulo 1. Retar a Mnemosine. Los usos de los archivos en los museos de arte contemporáneo	
1.1. La noción de archivo. Enunciado, locus heterotópico, cuerpo	41
1.1.1. El archivo como enunciado y locus heterotópico	44
1.1.2. El cuerpo como archivo	50
1.2. Las prácticas artísticas contemporáneas y los tipos de archivos	57
1.3. Los usos de los archivos. Museos, exposiciones, colecciones	70
1.4. Problemática de la catalogación, el registro y la normalización de los archivos derivados de las prácticas artísticas contemporáneas	81
<i>Chapter 1. Challenge to Mnemosyne. The uses of archives in contemporary art museums</i>	90
Capítulo 2. Subversiones. El archivo de la Asociación de Arte Útil (AAU)	
2.1. Arte Útil o los usos del arte	124
2.2. El museo de Arte Útil	129
2.3. La Asociación de Arte Útil (AAU)	135

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

2.4. El archivo	139
2.4.1. Las fichas	140
2.1.2. Los criterios	142
2.5. El Van Abbemuseum	148
2.6. El futuro del archivo	153

Capítulo 3. Realidades. + Muzej sodobne umetnosti Metelkova (+MSUM)

3.1. Los comienzos. De <i>Moderna Galerija</i> a MG+	157
3.2. La ampliación. El <i>Muzej sodobne umetnosti Metelekova</i> (+MSUM)	161
3.2.1. Departamento de Archivos y Documentación	170
3.2.1.1. Archivos documentales	171
3.2.1.2. <i>Questionnaires</i>	172
3.2.2. <i>Photo-archives</i> y Colección de fotografía	174
3.2.3. Las colecciones como herramientas y los archivos como narrativas museológicas: <i>Arteast 2000+ collection</i>	175
3.2.4. Archivos como herramientas narratológicas curatoriales	180

Capítulo 4. Metáforas. *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo* (EMFV)

4.1. Encuentros en el museo. Las mujeres en el tiempo y en el espacio	187
4.2. El archivo. Cuerpo de mujer, deseo y placer	192
4.2.1. SALA 1. <i>Lo que las Gracias me han hecho hacer... Tiempo, espacio y el archivo</i>	195
4.2.2. SALA 2. <i>La gracia del tiempo. Narratividad, sexualidad y encuentro visual</i>	197

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

4.2.3. SALA 3. <i>La mirada del objeto en el museo freudiano</i>	201
4.2.4. SALA 4. <i>Visiones de Sexo c. 1920</i>	204
4.2.5. SALA 5. <i>Espacio judío / Tiempo de las mujeres. Encuentros con la historia en la producción artística de Charlotte Salomon, 1941-1942</i>	208
4.2.6. SALA 6. <i>Las Gracias de la catástrofe. El tiempo matrixial y el espacio estético confrontan el archivo de desastre</i>	212
4.2.7. SALA 7. <i>El tiempo del dibujo: dibujar el tiempo</i>	215

Capítulo 5. Entrevistas y Glosario

5.1. Entrevistas	221
5.1.1. Entrevista a Gemma Medina Estupiñán	221
5.1.2. Entrevista a Ernst van Alphen	223
5.1.3. Entrevista a Zdenka Badovinac	224
5.1.4. Entrevista a Bojana Piškur	226
5.1.5. Entrevista a Lara Štrumej	227
5.1.6. Entrevista a Sabina Povšič	228
5.1.7. Entrevista a Charles Esche	229
5.1.8. Entrevista a Annie Fletcher	230
5.1.9. Entrevista a Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum	231
5.1.10. Entrevista a Rok Vevar	232
5.2. Gosario	234

Conclusiones	243
--------------	-----

Anexos	
--------	--

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Artículo 1. Los museos de arte contemporáneo. Disyuntivas entre la heterotopía, la utilidad y los usuarios	245
Artículo 2. Reflexiones sobre la problemática de la catalogación y registro de las prácticas artísticas contemporáneas en las colecciones de arte de Canarias	264
Artículo 3. <i>Your body is a battleground</i> . Cuerpos activos, reactivos, combativos en el arte contemporáneo	280
Bibliografía	302

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

RESUMEN

Los usos de los archivos en el arte contemporáneo han proliferado de manera tan abrumadora que incluso han desarrollado una estética propia y maneras específicas de generar contenidos y discursos. Los archivos son esenciales para el estudio del arte actual, porque son al mismo tiempo un recurso artístico en parte generado como consecuencia de las prácticas artísticas efímeras, y una línea discursiva utilizada con diferentes propósitos; por lo que se constituyen como un elemento transversal en el desarrollo del arte contemporáneo, y esto representan una complicación a la hora de estudiarlos porque a veces se confunden o desaparecen los límites que separan sus diferentes usos.

En este sentido, se ha encontrado unas tipologías de usos de archivos que no tienen nada que ver con lo que ya se ha estudiado, lo que implica que nadie ha escrito nada al respecto o por lo menos no desde la perspectiva que aquí se propone. Son usos de archivos que no han sido identificados hasta la fecha y no se corresponden con ninguna de las categorías que se han trabajado en la teoría. Se trata de estudios de casos que difieren de los ya identificados hasta el momento y que también se han construido por medio del marco teórico de este trabajo; por lo que aquí se proponen como las nuevas aportaciones que esta investigación hace a la problemática y el debate teórico que se lleva a cabo en la actualidad sobre el archivo.

Es por esto que la presente investigación como objetivo principal analizar las diversas tipologías de usos que se hacen de los archivos en diferentes centros e instituciones de arte contemporáneo, utilizando casos específicos como paradigmas. Por lo que, en primer lugar, se ahonda en la noción de archivo desde una perspectiva semántica-filosófica y desde una perspectiva artística, y luego se contrasta con las teorías más actuales referidas a sus usos en el arte contemporáneo; y se establecen las conexiones que las unen con el tipo de prácticas de archivos que existen.

También se definen los diferentes tipos de archivos que hay dentro de las prácticas artísticas contemporáneas y los centros de arte, y se demuestra las implicaciones que tienen estos tipos de archivos y sus usos en el desarrollo de las narrativas museológicas y visuales contemporáneas, que se constituyen hoy en día como una subversión de su

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

estética convencional. Los archivos del +MSUM tienen sede Este de Europa y el archivo de la AAU tiene su sede en el VAM (aunque recopila trabajos de colectivos y/o de artistas de los más diversos y lejanos contextos), por lo que se plantea y analiza la pregunta de si se trata de fenómenos aislados, condicionados por sus contextos, o se trata de prácticas de archivo efectivas a la hora de generar discursos disidentes que promueven perspectivas anti-hegemónicas, anti-patriarcales, que rompen con los discursos oficiales, con la concepción euclidiana del espacio y con la idea del tiempo histórico-cotidiano lineal.

En la presente tesis doctoral también se analiza el tipo de relación que establecen estos con sus contextos locales y las relaciones constantes que los vinculan con el ámbito internacional; al tiempo que se genera una cantidad ilimitada de lecturas de un mismo material, una serie de narrativas visuales divergentes y disidentes que a su vez invitan a las personas del entorno a participar con mayor frecuencia en las actividades de estos centros de arte, entornos virtuales y propuestas museológicas. Con el fin de comprobar si estas prácticas definen el tipo de pasos que deben seguir los museos para romper las estructuras museológicas convencionales y abrirse a discursos más inclusivos, que generan reflexión y contenido.

Este trabajo pone en evidencia con estos usos de los archivos se asiste a una descolonización del conocimiento al hacerlo llegar a espacios insospechados, y dejar su uso e interpretación lo suficientemente abierto como para crear, a su vez, nuevos espacios para la reflexión y la disidencia. Es importante estudiarlos a fondo y visibilizarlos no solo porque son muy poco estudiados o ignorados por las esferas académicas, sino porque son generados por artistas e intelectuales que se dedican a recopilarlos, ordenarlos, para darles visibilidad y generar a partir de ellos contenido y discusiones que desemboquen en el desarrollo del pensamiento crítico social.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

ABSTRACT

The uses of archives in contemporary art have proliferated so overwhelmingly that they have even developed their own aesthetics and specific ways of generating content and discourses. The archives are essential for the study of current art, because they are at the same time an artistic resource partly generated as a consequence of ephemeral artistic practices, and a discursive line used for different purposes; so they constitute a transversal element in the development of contemporary art, and this represents a complication when studying them because sometimes the limits that separate their different uses are confused or disappear.

In this sense, we have found typologies of archive uses that have nothing to do with what has already been studied, which implies that nobody has written anything about it or at least not from the perspective proposed here. Are uses of archives that have not been identified to date and do not correspond to any of the categories that have worked on the theory. These are case studies that differ from those already identified so far and that have also been constructed through the theoretical framework of this work; so here they are proposed as the new contributions that this research makes to the problematic and the theoretical debate that is carried out at present on the archive.

That is why the present investigation as main aim to analyze the different typologies of uses that are made of the archives in different centers and institutions of contemporary art, using specific cases as paradigms. So, in the first place, it delves into the notion of archive from a semantic-philosophical perspective and from an artistic perspective, and then it is contrasted with the most current theories referring to its uses in contemporary art; and the connections that connect them with the type of archive practices that exist are established.

The different types of archives within contemporary art practices and art centers are also defined, and the implications of these types of archives and their uses in the development of contemporary museological and visual narratives, which are constituted, are demonstrated. nowadays as a subversion of its conventional aesthetics. The archives of the + MSUM are based in Eastern Europe and the archive of the AAU is based in the VAM (although it collects works of groups and / or artists from the most diverse and distant contexts), Therefore, the question of whether it is isolated phenomena, conditioned by their contexts, is raised and analyzed, or it is about effective archiving practices when generating dissenting discourses that promote anti-hegemonic, anti-patriarchal perspectives that break with official discourses, with the Euclidean conception of space and with the idea of linear historical-daily time.

The present Ph.D. dissertation also analyzes the type of relationship established by these with their local contexts and the constant relationships that link them with the international sphere; while generating an unlimited number of readings of the same material, a series of divergent and dissident visual narratives that in turn invite people

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

from the environment to participate more frequently in the activities of these art centers, virtual environments and museological proposals. In order to ascertain whether these practices define the type of steps that museums must follow to break conventional museological structures and open up to more inclusive discourses that generate reflection and content.

This work makes evident with these uses of the archives there is a decolonization of knowledge when it reaches unsuspected spaces, leaving its use and interpretation open enough to create, in turn, new spaces for reflection and dissidence. It is important to study them thoroughly and make them visible not only because they are little studied or ignored by the academic spheres, but because they are generated by artists and intellectuals who collect, organize, give them visibility and generate content and discussions from them that lead to the development of critical social thinking.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

INTRODUCCIÓN

El furor de archivar aparece precisamente en un contexto signado por una guerra de fuerzas, por la definición de la geopolítica del arte, que a su vez se ubica en el contexto de una guerra más amplia en torno a la definición de una cartografía cultural de las sociedades globalizadas.

Suely Rolnik

Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro solo existe gracias al afuera y en el exterior.

Felix Guattari y Gilles Deleuze

Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros paisajes.

Felix Guattari y Gilles Deleuze

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Tras la muerte de los grandes relatos del arte moderno, anunciada por Jean-François Lyotard en *La Condición postmoderna. Informe sobre el saber* y Arthur Danto en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, las/os artistas contemporáneos se han dado a la tarea de generar nuevos discursos que se adapten a las necesidades propias de su tiempo. Tras las lecturas de ensayos específicos de Gayatri Spivak, Douglas Crimp, Juan Aliaga y José Cortés, Nina Felding, Teresa Marín y Teresa Aguilar, entre otras/os, se ha comprobado que han surgido en el arte contemporáneo diferentes líneas narrativas e hipermedia con este fin.

En las artes visuales e hipermedia ideológicamente comprometidas de las últimas cuatro décadas han surgido unas líneas discursivas que abandonan las categorías específicas propuestas por la modernidad, en favor de una distinción de vertientes más generalizada; en este sentido, en este tipo de narrativas, la obra de arte es sustituida por la acción, y la técnica por los cuerpos de aquellas personas que la ejecutan. El resultado material de estos trabajos individuales o colectivos suelen ser, por lo general, las fotografías y vídeos que se hicieron para registrar la actividad e incluso páginas web creadas en su mayoría *ex profeso* para la difusión de dichas actividades o encuentros.

Habitualmente, estas intervenciones son realizadas en espacios públicos; aunque en la actualidad han surgido muchos espacios de arte autogestionados (sin patrocinio del estado o entidades privadas) o institucionales (patrocinadas por el estado o por entidades privadas) que fungen como laboratorio para llevar a cabo estas prácticas experimentales. Aunque los espacios institucionales son muy pocos ya que estos trabajos suelen tener una fuerte carga ideológica y tratan temáticas muy diversas, controvertidas y disidentes (identidad, género, medioambiente, política, sociedad, sexualidad, territorio, etc.); y este tipo de prácticas no suelen ser tan taquilleras como las convencionales presentadas en los grandes centros de arte, ya que invitan a la reflexión y el debate abierto.

Estas nuevas líneas narrativas son: comunicar mensajes concretos ideológicamente comprometidos por medio de la presencia de los cuerpos de las/os artistas en las acciones o trabajos artísticos, de la representación de la ausencia de los mismos o de su

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

[re]presentación¹ simbólica; y, por supuesto, los archivos que se generan debido a la construcción de estos nuevos relatos. En un principio, la intención del presente proyecto de investigación era estudiar de manera panorámica todas estas vertientes narrativas y describirlas, utilizando el archivo de la Asociación de Arte Útil (en adelante AAU) como paradigma. Por lo que se empezó construyendo de entrada el marco teórico como punto de partida, que se encuentra ampliado en el *Capítulo 1. Retar a Mnemosine. Los usos de los archivos en los museos de arte contemporáneo*. A partir del marco teórico del que se ha partido se concertó una estancia de investigación en el Van Abbemuseum (en adelante VAM) y una serie de entrevistas con expertos/as para profundizar en ese marco teórico.

En este sentido, se sopesó la idea de trabajar sobre archivos de prácticas artísticas contemporáneas, para formar categorías a partir de todas las teorías estudiadas. Sin embargo, tras el trabajo realizado en calidad de Investigadora contratada con cargo al Proyecto de Investigación I+D+I (innovación + desarrollo + investigación) INTERREG V MAC 2014-2020 (POMAR) con el número 1808251601, JGA/mdhc Colecciones de arte Cabildo Insular de Tenerife. *Documentación y Gestión Museográfica. Actualización de bases de datos en un sistema integrado para garantizar su estudio* y la primera estancia de investigación realizada en el VAM (entidad desde la que se trabaja de manera independiente el archivo de la AAU²), se percibió que el tema de los archivos dentro de las prácticas artísticas contemporáneas tienen un particular interés no tanto por toda la bibliografía que se ha generado sobre este tema, sino por los grandes silencios bibliográficos encontrados sobre los usos que se hacen de algunos tipos de archivos específicos.

De la primera estancia de investigación derivó la segunda realizada en la Moderna Galerija+ Muzej sodobne umetnosti Metelkova (en adelante MG+MSUM); y del sondeo

¹ Aquí la representación se entiende en los términos establecidos por Gayatri Spivak en su texto *Can the subaltern speak?* En él Spivak menciona que existen dos niveles de representación cuando se trata de darle voz al sujeto subalterno; en primer lugar está el mero hablar por otros/as (en alemán *vertreten*); y el segundo y más complejo, es el de la re-presentación (en alemán *darstellen*), muy utilizado en arte y filosofía, es aquello que nos representa como humanos, aquello que es producto de nuestro intelecto como los símbolos, el lenguaje escrito, una puesta en escena, un retrato narrado del otro/a oprimido/a, que puede ser contado por el mismo/a otro/a (Spivak 1998, 56-58).

² Aunque el VAM le facilita un espacio de trabajo a las/os gestoras/es del archivo de la AAU, el archivo por el momento no pertenece al VAM, por lo que la institución no tiene ninguna injerencia en los usos que se hacen de él ni ningún tipo de filiación contractual.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

y análisis teórico que se ha mencionado sobrevino la lectura del libro *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo* (en adelante EMFV) de Griselda Pollock. Al contrastar estos casos con la bibliografía consultada se ha detectado que las tipologías de usos de los archivos que representan no se corresponden con las categorías que ya se han estudiado anteriormente. Por un lado, están estas dos formas de concebir la noción de archivo: como institución y como *archivo orgánico* (tal y como lo entienden Jacques Derrida y Beatriz Preciado; y de una manera mucho más amplia, crítica y compleja Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari).

Por otro lado, están estas tres tipologías de usos de los archivos en los museos de arte contemporáneo, que se han constituido en los estudios de casos de este proyecto y que no habían sido estudiados desde la perspectiva que aquí se propone hasta el momento: la AAÚ que no es un museo en sí mismo ni trabaja para ninguna institución, aunque se infiltra en ellas al tiempo que se convierte en una especie de para-institución, representando lo que aquí se denominará como las *Subversiones* de los usos de los archivos en los museos de arte contemporáneo; el +MSUM que sí es un museo con diferentes tipologías de archivos y que promueve multiplicidad de usos de los mismos como herramientas museológicas y para la conformación y dinamización de colecciones, por lo que representa las *Realidades* de estos usos; el tercero es el de Griselda Pollock que es un archivo que no existe en sí mismo, es un planteamiento teórico sobre la reconstrucción del trauma, de las memorias silenciadas y vejadas, *Metáforas* de usos posibles que ayuden a reconciliar al pasado con el presente haciéndolos confluir en un futuro infinito.

De aquí que el primer título de este trabajo de investigación sea *Retar a Mnemosine* porque lo que estos tres estudios de casos representan son verdaderos retos a la memoria, a la noción convencional de archivo, de espacio y de tiempo. Luego el título continúa como *Los usos de los archivos en los museos de arte contemporáneo*, bastante descriptivo. Para luego dar paso en el título a las palabras concretas y claves que describen los tres modelos más significativos de usos de archivos encontrados: los usos disidentes que hace la AAU de los archivos que crea y promueve (*Subversiones*); las diferentes tipos de archivos y la variedad de usos museológicos y expositivos que promueve el +MSUM estrechamente vinculado a su contexto (*Realidades*); y las

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

posibilidades de usos de los archivos que surgen cuando se plantean escenarios expositivos y colecciones posibles a partir de trabajos artísticos ya realizados, propuestas que se compendian en EMFV (*Metáforas*).

Con respecto a las estancias en sí mismas, se consideró imprescindible que se realizaran directamente en centros de arte y no entornos académicos. Es fundamental que se estimule la integración de los investigadores (comisarios y académicos) dentro de los programas de investigación tanto desde las universidades como de los museos. Se debe recordar que cuando ya en los estratos académicos se habla de una *post museología crítica*, los centros de arte apenas empiezan a revisarse a sí mismos desde una perspectiva meramente crítica.

Este desfase entre teoría y práctica por parte de ambas instituciones solo ha generado una producción académica aislada de las realidades sociales, políticas, económicas y de contenido en las que se encuentran imbuidos los museos. Por esto, es importante que se pueda integrar, por medio de programas de residencia colaborativos, la producción del conocimiento académico a las prácticas de los museos, de manera que la primera esté acorde con el crecimiento de estos últimos, lo que permitirá abrir camino para que la producción de conocimiento académico sobre el tema de los museos y las nuevas narrativas visuales, inicie su andadura hacia el siglo XXI.

Por otra parte, y como es sabido, las tipologías de archivos en el arte contemporáneo han proliferado de manera tan abrumadora que incluso han desarrollado una estética propia y maneras específicas de generar contenidos y nuevos discursos disidentes. Los archivos son esenciales para el estudio del arte actual, porque son al mismo tiempo un recurso artístico en parte generado como consecuencia de las prácticas artísticas efímeras, y una línea discursiva utilizada con diferentes propósitos; por lo que se establecen como un elemento transversal en el desarrollo del arte contemporáneo, y esto representa una complicación a la hora de estudiarlos porque a veces se confunden o desaparecen los límites que separan sus diferentes tipos y posibles usos.

En este sentido, se ha encontrado diferentes tipos de usos de archivos que no tienen nada que ver con lo que ya se ha estudiado, lo que implica que nadie ha escrito nada al respecto, menos desde la perspectiva que aquí se propone. Son usos de archivos que no han sido identificados hasta la fecha y no se corresponden con ninguna de las categorías

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

que se han trabajado en la teoría. Se trata de estudios de casos que difieren de los ya identificados hasta el momento y que también se han construido por medio del marco teórico mencionado; por lo que aquí se proponen como las nuevas aportaciones que esta investigación hace a la problemática y el debate teórico que se lleva a cabo en la actualidad sobre la noción de archivo y sus posibilidades expresivas dentro de las prácticas artísticas contemporáneas.

De acuerdo con esto, a medida que se desarrolló la investigación sobre el primer estudio de caso (AAU), que tenía como punto de partida el marco teórico que se construyó como primer sustento teórico de este trabajo, se descubrió que existían otros dos estudios de caso que eran de hecho, al igual que el primero, nuevas categorías de tipos y usos del archivo en los museos e instituciones de arte contemporáneo. El primero, se refiere al tipo que funciona como archivo de archivos, o meta-archivo, que hemos denominado como *Subversiones*. El segundo tipo de uso actual del archivo, se refiere al de las instituciones de arte contemporáneo que los utilizan como una de las líneas discursivas de su tejido museológico, estableciendo fuertes relaciones entre los archivos artísticos, los documentales y la constitución de sus colecciones, que hemos designado como *Realidades*. Y el tercer tipo de uso, trata sobre la creación de nuevos archivos generados a raíz de antiguos, como consecuencia de relecturas reivindicativas, al que hemos llamado *Metáforas*.

Como ejemplos del primer tipo de uso encontramos a la mencionada AAU, que ha creado un archivo de prácticas artísticas contemporáneas ideológicamente comprometidas, siguiendo criterios determinados para incorporar acciones definidas a su plataforma. El segundo tipo de uso de archivo lo encontramos ejemplificado en una de las instituciones donde hemos realizado la segunda estancia de investigación: el +MSUM, que promueve una subversión de la estética y el uso convencional de archivo a través de las prácticas artísticas que defiende, difunde y promueve, generando lecturas y contenidos *desviados* de su uso tradicional.³

³ En el Capítulo 1 y el Glosario de esta investigación ampliaremos la noción de *Desviación* en su relación con el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas, los archivos y los museos e instituciones de arte contemporáneo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

El tercer uso de archivo encuentra su paradigma en el mencionado libro de Griselda Pollock *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo*, publicado en 2010. Pollock desea crear en este museo nuevos archivos artísticos que construyan nexos que nos permitan ver a las mujeres no como objetos históricos dentro del arte, sino como sujetos con voz propia y con fuertes influencias dentro del entramado de la historia del arte moderno y del actual, por medio de una relectura feminista y *queer* de algunas colecciones de arte moderno y contemporáneo.

Para Pollock, el museo es un símbolo de la memoria cultural con funciones contradictorias; y utiliza la idea de *virtual* no en un sentido cibernético, sino en el sentido filosófico que le confieren Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *El antedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, en el que ambos filósofos conciben el museo como una máquina productiva y dominante que produce subjetividades. Para ellos, según Pollock, la virtualidad del museo es su poder de *becoming* (devenir) en el sentido de que existe este potencial de convertirse en la representación de lo diverso. De esta manera, *becoming* para Pollock significaría convertirse en mujer y en feminismo porque ambos son la representación de esa diversidad, dentro del entramado heteropatriarcal (Pollock 2013, en línea).

Asimismo, también consideramos importante estudiar los problemas que entrañan la correcta catalogación y registro de los archivos en el arte contemporáneo, interés producido como consecuencia del trabajo de investigación realizado en el mencionado Proyecto de *Colecciones*. Se deben desarrollar nuevos estándares de catalogación y registro ya que las prácticas artísticas que se intentan clasificar son procesuales o conceptuales en su mayoría, relacionadas a un contexto específico, que utilizan como soportes gran variedad de medios (fotografía, vídeo, móviles, multimedia, etc.) y que, en muchos casos, son obras inacabadas o a completar por el público (Cooke; Harding 2006, 51).

Catalogar estas prácticas, archivarlas, validaría como futura fuente histórica prácticas que han sido creadas de manera o con recursos informales o como reflejo del pensamiento disidente, al tiempo que generaría colecciones accesibles para la investigación (Cooke; Harding 2006, 52). De esta manera, aquellos que trabajan con archivos de arte contemporáneo (artistas, comisarios, museos y archivistas) están

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

desarrollando nuevos estándares para asumir los retos que conforman los archivos artísticos (Cooke; Harding 2006, 51). Y en esta investigación sostiene que este aspecto atraviesa de manera transversal toda la línea de estudios de casos que aquí se analizarán. Por otra parte, es importante recordar que en 1997 la *Documenta X* de Kassel, dirigida por Katherine David, fue la primera macroexposición dedicada en su totalidad al estudio de esta nueva narrativa, el archivo, sus tipologías y expresiones en el arte; este acontecimiento marca un punto de inflexión en la historia del arte contemporáneo ya que introduce al archivo dentro de las prácticas artísticas contemporáneas como expresión válida y múltiple; después de esta exhibición se sucedieron muchísimas más con el archivo como protagonista.

Como se puede apreciar, aunque el tema de los archivos es muy estudiado no lo es desde el punto de vista que aquí se propone, y menos desde la perspectiva metodológica de estudios de casos; para llevar a cabo este cometido, se han escogido como estudios de casos instituciones, plataformas y propuestas sobre las que poco se ha escrito en el mundo académico; además de que la poca bibliografía hallada sobre este tema se encuentra en su mayoría en inglés o alemán. En este sentido, los archivos que han sido escogidos como paradigmas son prácticamente desconocidos en el contexto español, pero revisten un gran interés porque aportan un enfoque conceptual sobre el trabajo artístico ideológicamente comprometido que resulta fundamental ya que podría servir como modelo para el desarrollo cultural en este contexto, debido a los métodos dinamización y visibilidad que estas instituciones y propuestas teóricas plantean sobre sus archivos y colecciones.

Sobre el VAM y la MG+MSUM, solo Claire Bishop ha publicado en 2013 un ensayo muy breve (60 páginas, entre textos e ilustraciones) titulado *Radical Museology or What's Contemporary in a Contemporary Art Museum*⁴; según los testimonios de algunas/os miembros/os del personal de ambos museos, la autora lo escribió con información que consiguió vía correo electrónico y mediante llamadas telefónicas a las/os directores de los tres centros, ya que nunca visitó las instituciones que reseña en los capítulos del libro. También se comprobó que la realidad de estas instituciones es mucho más rica,

⁴ El libro estuvo disponible solo en inglés hasta hace un mes. Se tiene conocimiento de que se está preparando su versión en español aunque todavía no se encuentra disponible para la venta.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

compleja, interesante y abrumadora, de lo que refleja Bishop en su libro; y por eso se considera que es necesario realizar un estudio más detenido.

Sobre el +MSUM en particular, a parte de la publicación de Bishop, hay una breve historia en su página web y una breve descripción conceptual de la distribución de sus salas en el catálogo de la exposición permanente (todo este material solo disponible en esloveno e inglés). Sobre la MG+ solo se encuentra un pequeño libro escrito únicamente en esloveno con la cronología de la institución, se pudo utilizar como referencia en esta investigación gracias una traducción del texto del esloveno al inglés llevada a cabo con la ayuda de la encargada del Departamento de Documentación y Archivos del museo, Jana Ferjan. Sobre el tipo de trabajo museológico que se lleva a cabo en el VAM existen algunos artículos en línea escritos por su director, Charles Esche. Sobre la AAU existen algunas entrevistas realizadas a Tania Bruguera, su principal impulsora, y textos sueltos muy breves que poco explican sobre la historia completa y compleja de esta asociación.

Sobre la propuesta de Griselda Pollock de su libro *Encuentros...*, no se ha escrito prácticamente nada en español, salvo algunas referencias que se han hecho a sus teorías en capítulos de libros como *Sobre públicos, museos y feminismo. El protagonismo de las mujeres en los museos*, de Asunción Bernárdez Rodal. Sin embargo, es casi imposible encontrar textos sobre su trabajo que indaguen en la importancia y pertinencia de sus planteamientos, y la capacidad que tienen de generar espacios que rompan con la concepción lineal del tiempo y que utilicen la virtualidad como arma contra-hegemónica y reivindicativa de la figura de la mujer como sujeto por méritos propios dentro de la historia del arte.

Como consecuencia de lo planteado anteriormente, la presente investigación propone como objetivo principal analizar las diversas tipologías de usos que se hacen de los archivos en diferentes centros e instituciones de arte contemporáneo, realizando estudios de casos específicos como paradigmas. Por lo que, en primer lugar, se debe ahondar en la noción de archivo desde una perspectiva semántica-filosófica y desde una perspectiva artística, para luego contrastarla con las teorías más actuales referidas a sus usos en el arte contemporáneo; y establecer las conexiones que las unen con el tipo de prácticas de archivos aquí referidas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Asimismo, se intentará definir los diferentes tipos de archivos que hay dentro de las prácticas artísticas contemporáneas y los centros de arte, para luego demostrar las implicaciones que tienen estos tipos de archivos y sus usos en el desarrollo de las narrativas museológicas y visuales contemporáneas, que se constituyen hoy en día como una subversión de su estética convencional. La mayoría de los archivos seleccionados, tienen sede en el Centro y Este de Europa⁵, por lo que intentaremos responder a la pregunta de si se trata de fenómenos aislados, condicionados por sus contextos, o se trata de prácticas de archivo efectivas a la hora de generar discursos disidentes que promueven perspectivas anti-hegemónicas, anti-patriarcales, que rompen con los discursos oficiales, con la concepción euclidiana del espacio y con la idea del tiempo histórico-cotidiano lineal.

También queremos analizar el tipo de relación que establecen estos con sus contextos locales y las relaciones constantes que los vinculan con el ámbito internacional; al tiempo que generan una cantidad ilimitada de lecturas de un mismo material, una serie de narrativas visuales divergentes y disidentes que a su vez invitan a las personas del entorno a participar con mayor frecuencia en las actividades de estos centros de arte, entornos virtuales y propuestas museológicas. Con el fin de comprobar si estas prácticas definen el tipo de pasos que deben seguir los museos para romper las estructuras museológicas convencionales y abrirse a discursos más inclusivos, que generan reflexión y contenido.

En este sentido, la metodología de trabajo que aquí se propone, aunque asume perspectivas de análisis variadas, es de carácter cualitativo ya que se presentan estudios monográficos de casos específicos. En el ámbito de la psiquiatría y las ciencias sociales es mejor conocida como metodología de estudio de casos, y para el tipo de trabajo que aquí se va a desarrollar es una técnica apropiada ya que permite explicar temas y planteamientos teóricos nunca explorados cuya validez queda respaldada por los resultados de los estudios de casos específicos.

También es importante destacar que la perspectiva de análisis que se han utilizado a lo largo de este trabajo (a saber, estudios subalternos, poscoloniales, feministas y *queer*),

⁵ Aunque el archivo de la AAU recopila trabajos de colectivos y/o de artistas de los más diversos y lejanos contextos.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

no comportan tanto una metodología de investigación en sí misma como una manera de pensar y afrontar todo el grueso teórico y de análisis de esta investigación. Métodos como el de la genealogía, la descripción orientada, yuxtaposición y comparación de datos y conceptos, son utilizados junto con las teorías posestructuralistas y marxistas (Foucault, Deleuze, Guattari, Spivak, ...), teorías posmodernas del arte (Crimp, Foster, Deutsche, Krauss, etc.), deconstructivista (Derrida, etc.) y psicoanalítica-filosófica (Freud, Lacan, Nussbaum, ...). Siempre teniendo en mente que, para esta investigación, *lo decisivo no es la progresión de conocimiento en conocimiento, sino la brecha dentro de cada uno de ellos* (Didi-Huberman s.f., 7).

El conocimiento tiene relaciones íntimas de poder, constituyendo lo que Gayatri Spivak llamará violencia epistémica en la manera en la que los grupos hegemónicos construyen representaciones del mundo que son proyectadas en los otros como medios requeridos de auto-reconocimiento. De este modo, el feminismo y el poscolonialismo además de otras minorías han desafiado específicamente no solo las ausencias en los sistemas de conocimiento dominantes, sino sus estructuras, protocolos y normalizaciones (Pollock 2010, 69).

Las fuentes primarias utilizadas en la presente investigación son en su mayoría entrevistas, realizadas a los principales gestores/as de los estudios de casos, y análisis de fuentes documentales como catálogos de exposiciones, entrevistas a prensa, artículos de revistas, etc. Se debe recordar que tanto la AAU como el +MSUM no poseen una información sistematizada sobre su historia, su fundación, los principios que los rigen, las políticas que respaldan, etc.; toda esa información ha sido recogida de manera metódica durante las estancias de investigación realizadas en ambas instituciones. Por lo que, esta tesis doctoral es el primer intento que se hace de organizar toda la información que ha generado en torno a estas iniciativas, incluida la de Griselda Pollock; por lo que también hace uso de una metodología de estudios de caso, análisis históricos y de procesos; al tiempo que se proponen aquí nuevas categorías, clasificaciones y ejemplos.

Para acometer esta labor, se ha decidido realizar el presente trabajo en la modalidad de tesis por compendio, ya que esto ha permitido ir presentando todos los pasos y procesos del trabajo teórico y análisis práctico que se ha llevado a cabo en esta investigación en

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

más de ocho congresos internacionales⁶ y por medio de la publicación artículos en revistas académicas de alto impacto y capítulos de libros especializados. Por lo que todas sus partes estarán compuestas haciendo referencia a artículos que han sido publicados o que ya los hayan aceptado pero que se encuentran en fase de revisión por parte revistas académicas y publicaciones de impacto. Los diferentes apartados que aún no se han publicado en revistas académicas o capítulos de libros, representan otras líneas de trabajo también claves de este proyecto y se encuentra en etapa de edición y análisis para su próxima publicación, a lo largo del 2019.

En este sentido, el Capítulo 1 de la presente investigación titulado *Retar a Mnemosine. Los usos de los archivos en los museos de arte contemporáneo* está conformado por cuatro artículos académicos publicados o en vías de publicación y bajo la autoría única de quien suscribe estas páginas⁷: *Los museos de arte contemporáneo. Disyuntivas entre la heterotopía, la utilidad y los usuarios*⁸; *Reflexiones sobre la problemática de la catalogación y registro de las prácticas artísticas contemporáneas en las colecciones de arte de Canarias*⁹; *Your body is a battleground. Cuerpos activos, reactivos, combativos en el arte contemporáneo*¹⁰. En todos ellos se trabaja el planteamiento y sustento teórico y las herramientas metodológicas utilizadas durante todo el proceso y que son la base del análisis de los estudios de casos.

Como se puede apreciar el concepto de heterotopía es recurrente en la mayoría de los artículos publicados, ya sea en relación con colecciones de arte contemporáneos o con los archivos; esto se debe a que los casos seleccionados rompen con las ideas tradicionales que se tienen tanto de los archivos como de las colecciones de arte, y terminan convirtiéndolos en emplazamientos para la disidencia. Las heterotopías, tal y

⁶ Se han presentado diferentes puntos de esta investigación en las universidades de Salamanca, Durham, Pontificia de Roma, Barcelona, La Laguna; e instituciones como la Casa de Colón y el Museo de las Ciencias en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

⁷ La reproducción íntegra de los artículos que se utilicen en este trabajo se encontrará en los Anexos.

⁸ Publicado en el libro editado con motivo del IV Congreso Internacional de Cultura Visual, y presentado como comunicación en el mismo congreso llevado a cabo en Roma el 29 de mayo de 2018.

⁹ Publicado en las Actas de XXIII Congreso Internacional de Historia Canario-Americana y presentado como comunicación en el mismo congreso, llevado a cabo entre el 08 y el 12 de octubre de 2018 en la Casa Colón de Las Palmas de Gran Canaria.

¹⁰ Aprobado y en edición final. El artículo saldrá publicado como capítulo de libro en una edición realizada por la Universidad de Cambridge. También fue presentado como comunicación en el mismo congreso llevado a cabo en Barcelona el 6 de septiembre de 2018, con motivo del 40vo. Congreso Internacional de Estudios Iberoamericanos.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

como las entendió Foucault, son espacios dentro de todas las sociedades, que funcionan al margen de las convenciones sociales, es decir, que actúan en condiciones no hegemónicas. Y las instituciones o espacios que aquí serán analizados (la AAU, el +MSUM, la propuesta de Pollock), que se insertan dentro de la sociedad, crean nuevos espacios que dan cabida al pensamiento crítico y a las prácticas emancipadas.

El Capítulo 2 se titula *Subversiones. El archivo de la Asociación de Arte Útil (AAU)* estará dedicado al estudio y análisis crítico del archivo de la AAU, donde se expondrán la historia de la asociación, se discutirá sobre las posturas ideológicas que asume, se informará sobre la conformación de los criterios para la selección de trabajos artísticos, cómo se ha gestionado la asociación y el archivo hasta el presente y sus planes en un futuro inmediato, entre otros aspectos de interés para el desarrollo del corpus general de esta investigación. El Capítulo 3 se titula *Realidades. + Muzej sodobne umetnosti Metelkova (+MSUM)*, en él analizaremos en profundidad no solo los usos de los archivos que hace esta institución sino la enorme variedad de tipos de archivos encontrados en ella, y que dan perfecta cuenta de las realidades de los archivos en relación con las infinitas posibilidades que ofrecen las prácticas artísticas contemporáneas; al tiempo que se asiste a una descolonización del conocimiento occidental siempre centrado en los grandes centros artísticos europeos (Londres, Berlín, París).

Por su parte, el Capítulo 4 titulado *Metáforas. Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo* de Griselda Pollock, se refiere a un espacio virtual (entendida esta en los términos mencionados con anterioridad) en el que se sobreponen las temporalidades para crear lo que Julia Kristeva denomina el *Tiempo de las mujeres* (Kristeva 1979, 345), y profundizaremos en las luchas de poderes que se entablan en este espacio que tiene al cuerpo femenino como principal protagonista, a modo de *archivo orgánico*¹¹; es por esto que la propuesta de Pollock se constituye en metáfora.

Asimismo, se dedicará el Capítulo 5 a las *Entrevistas y Glosario* y se dividirá en dos subapartados. En primer lugar, el de *Entrevistas*, compendiará los resúmenes de la trayectoria profesional y los aspectos más relevantes conversados con las/os expertos entrevistados durante las estancias y todo el proceso de investigación. El segundo

¹¹ En él en el siguiente apartado ahondaremos en este término.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

subapartado se dedicará a un Glosario en el que se debatirá sobre los conceptos más emblemáticos de esta investigación, y sobre los que no se encuentra casi nada de bibliografía, y que en algunos casos han sido desarrollados en el trabajo profesional de la mayoría de las personas entrevistadas, antes referidas; términos como *virtual*, *utilidad*, *micropolítica*, *archivo*, entre otros, tendrán un espacio específico donde no solo serán redefinidos en el sentido que compete a este trabajo, sino que serán puestos en cuestión y revisados desde una perspectiva crítica.

En los *Anexos* incluiremos los artículos publicados o en proceso de publicación que conforman el corpus teórico y práctico de esta investigación; y la reproducción íntegra solo de aquellas entrevistas que se consideren relevantes. Por su parte, la *Bibliografía* estará ordenada alfabéticamente, se trata de un gran volumen de obras consultadas y trabajadas a lo largo de este proceso debido a la diversidad de intereses y temáticas que recogen los estudios de casos, que, aunque tienen en común el uso de los archivos y el tono disidente, los contenidos que manejan sobre en extremo variados, y para el análisis de cada caso se ha tenido que utilizar diferentes teorías, libros y referentes bibliográficos en general. Como se puede apreciar, el orden de los capítulos responde a la concatenación lógica de las estancias y hallazgo teóricos que se han ido produciendo a lo largo de la investigación.

Por otra parte, teniendo en consideración todo lo referido hasta ahora, se debe tener en cuenta que por medio del estudio crítico comparado que aquí se propone de estas propuestas museológicas, de la gestión de colecciones y de archivos del +MSUM, de la plataforma web de la AAU y de la propuesta de Pollock, no solamente se verá cuáles son los archivos que se preservan y cómo los usan, sino la capacidad que tienen estas entidades de generar discursos subversivos tanto en sus exposiciones, como en sus propuestas y en sus espacios comunes.

Es importante estudiar con detenimiento la gestión de colecciones y archivos que se lleva a cabo en estos espacios, pues representan todo lo que debería ser la museología actual al crear políticas de gestión de colecciones y archivos que rompen con las estructuras hegemónicas. Asimismo, los estudios de casos seleccionados representan usos de archivos que, a su vez, se desarrollan en tres lugares o espacios dentro de los

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

que pueden generarse instituciones de arte contemporáneo: uno virtual¹² (donde se encuentra el constructo social del cuerpo femenino y de la mujer artistas), un lugar físico (desplazado por los discursos hegemónicos), y uno global (que trabaja en favor de colectivos silenciados o que viven en circunstancias poco favorecedoras, y cuyos problemas no son de interés para los entes oficiales del Estado).

En este sentido, la importancia y pertinencia del presente proyecto de investigación se encuentra en el hecho de que es un espacio en sí mismo que sirve para visibilizar unos tipos de usos de los archivos y gestión de colecciones que pasan desapercibidas por el público general y la mayoría de los estudios académicos. No son prácticas comunes en los centros de arte contemporáneo, pero deberían serlo por el tratamiento descolonizador y diverso que promueven sobre el conocimiento. No se trata de reemplazar a un sujeto de estudio (el hegemónico) por otro (el subalterno) como pensaba Hal Foster en *El artista como etnógrafo* (Foster 1996, 182), sino redirigir el exceso de atención histórica de un sujeto a otro y darles voz y cabida a ambos en iguales condiciones y proporciones, para demostrar que hay otras maneras de afrontar la historia y, por ende, el presente.

El hecho de que en la actualidad se esté prestando más atención a espacios, objetos y sujetos que históricamente habían sido velados, no da cuenta de una suplantación de estudios de casos sino de una reivindicación justa y del derecho a la visibilidad y al estudio crítico en igualdad de condiciones. Esto último reviste especial interés porque, como afirma el mismo Foster, *teóricos tan diversos como Lacan, Foucault, Deleuze y Guattari idealizan al otro como negación del mismo, con efectos deletéreos sobre la política cultural...* esta apropiación distorsionada del otro persiste en gran parte de la posmodernidad (Foster 1996, 183).

Es importante recordar que las grandes herramientas de los discursos dominantes para mantener al margen (marginadas) todas las prácticas artísticas que no se generan en los espacios que ellos consideran occidentales/apropiados, son el canon y la calidad, argumentos silenciadores que han servido para colocar un velo grueso sobre toda producción cultural y/o social que no vaya a tono con las imposiciones hegemónicas y

¹² Si entendemos virtual como espacio hipotético donde se fraguan luchas de poderes en diferentes niveles.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

heteropatriarcales; pero estos discursos hegemónicos no toman en consideración dos aspectos: primero que estas culturas marginalizadas conocen a fondo la cultura artística dominante, y segundo que estas expresiones trabajan generando líneas narrativas que ponen en jaque el sistema convencional y dominante del arte (Danto 1999, 196).

La presente tesis doctoral pone en evidencia que con estos usos de los archivos se asiste a una descolonización del conocimiento al hacerlo llegar a espacios insospechados, y dejar su uso e interpretación lo suficientemente abierto como para crear, a su vez, nuevos espacios para la reflexión y la desobediencia. Es importante estudiarlos a fondo y visibilizarlos no solo porque son muy poco estudiados o ignorados por las esferas académicas, sino porque son generados por artistas e intelectuales que se dedican a recopilarlos, ordenarlos, para darles visibilidad y generar a partir de ellos contenido y discusiones que desemboquen en el desarrollo del pensamiento crítico social. Como afirma Foster en el citado texto, *Todas estas estrategias... perturban una cultura dominante que depende de estereotipos estrictos, líneas de autoridad estables y reanimaciones humanistas y resurrecciones museológicas de muchas clases* (Foster 1996, 203).

En definitiva, el trabajo que lector tiene entre sus manos es considerado relevante puesto que representa un paso más, un pequeño grano de arena en la construcción del conocimiento anti-hegemónico, reivindicativo, anti-normativo y anti-heteropatriarcal; que aspira a dar visibilidad a prácticas contemporáneas y tipologías de usos de archivos artísticos que han pasado desapercibidos por los discursos dominantes y el ámbito académico; y dar voz a historias micropolíticas que hasta la fecha no han sido debidamente difundidas y estudiadas. Es por esto que se hace fundamental crear espacios que generen relecturas del pasado y el presente. Asimismo, es fundamental que estas tipologías de usos de los archivos sean conocidas y estudiadas porque deben ser tomadas como referencia para la gestión futura de otras instituciones para generar diferentes tipos de propuestas de gestión. Quedarse contemplando una sola cara de la moneda solo garantiza un futuro de enorme pobreza intelectual.

INTRODUCTION

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Writing has nothing to do with meaning, but with demarcation, mapping, even future landscapes.

Felix Guattari and Gilles Deleuze

You never have to ask what a book means, meaning or meaning, in a book there is nothing to understand, we just have to ask ourselves what it works with, in connection with what does or does not happen intensities, in what multiplicities it introduces and metamorphoses its own, with what bodies without organs does its own converge. A book exists only thanks to the outside and in the outside.

Felix Guattari and Gilles Deleuze

The fury of archiving appears precisely in a context marked by a war of forces, by the definition of the geopolitics of art, which in turn is located in the context of a broader war around the definition of a cultural cartography of the globalized societies.

Suely Rolnik

After the death of the great narratives of modern art, announced by Jean-François Lyotard in *The Postmodern Condition*. Report on knowledge and Arthur Danto in *After the end of art*. Contemporary art and the edge of history, contemporary artists have been given the task of generating new discourses that adapt to the needs of their time. After the readings of specific essays by Gayatri Spivak, Douglas Crimp, Juan Aliaga and José Cortés, Nina Felding, Teresa Marín and Teresa Aguilar, among others, it has been proven that different narrative and hypermedia lines have arisen in contemporary art for this purpose.

In the ideologically committed visual and hypermedia arts of the last four decades, discursive lines have emerged that abandon the specific categories proposed by modernity, in favor of a more generalized distinction of slopes; in this sense, in this type of narrative, the work of art is replaced by action, and the technique by the bodies of those who execute it. In general, the material result of these individual or collective works are usually the photographs and videos that were made to record the activity and even web pages created on the occasion of the meeting to guarantee its dissemination.

Usually, these interventions are carried out in public spaces; although nowadays many self-managed art spaces (without sponsorship by the state or private entities) or institutions (sponsored by the state or by private entities) have emerged as a laboratory to carry out these experimental practices. Although the institutional spaces are very few since these works tend to have a strong ideological charge and deal with very diverse, controversial and dissident themes (identity, gender, environment, politics, society, sexuality, territory, etc.); and this type of practices are not usually as blockbuster as the

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

conventional ones presented in the big art centers, since they invite to reflection and open debate.

These new narrative lines are: to communicate specific ideologically committed messages through the presence of the bodies of the artists in artistic actions or works, the representation of the absence of those bodies or their symbolic [re]presentation¹³; and, of course, the archives that are generated due to the construction of these new artistic stories. Initially, the intention of the present research project was to study in a panoramic way all these narrative aspects and describe them, using the archive of the Association of Useful Art (hereinafter AAU) as a paradigm. So we began by building the theoretical framework as a starting point, which is expanded in Chapter 1. *Challenging Mnemosyne. The uses of archives in contemporary art museums*. Based on the theoretical framework from which it was started, a research stay was arranged in the Van Abbemuseum (hereinafter VAM) and a series of interviews with experts to deepen a theoretical part of the research work.

In this sense, the idea of working on archives of contemporary artistic practices was contemplated, to form categories from the theories studied. Nevertheless, after the work done as a Researcher Research Project I+D+I (innovation + development + research) INTERREG V MAC 2014-2020 (POMAR) con el número 1808251601 FOR THE University of La Laguna, tittle JGA/mdhc *Art collections from the Cabildo Insular of Tenerife. Documentation and Museum Management. Update of databases in an integrated system to guarantee its study* and the first research stay carried out in the VAM (institution from which the AAU archive works independently¹⁴), it was perceived that the topic of archives within contemporary artistic practices have a particular interest not so much for all the bibliography that has been generated on this subject, but for the large bibliographical omissions found on the uses that are made of some types of specific archives.

From the first research stay derived the second carried out in the Moderna Galerija+ Muzej sodobne umetnosti Metelkova (hereinafter MG+MSUM); and from the theoretical search and analysis that was mentioned, we derived in the reading of the book *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive* (hereinafter EVFM) written by the art historian, expert on feminist studies and professor at the University of Leeds, Griselda Pollock. When contrasting these cases with the

¹³ Here the representation is understood in the terms established by Gayatri Spivak in her text *Can the subaltern speak?* In it Spivak mentions that there are two levels of representation when it comes to giving voice to the subaltern subject; in the first place it is the mere speaking by others (in German *vertreten*); and the second and more complex, is that of the [re] presentation (in German *darstellen*), very used in art and philosophy, is what represents us as humans, what is the product of our intellect as symbols, written language, a staging, a narrated portrait of the other oppressed, which can be narrated by the same other (Spivak 1998, 56-58).

¹⁴ Although the VAM provides a space for work to the managers of the AAU archives, those archives do not belong to the VAM at the moment, so the institution has no interference in the uses made of this archive or any type of contractual affiliation.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

consulted bibliography, it has been detected that the typologies of uses of the archives they represent do not correspond to the categories that have already been studied previously. On the one hand, there are these two ways of conceiving the notion of archiving: as an institution and as an *organic archive*¹⁵ (as understood by Jacques Derrida and Beatriz Preciado, and in a much broader, critical and complex way by Michel Foucault, Gilles Deleuze and Félix Guattari).

On the other hand, there are these three typologies of uses of archives in contemporary art museums, which have been constituted in the case studies of this project and that had not been studied from the perspective proposed here so far: the AAU that is not a museum in itself nor works for any institution, although it infiltrates in them while, at the same time, it becomes a kind of para-institution, representing here what will be referred to as the *Subversions* of the uses of archives in contemporary art museums; the + MSUM that is a museum with different types of archives and that promotes multiplicity of uses of them as museological tools and for the creation and dynamization of collections, so this museum represents the *Realities* of these uses; the third is that of Griselda Pollock which is an archive that does not exist in itself, it is a theoretical approach on the reconstruction of trauma, of silenced and veiled memories, *Metaphors* of possible uses that help to reconcile the past with the present, making them converge in an infinite future.

Hence, the first title of this research essay is *Challenge Mnemosyne*

because what these three studies of cases represent are true challenges to memory, to the notion of trauma, to the conventional notion of archive, space and time. Then the title continues as The uses of archives in contemporary art museums, quite descriptive. To then give way in the title to the concrete keywords that describe the three most significant models of archive uses found: the dissidents that the AAU makes of the archives that it creates and promotes (*Subversions*); the different types of archives and the variety of museological and exhibition uses promoted by + MSUM, closely linked to its context (*Realities*); and the possibilities of uses of the archives that arise when exhibition scenarios and possible collections are proposed from artistic works already made, proposals that are summarized in EVFM (*Metaphors*).

With regard to the research stays themselves, it was considered essential that they be carried out directly in art centers and not in academic environments. It is essential to encourage the integration of researchers (curators and academics) within research programs from both universities and museums. It must be remembered that when in the academic strata a critical post-museology is already mentioned, the art centers are just beginning to review themselves from a merely critical perspective.

This gap between theory and practice by both institutions has only generated an academic production isolated from the social, political, economic and content realities

¹⁵ In the next chapter we will deepen into this notion.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 1811458	Código de verificación: +yxmmELk
Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 04/04/2019 20:24:57
María Isabel Navarro Segura UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	04/04/2019 20:31:27
Yolanda Peralta Sierra UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	05/04/2019 11:58:53

in which museums are imbued. For this reason, it is important that the production of academic knowledge can be integrated, through collaborative residency programs, into museum practices, so that academic production goes hand in hand with the growth of these art centers. This will allow opening the way for the production of academic knowledge on the theme of museums and new visual narratives, to begin its journey towards the 21st century.

On the other hand, and as is well known, the typologies of archives in contemporary art have proliferated so overwhelmingly that they have even developed their own aesthetics and specific ways of generating contents and new dissenting discourses. The archives are essential for the study of contemporary art, because they are at the same time an artistic resource partly generated as a consequence of ephemeral artistic practices, and a discursive line used for different purposes; so they are established as a transversal element in the development of the art of the last decades, and this represents a complication when studying them because sometimes the limits that separate their different types and possible uses are confused or disappear.

In this sense, we have found different types of archive uses that have nothing to do with what has already been studied, which implies that nobody has written anything about it or at least not from the perspective proposed here. Are uses of archives that have not been identified to date and do not correspond to any of the categories that have worked on the theory. These are studies of cases that differ from those already identified up to now and that have also been constructed through the aforementioned theoretical framework; for what is proposed here as the new contributions that this research makes to the problematic and the theoretical debate that is carried out at present on the notion of archive and its expressive possibilities within contemporary artistic practices.

Accordingly, as the research on the first case of study (AAU) was developed, which had as its starting point the theoretical framework that was built as the first theoretical support of this work, it was discovered that there were two other studies of cases that were, in fact, like that of the AAU, new categories of types and uses of the archive in museums and contemporary art institutions. The first refers to the type that functions as an archive of archives, or meta-archive, which we have called *Subversions*. The second type of current use of the archive, refers to the contemporary art institutions that use them as one of the discursive lines of its museological framework, establishing strong relationships between artistic archives, documentaries and the constitution of their collections, which we have designated as *Realities*. And the third type of use, is about the creation of new archives generated as a result of old ones, as a consequence of vindicating re-readings, which we have called *Metaphors*.

As examples of the first type of use we find the aforementioned AAU, hat has created an archive of ideologically engaged contemporary artistic practices, following determined criteria to incorporate defined actions to their platform. The second type of archive use is found exemplified in one of the institutions where we made the second

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

research stay: the + MSUM, which promotes a subversion of aesthetics and the conventional use of archives through artistic practices that defends, disseminates and promotes, generating readings and contents deviant from its traditional use.¹⁶

The third use of archive finds its paradigm in the mentioned book by Griselda Pollock *Encounters in the virtual feminist museum. Time, space and archive*, published in 2010. Pollock wants to create in this museum new artistic archives that build links that allow us to see women not as historical objects within art, but as subjects with a voice of their own and with strong influences within the structure and the context of the history of art, through a feminist and queer rereading of some modern and contemporary art collections.

For Pollock, the museum is a symbol of cultural memory with contradictory functions; and uses the idea of *virtual* not in a cybernetic sense, but in the philosophical sense confer by Gilles Deleuze and Felix Guattari in their book *Anti-Oedipus. Capitalism and schizophrenia*, in which both philosophers conceive the museum as a productive and dominant machine that produces subjectivities. For them, according to Pollock, the virtuality of the museum is its power of *becoming* in the sense that there is this potential to become in the representation of the diverse. In this way, becoming for Pollock would mean becoming a woman and becoming feminism because both are the representation of a kind of diversity, within the heteropatriarchal structure (Pollock 2013, online).

Likewise, we also consider important to study the problems involved in the correct cataloging and registration of archives in contemporary art, interest produced as a result of the research work carried out in the aforementioned Project *Collections*. New cataloging and registration standards must be developed since the artistic practices that are tried to be classified are mostly procedural or conceptual, related to a specific context, that use as media a great variety of media (photography, video, mobiles, multimedia, etc.), and that, in many cases, are unfinished works or to be completed by the public (Cooke; Harding 2006, 51).

Cataloging these practices, archiving them, would validate as a future historical source practices that have been created in a way or with informal resources or as a reflection of dissident thinking, at the same time, it would generate accessible collections for research (Cooke, Harding 2006, 52). In this way, those who work with contemporary art archives (artists, curators, museums and archivists) are developing new standards to take on the challenges that make up art archives (Cooke, Harding 2006, 51). And in this research, we argue that this aspect traverses across the entire line of studies of cases analyzed here. On the other hand, it is important to remember that in 1997 *Documenta X* of Kassel, directed by Katherine David, was the first macro-exposition dedicated in its entirety to the study of this new narrative, the archive, its typologies and expressions in

¹⁶ In *Chapter 1* and the *Glossary* of this research we will expand the notion of Deviation in its relation to the context of contemporary artistic practices, archives and museums and contemporary art institutions.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

art; This event marks a non-turning point in the history of contemporary art as it introduces the archive within contemporary artistic practices as a valid and multiple expression; after this exhibition there were many more with the archive as the protagonist.

As can be seen, although the issue of archives is very studied, it is not studied from the point of view proposed here, and less from the methodological perspective of study of cases; to carry out this task, institutions, platforms and proposals on which little has been written in the academic world have been chosen as case studies; besides that, the little bibliography found on this subject is mostly in English or German. In this sense, the archives that have been chosen as paradigms are practically unknown in the Spanish context, but they are of great interest because they provide a conceptual approach to the ideologically committed artistic work that is fundamental since it could serve as a model for the cultural development in this context, due to the dynamization and visibility methods that these institutions and theoretical proposals promote about their archives and collections.

On VAM and MG + MSUM, only Claire Bishop published in 2013 a very short essay (60 pages, between texts and illustrations) entitled *Radical Museology or What's Contemporary in a Contemporary Art Museum*¹⁷; According to the testimonies of some staff members of both museums, the author wrote it with information that she got via email and through telephone calls to the directors of the two centers, since she never visited the institutions that she reviews in the chapters of her book. It was also found that the reality of these institutions is much richer, more complex, more interesting and more overwhelming, than Bishop reflects in her book; and for that reason it is considered that it is necessary to develop a more detailed study.

On the + MSUM in particular, apart from Bishop's publication, there is a brief history on its website and a brief conceptual description of the distribution of its rooms in the catalog of the permanent exhibition (all this material only available in Slovenian and English). About the MG + there is nothing but a small book written only in Slovenian with the chronology of the institution, it could be used as a reference in this investigation thanks to a translation of the Slovenian text into English carried out with the help of the person in charge of the Documentation and Archives Department of the museum, Jana Ferjan. About the type of museological work that takes place in the VAM there are some articles online written by its director, Charles Esche. About the AAU there are some interviews made to Tania Bruguera, her main promoter, and very brief loose texts that explain little about the complete and complex history of this association, and its theoretical foundation.

¹⁷ The book was available only in English until a month ago. It is known that its version is being prepared in Spanish although it is not yet available for sale.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

On the proposal of Griselda Pollock from her book *EVFM*, practically nothing has been written in Spanish, except for some references that have been made to her theories in book chapters such as *Sobre públicos, museos y feminismo. El protagonismo de las mujeres en los museos*, written by Asunción Bernárdez Rodal. However, it is almost impossible to find texts about her work that inquire into the importance and relevance of her approaches, and the ability she has to generate spaces that break with the linear conception of time and that use virtuality as a counter-hegemonic and vindictive weapon of the figure of the woman as subject by their own merits within the history of art.

As a consequence of the above, this research proposes as its main aim to analyze the different typologies of uses that are made of the archives in different centers and institutions of contemporary art, using specific study of cases as paradigms. So, in the first place, we must delve into the notion of archive from a semantic-philosophical perspective and from an artistic perspective, to then contrast it with the most current theories referring to its uses in contemporary art; and establish the connections that unite them with the type of archive practices referred to here.

Likewise, an attempt will be made to define the different types of archives that exist within contemporary art practices and art centers, in order to later demonstrate the implications of these types of archives and their uses in the development of contemporary museological and visual narratives, which they are today a subversion of their conventional aesthetics. Most of the selected archives are based in Central and Eastern Europe¹⁸, so we will try to answer the question of whether they are isolated phenomena, conditioned by their contexts, or it is about effective archiving practices when generating dissenting discourses that promote anti-hegemonic, anti-patriarchal perspectives that break with official discourses, with the Euclidean conception of space and with the idea of linear historical-daily time.

We also want to analyze the type of relationship established by these with their local contexts and the constant relationships that link them with the international sphere; while generating an unlimited number of readings of the same material, a series of divergent and dissenting visual narratives that in turn invite people from the environment to participate more frequently in the activities of these art centers, virtual environments and proposals museological. In order to check whether these practices define the type of steps that museums must follow to break conventional museological structures and open up to more inclusive discourses that generate reflection and content.

In this sense, the work methodology proposed here, although it assumes different perspectives of analysis, is of a qualitative nature since monographic studies of specific

¹⁸ Although the archive of the AAU collects works of groups and / or artists from the most diverse and distant contexts.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

cases are presented. In the field of psychiatry and social sciences is better known as study of cases methodology, and for the type of work that is going to be developed here, it is an appropriate technique since it allows explaining topics and theoretical approaches never explored whose validity is supported by the results of the specific study of cases.

It is also important to point out that the analysis perspective that has been used throughout this work (namely, subaltern, postcolonial, feminist and queer studies), does not involve a research methodology in itself as a way of thinking and facing all the theoretical bulk and analysis of this research. Methods such as genealogy, oriented description, juxtaposition and comparison of data and concepts are used together with post-structuralism, post-colonialism and Marxist theories (Foucault, Deleuze, Guattari, Spivak, ...), postmodern theories of art (Crimp, Foster, Deutsche, Krauss, etc.), deconstructivism (Derrida, etc.) and psychoanalytic-philosophical (Freud, Lacan, Nussbaum, ...). Always keeping in mind that, for this investigation, *the decisive thing is not the progression of knowledge in knowledge, but the gap within each of them* (Didi-Huberman s.f., 7).

Knowledge has intimate relations of power, constituting what Gayatri Spivak will call epistemic violence in the way in which hegemonic groups construct representations of the world that are projected onto others as required means of self-recognition. In this way, feminism and postcolonialism as well as other minorities have specifically challenged not only absences in dominant knowledge systems, but their structures, protocols and normalizations (Pollock 2010, 69).

The primary sources used in the present investigation are mostly interviews, made to the main managers of the chosen cases of study, and analysis of documentary sources such as exhibition catalogs, press interviews, magazine articles, etc.; It must be remembered that both the AAU and the + MSUM do not have systematized information about their history, their foundation, the principles that govern them, the policies they support, etc.; All this information has been collected in a methodical manner during the research stays in both institutions. Therefore, this doctoral thesis is the first attempt to organize all the information that has generated around these initiatives, including that of Griselda Pollock; so it also makes use of a methodology of studio of cases, historical and process analysis; while new categories, classifications and examples are proposed here.

To undertake this work, it has been decided to carry out the present work in the thesis mode by compendium, since this has allowed to present all the steps and processes of the theoretical work and practical analysis that has been carried out in this research in

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

more than eight international congresses¹⁹ and through the publication of articles in high impact academic journals and specialized book chapters. The different sections that have not yet been published in academic journals or book chapters, represent other lines of work also key to this project and is in the editing and analysis stage for its next publication, throughout 2019.

In this sense, Chapter 1 of the present investigation entitled *Challenge Mnemosyne. The uses of archives in contemporary art museums* is made up of four academic articles published or in the process of publication and under the sole authorship of the person who subscribes to these pages²⁰: *Los museos de arte contemporáneo. Disyuntivas entre la heterotopía, la utilidad y los usuarios*²¹; *Reflexiones sobre la problemática de la catalogación y registro de las prácticas artísticas contemporáneas en las colecciones de arte de Canarias*²²; *"Your body is a battleground". Active, reactive, combative bodies in contemporary art*²³. All of them work on the theoretical approach and sustenance and the methodological tools used throughout the process and that are the basis of the analysis of the study of cases.

As you can see, the concept of heterotopia is recurrent in most of the published articles, either in relation to contemporary art collections or to archives; This is because the selected cases break with the traditional ideas that are held about archives and art collections, and end up turning them into sites for dissidence. The heterotopies, as Foucault understood them, are spaces within all societies that operate outside of social conventions, that is, they act in non-hegemonic conditions. And the institutions or spaces that will be analyzed here (the AAU, the + MSUM, the Pollock proposal), which are inserted into society, create new spaces that accommodate critical thinking and emancipated practices.

Chapter 2 is entitled *Subversions. The archive of the Association of Arte Útil (AAU)* will be dedicated to the study and to the critical analysis of the AAU archive, where the history of the association will be exhibited, the ideological positions it assumes will be discussed, information will be provided on the conformation of the criteria for the selection of artistic works, how the association has been managed and the archive up to the present and its plans in an immediate future, among other aspects of interest for the development of the general corpus of this investigation. Chapter 3 is entitled

¹⁹ Different points of this research have been presented in the universities of Salamanca, Durham, Pontifical of Rome, Barcelona, La Laguna; and institutions such as the Casa de Colón and the Science Museum in the city of Las Palmas de Gran Canaria.

²⁰ The complete reproduction of the articles used in this work will be found in the Annexes.

²¹ Published in the book edited on the occasion of the IV International Congress of Visual Culture, and presented as a communication in the same congress held in Rome on May 29, 2018.

²² Published in the Proceedings of the XXIII International Congress of Canarian-American History and presented as a communication in the same congress, held between October 8 and 12, 2018 at the Casa Colón in Las Palmas de Gran Canaria.

²³ Approved and in final edition. The article will be published as a book chapter in an edition by the University of Cambridge. It was also presented as a communication at the same congress held in Barcelona on September 6, 2018, on the occasion of the 40th. International Congress of Ibero-American Studies.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Realities. + Muzej sodobne umetnosti Metelkova (+ MSUM), in him we will analyze in depth not only the uses of the archives that this institution does but the enormous variety of types of archives found in it, in it we will analyze in depth not only the uses of the archives that this institution does, but the enormous variety of types of archives found in it, and that give a perfect account of the realities of the archives in relation to the infinite possibilities offered by artistic practices contemporary; At the same time we are witnessing a decolonization of Western knowledge always centered on the great European artistic centers (London, Berlin, Paris).

For its part, Chapter 4 entitled *Metaphors. Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive* of Griselda Pollock, refers to a virtual space (understood in the terms mentioned above) in which temporalities are superimposed to create what Julia Kristeva calls *Women's time* (Kristeva 1979, 345) and we will deepen into the power struggles that take place in this space that has the female body as the main protagonist, as an organic archive; that is why Pollock's proposal is a metaphor.

Likewise, Chapter 5 will be dedicated to the *Interviews and Glossary* and will be divided into two subsections. First, the *Interviews*, summarize the summaries of the professional career and the most relevant aspects discussed with the experts interviewed during the stays and the entire research process. The second subsection will be devoted to a Glossary in which the most emblematic concepts of this research will be discussed, and about which almost nothing of bibliography is found, and that in some cases have been developed in the professional work of the majority of the people interviewed, referred to above; terms such as *virtual, utility, micropolitics, archive*, among others, will have a specific space where they will not only be redefined in the sense that is relevant to this work, but will be questioned and reviewed from a critical perspective. In the *Annexes* we will include the articles published or in the process of publication that make up the theoretical and practical corpus of this research; and the complete reproduction only of those interviews that are considered relevant.

For its part, the *Bibliography* is ordered alphabetically due to the large volume of works consulted and worked on throughout this process,

For its part, the Bibliography will be ordered alphabetically, it is a large volume of works consulted and worked on throughout this process due to the diversity of interests and issues that are included in the case studies, that, although they have in common the use of the archives and the dissident tone, the contents that handle on extremely varied, and for the analysis of each case it has had to use different theories, books and bibliographic references in general. As can be seen, the order of the chapters responds to the logical concatenation of the theoretical stays and findings that have been produced throughout the investigation.

On the other hand, taking into account all that has been mentioned so far, it must be taken into account that through the critical comparative study proposed here of these

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

museological proposals, of the management of collections and archives of the + MSUM, of the web platform of the AAU and of Pollock's proposal, not only will we see which archives are preserved and how they are used, but also the capacity of these entities to generate subversive speeches both in their exhibitions, their proposals and their common spaces.

It is important to study carefully the management of collections and archives that takes place in these spaces, because they represent everything that current museology should be when creating collections and archives management policies that break with the hegemonic structures. Likewise, the selected cases represent uses of archives that, in turn, are developed in three places or spaces within which contemporary art institutions can be generated: a virtual one²⁴ (where is the social construct of the female body and of the female artists), a physical place (displaced by hegemonic discourses), and a global one (that works in favor of silenced groups or that live in unflattering circumstances, and whose problems are not of interest for the official entities of the State).

In this sense, the importance and relevance of this research project lies in the fact that it is a space in itself that serves to make visible some types of archives and collections management that go unnoticed by the general public and most of the academic studies. They are not common practices in contemporary art centers, but they should be for the decolonizing and diverse treatment they promote over knowledge. It is not about replacing one subject of study (the hegemonic) with another (the subaltern) as Hal Foster thought in *The Artist as an Ethnographer* (Foster 1996, 182), but redirect the excess of historical attention from one subject to another and give voice and space to both in equal conditions and proportions, to demonstrate that there are other ways of dealing with history and, therefore, the present.

The fact that at present more attention is paid to spaces, objects and subjects that had been historically veiled, does not account for a supplanting of cases of study but for a just claim and the right to visibility and critical study in equal footing. The latter is of particular interest because, as Foster affirms, *theorists as diverse as Lacan, Foucault, Deleuze and Guattari idealize the other as a negation of it, with deleterious effects on cultural politics...* this distorted appropriation of the other persists in much of postmodernity (Foster 1996, 183).

It is important to remember that the great tools of the dominant discourses to keep aside (marginalized) all the artistic practices that are not generated in the spaces that they consider to be Western / appropriate, are the canon and the quality, silencing arguments that have served to place a thick veil over all cultural and / or social production that does not match the hegemonic and heteropatriarchal impositions; but these hegemonic discourses do not take into account two aspects: first, that these marginalized cultures know in depth the dominant artistic culture, and second, that

²⁴ If we understand virtual as a hypothetical space where power struggles are framed at different levels.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

these expressions work generating narrative lines that put in check the conventional and prevailing system of art (Danto 1999, 196) .

The present Ph.D. dissertation shows that with these uses of the archives there is a decolonization of knowledge when it reaches unsuspected spaces, leaving its use and interpretation open enough to create, in turn, new spaces for reflection and disobedience. It is important to study them thoroughly and make them visible not only because they are little studied or ignored by the academic spheres, but because they are generated by artists and intellectuals who collect, organize, give them visibility and generate content and discussions from them that lead to the development of critical social thinking. As Foster says in the aforementioned text, *All these strategies ... disturb a dominant culture that depends on strict stereotypes, stable lines of authority and humanistic reanimations and museological resurrections of many kinds* (Foster 1996, 203).

In short, the work that the reader has in their hands is considered relevant since it represents one more step, a small grain of sand in the construction of anti-hegemonic, claiming, anti-normative and anti-heteropatriarchal knowledge; that aspires to give visibility to contemporary practices and typologies of uses of artistic archives that have gone unnoticed by dominant discourses and the academic sphere; and give voice to micropolitical stories that to date have not been properly disseminated and studied.

That is why it is fundamental to create spaces that generate re-readings of the past and the present. Likewise, it is fundamental that these typologies of uses of the archives are known and studied because they should be taken as reference for the future management of other institutions to generate different types of management proposals. To remain contemplating only one side of the coin only guarantees a future of enormous intellectual poverty.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Capítulo 1. RETAR A MNEMOSINE. LOS USOS DE LOS ARCHIVOS EN LOS MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

La historia es una narración vulnerable que se halla suspendida entre la inclusión y la exclusión, entre la representación y la represión, y de la que nunca se tiene la última palabra.

Kevin Powell

Cada vez que intentamos construir una interpretación histórica –o una “arqueología” en el sentido de Michel Foucault–, debemos tener cuidado de no identificar el archivo del que disponemos, por muy proliferante que sea, con los hechos y los gestos de un mundo del que no nos entrega más que algunos vestigios. Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada. Pero, a menudo, las lagunas son el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo suele ser gris, no sólo por el tiempo que pasa, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardido. Es al descubrir la memoria del fuego en cada hoja que no ha ardido donde tenemos la experiencia [...] de una barbarie documentada en cada documento de la cultura.

Georges Didi-Huberman

El archivo es selectivo no comprensivo. Está preseleccionado de manera que refleja lo que cada cultura considera que es valioso almacenar y recordar, inclinando el registro histórico, y en realidad la escritura de la historia, hacia los privilegiados, los poderosos, lo político, lo militar y lo religioso. Según el archivo, grandes áreas de la vida social y un enorme número de personas prácticamente no existen. El archivo está sobre determinado por hechos de clase, raza, género, sexualidad y por encima de todo por el poder.

Griselda Pollock

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

1.1. La noción de archivo. Enunciado, locus heterotópico, cuerpo

En sí misma la palabra archivo es ambigua, puesto que designa un espacio (el de almacenamiento, la institución) pero también hace referencia a la autoridad responsable de seleccionar qué entra y qué se queda fuera del mismo, al tiempo que resguarda lo almacenado (Peter Haber 2006, 28). Para Jacques Derrida, como explica en su texto *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, el archivo como concepto no existe, es más una noción, una impresión asociada, siempre asociada, al psicoanálisis freudiano; el archivo es un impulso ligado a la pulsión de muerte y al deseo, que surge en las sociedades y que las empuja a consignar en lugares específicos los recuerdos, los retazos de memoria, que son a su vez resguardados por un/os/as arcontes (Derrida 1997, 9).²⁵

Sin embargo, para Derrida el archivo es el resultado de múltiples contradicciones (tal como lo son para él tanto las teorías de Freud como el psicoanálisis mismo) ya que, al consignar la memoria colectiva a un lugar específico, la institucionaliza y la somete a leyes para poder organizar esos recuerdos que conforman la memoria (Derrida 1997, 15). Porque, en realidad, como el archivo es un impulso que surge en el inconsciente al salir a la superficie debe pasar los filtros del raciocinio para poder ajustarse a la realidad del sujeto que lo genera. De hecho, el archivo para ser considerado tal, debe tener, como afirma Derrida, un afuera: *Ningún archivo sin afuera*; además, debe asegurar la posibilidad de memorizar, repetir o reimprimir la información que resguarda (Derrida 1997, 19).

Pero, ¿a qué se refiere Derrida cuando habla de un *afuera*? En realidad, Derrida nunca lo manifiesta de manera explícita en su texto, pero podría coincidir con el afuera tal y como lo conciben Félix Guattari y Gilles Deleuze en su libro *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, cuando hablan de los *Cuerpos sin Órganos* (CsO) como materia orgánica que conforma un espacio sin espacio, que es limitado al tiempo que la intensidad

²⁵ Los lugares específicos de consignación Derrida los denomina *arkhéion* (proveniente del vocablo griego que designa la casa de los magistrados, los poseedores del conocimiento). Y aquellos que protegen ese conocimiento, Derrida los llama arcontes (del antiguo griego *árkhon* que es el gobernador, el poseedor y salvaguarda del conocimiento).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

producida por este cuerpo determinará el grado de espacio que ocupará (Deleuze; Guattari 2008, 158). Este espacio-noespacio-cuerpo es el campo de inmanencia del deseo (este no debe ser entendido en sentido freudiano, como carencia, sino en sentido positivo) en el que el afuera absoluto no reconoce un Yo exclusivo porque el interior y el exterior se han fundido en un solo ente (Deleuze; Guattari 2008, 161-162).

En este sentido, el archivo puede ser entendido en una doble vertiente: primero como institución (en la que el sujeto/gestor del lenguaje, actúa como generador de enunciados); y, segundo, como un ente orgánico (el cuerpo como contenedor de conocimiento) conformado por una acumulación milenaria de información guarecido en el inconsciente, que se externaliza o se hace visible en el cuerpo por medio de su condición biológica natural o por medio de una marca hecha a ese cuerpo como resultado de las convicciones culturales de su lugar de nacimiento (Derrida 1997, 20; 27-28) -aquí Derrida se refiere específicamente a la marca física y psicológica que genera en el cuerpo masculino la circuncisión, pero desde luego, existen muchos más ejemplos culturales, más escabrosos aún, de este tipo de mutilaciones realizadas a neonatos/as.

En este apartado se profundiza en la idea propuesta por Derrida del archivo como contradicción, porque al acumular y capitalizar la memoria sobre soportes específicos y en un lugar exterior, los archivos quedan expuestos a tres eventualidades incompatibles entre sí, a saber: a ser destruidos, a ser utilizados como herramientas para ejercer el poder, a ser el objeto de reinterpretaciones, víctima de ocultamientos y reiteraciones. Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE) el archivo es un *conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades* (RAE 2018, en línea). Normalmente el archivo es visto solo como un contenedor de información, no como un espacio que genere contenidos. No obstante, sabemos que la constitución de archivos implica muchos más factores que los expuestos por la RAE.

Es por esto que se ha dividido el apartado en dos secciones interrelacionadas. Una, *El archivo como enunciado y locus heterotópico*, que habla de la composición conceptual, epistemológica, fenomenológica y especial del archivo; y otra, *El archivo como cuerpo*, que habla de la corporalidad del archivo, es decir, de la parte orgánica que constituye su definición. Porque, como se verá en este trabajo, las prácticas de archivo en su

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

multiplicidad proponen una descolonización del conocimiento y de sus estructuras porque promueven el entrecruzamiento de realidades sociales, el surgimiento de temporalidades y de espacios contingentes, la ruptura de la linealidad histórica, de los límites gnoseológicos y el cuestionamiento de los discursos dominantes (Guasch 2013, 46-47). Pues, como afirma Arjun Appadurai *El archivo es un mapa...* (Appadurai 2003, 23); también es un espacio que promueve:

un ejercicio de pensamiento en el que confluyen y colisionan múltiples temporalidades y territorios [...] Estamos ante prácticas que impugnan aquellos discursos que proponen globalizar y normalizar la heterogeneidad de los cuerpos para amoldarlos a la historia del capitalismo, el colonialismo y el heteropatriarcado (VV. AA. 2011, 12; 14).

1.1.1. El archivo como enunciado y locus heterotópico

Michel Foucault desarrolla en su libro *La arqueología del saber* la noción de archivo y lo define como un lugar que institucionaliza, ordena y articula el saber; para Foucault el archivo no es un ejemplo de poder sino el lugar donde se ocultan sus relaciones y se emborronan sus consecuencias (Tello 2016, 41). De hecho, Foucault no ve al archivo solo como un sistema que acumula documentos sino como un espacio en el que se compendian enunciados, enunciados que a su vez se constituyen en leyes y las bases para establecer estamentos, formas de pensamiento que se configuran en prácticas discursivas utilizadas para instaurar sistemas de enunciados que ordenan acontecimientos y cosas (Foucault 2007, 216). El archivo es, por regla, aquello que está permitido decir y las leyes que rigen la aparición de sus enunciados (Foucault 2007, 216).

En este sentido:

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas [...]. El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado- acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo *el sistema de su enunciabilidad*. El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado- cosa; es *el sistema de su funcionamiento*. Lejos de ser lo que unifica todo cuanto ha sido dicho en ese gran murmullo confuso de *un* discurso, lejos de ser solamente lo que nos asegura existir en medio *del* discurso mantenido, es lo que diferencia *los* discursos en su existencia múltiple y los especifica en su duración propia (Foucault 2007, 219-220).

En este sentido, es importante tener en cuenta que: primero, los enunciados, tal y como lo entiende Foucault, son incumbencia de la lingüística y el principal interés en ellos no proviene de las reglas que instauran o qué reglas permiten el surgimiento de nuevos enunciados, sino descubrir por qué surgen o han surgido ciertos enunciados y no otros, esto debido a que son concebidos como *el átomo del discurso* (Castro 2005, 167); segundo, la arqueología es entendida por Foucault en términos negativos, porque tiene la capacidad de hacer desvanecer conceptos literarios arraigados en la cultura, como el de autor, de obra de arte, de libro, etc.; tercero, que no importan tanto la estructura del enunciado o los enunciados en sí mismos, como la capacidad enunciativa, el hecho de que la acción enunciativa sea posible (Castro 2005, 165).

Por lo que no es de extrañar que el archivo sea, así lo afirman Derrida y Foucault, objeto de múltiples paradojas, debido a que instaura leyes para conformar enunciados y almacenarlos, al tiempo que permite el surgimiento de espacios de disidencia. Aunque la idea tradicional que se suele tener sobre los archivos es la de creer que son solo lugares que conservan, registran y catalogan los vestigios de la memoria colectiva e individual de una sociedad, Foucault de manera particular también cree (y lo argumenta a lo largo de *La arqueología del saber* y de toda su obra filosófica), que el archivo tiene tres peculiaridades que raramente son tomadas en cuenta. En primera instancia es indescriptible, por la cantidad de conocimiento que entraña. En segunda instancia el archivo no está compuesto de documentos sino de enunciados que establecen leyes discursivas que, dependiendo de cómo se instauren, pueden ser usadas para ejercer el control. Y en tercera instancia, las líneas discursivas utilizadas pueden dar lugar también a lecturas disidentes, ya que siempre existe la posibilidad de generar lecturas de los archivos que vayan contra el orden establecido.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Pero la paradoja va más allá y también opera en sentido contrario. Porque, como explica Agamben en su texto *El testimonio y el archivo*, si bien el archivo crea el sistema de las relaciones que se establecen entre lo dicho y lo no dicho; y el testimonio se refiere al sistema que se entabla entre el adentro y el afuera del lenguaje, y *es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar* (Agamben 2014, 151). Esto implica que la capacidad enunciativa de cualquier lenguaje es una posibilidad que entraña una censura, es decir, conlleva en sí misma la imposibilidad de decir y su equivalente a callar, a no generar discursos, testimonios (Agamben 2014, 151-153).

El archivo es, pues, la masa de lo semántico inscrita en cada discurso significante como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra. Entre la memoria obsesiva de la tradición, que conoce solo lo ya dicho, y la excesiva desenvoltura del olvido, que se entrega en exclusiva a lo nunca dicho, el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado, el fragmento de memoria que queda olvidado en cada momento en el acto de decir yo. [...] Yo no es ni una noción ni una sustancia y, en el discurso, la enunciación se refiere no a lo que se dice sino al puro hecho de que se esté diciendo, el acontecimiento –evanescente por definición– del lenguaje como tal (Agamben 2014, 150-151; 144).

Es por esto que la noción de Yo es tan importante para Foucault y para Agamben. Primero, porque dependiendo de la dinámica que se instaure entre los enunciados y su censura, puede implicar que el sujeto se emborrone o desaparezca (cabe recordar que Foucault ya había presagiado la desaparición del autor/sujeto en su conferencia de 1969 titulada *¿Qué es un autor?*), deja de ser el sujeto activo productor de enunciados para convertirse ahora en un sujeto hueco consumidor pasivo de esos enunciados; lo que puede conllevar, debido a la potencialidad de la censura, al omitir información, que los enunciados pueden ser usados para ejercer el poder de manera indiscriminada²⁶. Segundo, porque el Yo y su construcción se desarrollan en un espacio.

²⁶ También es importante señalar, que tanto Agamben como Foucault hacen referencia a la desaparición del ser trascendental kantiano, esa idea de hombre que surge a finales del siglo XVIII apoyado en los principios del sujeto cartesiano y que se mantuvo tan arraigada hasta comienzos del siglo XX. Esta desaparición del sujeto kantiano fue interpretada y simbolizó para el feminismo la supresión del sujeto patriarcal (Aznar 2011, 34-35). Otras lecturas relacionadas a esta idea de la muerte o desaparición metafórica de la figura del autor son: *La muerte del autor* de Roland Barthes y *Del autor y la autoría. Notas para una aproximación en el arte contemporáneo* de Teresa Camps.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Es en este punto donde conecta la noción de archivo con otro concepto postulado por Foucault: las heterotopías, porque todo archivo conforma un espacio ya sea físico, psíquico o social, y dentro de esos lugares surgen dinámicas, tipologías y usos. En una conferencia titulada *De los espacios otros* dictada en 1964, Foucault propone un análisis de cómo ha evolucionado la idea del espacio en Occidente desde la Edad Media hasta nuestra época. Foucault comienza explicando que durante el período medieval el espacio era entendido como una localización en la que coexistían lugares sagrados con lugares profanos, lugares públicos y abiertos con otros privados y cerrados, en concordancia con la manera en que era entendido el universo: un lugar plano con un arriba y un abajo claramente establecido por la línea del horizonte; un abajo terrenal e impuro, y un arriba celestial al que todos/as aspiraban. Pero todo esto cambió al entrar en el panorama la teoría heliocéntrica de Galileo Galilei que abrió el espectro limitado de las *localizaciones* al espacio infinito de la *extensión* (Foucault 1984, 5).

Durante la época de la Ilustración, la *extensión* derivó en el *emplazamiento*. A partir de este momento y hasta nuestros días, el espacio sería entendido como una red de relaciones entre puntos cercanos o distantes. El espacio ya no sería percibido solo como material, celestial o infinito, sino como un intrincado tejido interconectado dentro del que se establecen complejas relaciones entre series de seres, conceptos, objetos, etc. Desde el siglo XIX en adelante el espacio será nuestra principal preocupación. Esta afirmación no niega la importancia del tiempo para el sujeto contemporáneo, solo pone en evidencia que en cierto punto de la historia nuestra experiencia con el espacio se volvió mucho más intensa y profunda que con el tiempo. En este sentido, nos encontramos en una época en la que los espacios comienzan a yuxtaponerse, sobreponerse y a conectar puntos distantes entre sí, borrando las fronteras que antes separaban lo próximo de lo lejano.

...el problema del sitio o del emplazamiento se plantea para los hombres en términos de demografía; y este último problema del emplazamiento humano no plantea simplemente si habrá lugar suficiente para el hombre en el mundo –problema que es después de todo bastante importante–, sino también el problema de qué relaciones de proximidad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de identificación, de clasificación de elementos humanos deben ser tenidos en cuenta en tal o cual situación para llegar a tal o cual fin. Estamos en una época en que el espacio se nos da bajo la forma de relaciones de emplazamientos (Foucault 1984, 2).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Estas relaciones de emplazamientos están constituidas por un espacio interior y espiritual, y otro exterior y público dentro del que se insertan las heterotopías (Foucault 1984, 3). El espacio contemporáneo no está del todo desacralizado, es por eso que dentro de él comienzan a formarse estos espacios alternativos donde se crean lugares para la diversidad cultural, política y social. Estas heterotopías, según Foucault, tienen seis principios básicos:

1. Toda cultura tiene al menos una heterotopía.
2. Tienen un funcionamiento específico que puede variar según dónde se desarrolle esta heterotopía, es decir, la misma heterotopía funciona de manera diferente dependiendo del lugar de emplazamiento.
3. Yuxtaponen en un mismo lugar diversos espacios que a su vez son incompatibles entre sí mismos.
4. Con respecto a su relación con el tiempo: aunque hemos mencionado que el tiempo no es un problema fundamental en la mentalidad contemporánea, en el momento en que las personas comienzan a crear rupturas temporales y a funcionar fuera de la concepción tradicional del tiempo, se generan las heterocronías, que no son más que cortes temporales que se llevan a cabo dentro de las heterotopías (este punto será retomado más adelante).
5. Todas las heterotopías suponen un sistema de apertura y otro de cierre; con esto Foucault se refiere a que, aunque sean penetrables, las heterotopías se encuentran hasta cierto punto aisladas de las sociedades dentro de las cuales se insertan.
6. La heterotopía es una función. Con esta afirmación Foucault se refiere a que:

Ésta se despliega entre dos polos extremos. O bien tienen por rol crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en el interior de los cuales la vida humana está compartimentada [...] o bien, por el contrario, crean otro espacio, otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien ordenado, como el nuestro es desordenado, mal administrado y embrollado. Ésta sería una heterotopía no ya de ilusión, sino de compensación... (Foucault 1984, 5).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Además de especificar los principios que rigen a las heterotopías, Michel Foucault también argumenta que existen dos tipos de heterotopías y dos tipos de heterocronías. Están las heterotopías de crisis: lugares sagrados, privilegiados o prohibidos, lugares a los que son confinados los individuos cuando se encuentran en estado de crisis: los adolescentes, las parturientas, etc. Luego están las heterotopías de desviación: espacios donde se enclaustran a las personas cuyo comportamiento se encuentra alejado de lo que debería ser la conducta socialmente aceptada (prisiones, geriátricos, etc.).

Con respecto a las heterocronías, Foucault menciona que el primer tipo es la *crónica*, que representa el tiempo volátil, pasajero, relacionado con las fiestas, los festivales, y en el caso de su relación con la heterotopía podría referirse a los espacios de veraneo, entre otros. El segundo tipo de heterocronía es la del tiempo que se acumula hasta el infinito, relacionada, según Foucault, con los museos y los archivos; ambas instituciones surgieron como resultado del acervo cultural del siglo XIX (Foucault 1984, 5). Sin embargo, los preceptos bajo los que se surgieron y se rigieron los museos y los archivos durante el siglo XIX han experimentado enormes cambios en las últimas cuatro décadas del siglo XX y los primeros veinte años del siglo XXI.

Como menciona Foucault, dentro de toda sociedad se generan espacios de escisión, que funcionan en condiciones no hegemónicas, es decir, de manera diferente a lo considerado normal o socialmente adecuado. Las heterotopías, además, tienen funciones específicas que pueden variar según el lugar de emplazamiento (Foucault 1984, 4). Al contrastar ambos textos de Foucault (*La arqueología...* y *De los lugares...*) se concluye que los archivos no solo constituyen heterotopías, sino que también tienen una relevancia mucho más profunda dentro de las sociedades por el influjo que tienen en la construcción del conocimiento, objeto de poder.

En este sentido, según los contextos y los usos que se hagan de los archivos, pueden llegar a convertirse en espacios que toleran actitudes, lecturas y el surgimiento de líneas discursivas *desviadas* de su contenido, es decir, ajenas a las convenciones sociales. De hecho, cada individuo o colectivo puede establecer diferentes tipos de relaciones con estos archivos, generar diversas lecturas de ellos, encontrar discursos ocultos o silenciados por las leyes hegemónicas que regulan los comportamientos y los discursos

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

sociales/políticos. Esto es algo que Foucault denominó *modos de subjetivación* (Tello 2016, 43).

Como se ha podido apreciar, estas disertaciones son extrapolables a las diferentes áreas del conocimiento humano, lo argumenta el mismo Derrida al final de su conferencia *Mal de archivo. Una impresión freudiana*; aunque en el caso de Derrida sea desde una perspectiva psicoanalítica y en el caso de Foucault desde una perspectiva semiológica/filosófica (Derrida 1997, 38). Para Foucault la ecuación era sencilla: el archivo es un espacio que contiene al tiempo (heterocronía), todo lo que ha sido enunciado a lo largo de la historia (conocimiento) y que posteriormente deviene en leyes de poder y control. Las leyes se constituyen por medio de una selección premeditada de esos enunciados; por ende, los dispositivos de poder establecen de antemano cuáles archivos traer a la luz y cuáles silenciar. El archivo es, en última instancia, *...el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados* (Foucault 2007, 220). Por lo que se pueden crear espacios a partir de ellos para generar contenidos y debates, crean espacios heterotópicos desde múltiples perspectivas y en los casos de estudios analizados en esta investigación se verá por qué.

1.1.2. El cuerpo como archivo

Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo –de lo contrario será un depravado. Serás significativo y significado, intérprete e interpretado –de lo contrario, será un desviado. Serás sujeto y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado –de lo contrario, solo serás un vagabundo.

Gilles Deleuze y Félix Guattari

La cuestión es que el cuerpo es una forma conceptual problemática, una forma simbólica, no una mimesis o una morfología.

Griselda Pollock

Si uno reflexiona realmente sobre el cuerpo como tal, advierte que no existe ningún perfil posible del cuerpo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Hay pensamientos sobre la sistematicidad del cuerpo, hay códigos de valor acerca del cuerpo. El cuerpo como tal no puede concebirse y, por cierto, yo no puedo abordarlo.

Gayatri Chakravorty Spivak

Para el desarrollo de la presente disertación se parte de la premisa de que el cuerpo no es solo una identidad biológica sino que también se concibe como un ente simbólico que pertenece a la esfera cultural con unas determinadas características biológicas que se insertan dentro de esta identidad; aquí se propone una teoría sobre el cuerpo que trasciende las oposiciones de lo masculino-femenino, hombre-mujer, heterosexual-homosexual. De hecho, *Mary Douglas ha reconocido al cuerpo como un objeto natural modelado por las fuerzas sociales* a tal punto que incluso *el cuerpo social restringe el modo en que se percibe el cuerpo físico* (Martínez B. 2004, 129). El cuerpo es el lugar de la cultural y la socialización y se rige por normas diferentes según su sexo y/o condición sexual (Martínez B. 2004, 134). En este sentido, Beatriz Preciado en su libro *Manifiesto contra-sexual* afirma que las nociones relacionales sexo-género constituyen un sistema de escritura en sí mismos, lo que convierte al cuerpo en *un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad*, en el que se ha inscrito una serie de roles sociales y prácticas sexuales diferenciadas por sexo biológico, para garantizar desde el dominio heteropatriarcal la preeminencia de un género sobre otro (Preciado 2002, p. 22-23).

Esta idea del cuerpo como archivo orgánico se acerca a la noción de archivo desarrollada por Jacques Derrida, según la cual el archivo puede ser entendido como una institución o puede estar conformado por una acumulación milenaria de convicciones culturales dentro de un cuerpo, en su inconsciente, y que se externaliza o se hace visible en el cuerpo por medio de su condición biológica natural o por medio de una marca hecha a ese cuerpo como resultado de las convicciones culturales de su lugar de nacimiento (Derrida 1977, 20-21) -aquí Derrida se refiere específicamente a la marca física y psicológica que genera en el cuerpo masculino la circuncisión, pero desde luego, existen muchos más ejemplos culturales, más escabrosos aún, de este tipo de mutilaciones realizadas a neonatos.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Por su parte, Gilles Deleuze y Félix Guattari lo denominaron *Cuerpo sin Órganos* (CsO), un espacio sin espacio, campo de inmanencia del deseo que se construye mediante fragmentos (mesetas), es decir, núcleos organizativos dentro de los cuáles se desarrollan dinámicas de poder a diferentes niveles. Pero este CsO lo definen como un límite al que *nunca se acaba de acceder* (2008, 156). Esto se debe a que es un cuerpo que, en efecto, está compuesto por órganos reales, pero al mismo tiempo está regido por una serie de estratos que ambos filósofos denominan *El juicio de Dios*, este último organiza a los órganos sobreviniendo organismo; es decir, los estratos o Juicio de Dios son: organismo, significado y subjetivación (Deleuze; Guattari 2008, 164). Estos tres elementos nos atan, son un límite, porque construyen un Yo, generan una organización y diversos niveles de significado en las que el sujeto común tiene poco o nula injerencia.

En resumen, entre el CsO de tal o tal tipo y lo que pasa sobre él hay una relación muy particular de síntesis o de análisis: síntesis *a priori* en la que algo va a ser necesariamente producido bajo tal modo, pero sin que se sepa lo que va a ser producido; análisis infinito en el que lo que es producido sobre el CsO ya forma parte de la producción de ese cuerpo, ya está incluido en él, pero al precio de una infinidad de pasos, de divisiones y de subproducciones. Experimentación muy delicada, puesto que no debe haber estancamiento de los modos ni desviación del tipo... (Deleuze; Guattari 2008, 158).

Pero como afirman Deleuze y Guattari, el problema no es quedar estratificado, es decir, organizado, sujeto y significado, puesto que sobre eso no se tiene mayor capacidad de intervención; el problema vendría si se precipita un desmoronamiento de los estratos deviniendo en vaciado existencial (drogadicción, alienación mental, etc.) o encarcelamiento (arma de los totalitarismos fascistas) (Deleuze; Guattari 2008, 166-167). Para que esto no pase hay que aceptar su naturaleza múltiple, el CsO es convertirse en contemporáneo, no es adulto/a o niño/a, no es un recuerdo de la infancia (en este sentido, se separa de las teorías del inconsciente freudianas), sino que es un fluir continuo de fuerzas, no es un cuerpo propio (tuyo, mío, vuestro) sino “un” cuerpo en el que se inscriben intensidades y densidades en el que *no puede haber padres ni hijos*, solo presente (Deleuze; Guattari 2008, 168-169).

Pero este CsO no es unívoco, sino que es múltiple y se constituye en diversas formas: como cuerpo social, individual, colectivo, etc. En todos estos tipos subyace el sujeto político y la microfísica del poder debido a que, como expone Michel Foucault en su libro

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión, el cuerpo siempre está inmerso en el campo político lo que lo condena a estar sujeto a relaciones de poder y de dominación, a estar sometido a las fuerzas de producción del modelo capitalista, de lo que resulta una tecnología política del cuerpo: *Las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos* (Foucault 1957, p. 35). El poder aquí debe ser entendido como una estrategia de dominación, no como una de apropiación, esto viene a significar que *estas relaciones descienden hondamente en el espesor de la sociedad, que no se localizan en las relaciones del Estado con los ciudadanos o en la frontera de las clases y que no se limitan a reproducir al nivel de los individuos, de los cuerpos, unos gestos y unos comportamientos* (Foucault 1957, p. 36).

Esto es importante porque conecta con la noción de *afuera* a la que hacían referencia Deleuze, Guattari y Derrida, son unas redes de convicciones que sustentan al poder de manera, podría decirse, inconsciente y que mantienen a los sujetos dominados. Y bajo este tipo de dominio se producen los sistemas de enunciación que rigen la estructura convencional de los archivos institucionales, que a su vez son resultado de los archivos orgánicos, es decir, los CsO. En este sentido, el archivo orgánico que estudia Deleuze, Guattari, Foucault, Derrida y Preciado -todos desde la perspectiva inconsciente y de los constructos sociales, aunque desde enfoques diametralmente opuestos en algunos sentidos-, encarna una serie de luchas de poder que deben ser puestas en evidencia haciendo uso del mismo espacio donde ocurrían, el cuerpo.

Como consecuencia de esto, se ha evidenciado en las últimas cinco décadas un cambio de paradigma sobre el uso del cuerpo en el arte contemporáneo con respecto al arte de la modernidad. Esta última lo utilizaba como ejemplo del ideal canónico de belleza y ética; como consecuencia, por ejemplo, el cuerpo femenino era representado como receptáculo pasivo de placer y como objeto de deseo. A partir de 1960 los/as artistas empiezan a hacer un uso del cuerpo que subvierte los mencionados valores convencionales de la modernidad. El cuerpo del/la artista se convierte en un campo de experimentación, se sustituyen las técnicas convencionales de representación por el uso de medios mecánicos de reproducción de imágenes y secuencias (fotografía, vídeo, etc.), y rompen las limitaciones espacio-temporales porque el cuerpo puede trasladarse

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

sin problemas, convirtiéndolo en un locus heterotópico. Asimismo, por medio del uso del cuerpo en el arte, el tiempo y el espacio se trabajan como construcciones psicológicas (Carrillo 2005, 12).

El cuerpo del arte: campo de batalla, laberinto, o arma peligrosa. No hay duda de que se trata de un asunto muy difícil de sistematizar. Sin embargo, sabemos que es irrefrenable el deseo de trazar mapas de todos los territorios, hasta de los más escarpados y remotos. Y aunque las representaciones geográficas tienen siempre un punto de arbitrariedad, no hay cartógrafo que no crea en la utilidad operativa de su trabajo (Ramírez 2003, 16).

Este trabajo de cartógrafo comporta el descubrimiento y medición de lugares más escarpados de los que pudo imaginar Ramírez, puesto que conlleva no solo encontrar diferencias conceptuales en cuanto a la definición ontológica del cuerpo (que puede ser entendido como ente físico, político y social). Además, guía hacia el descubrimiento de diferentes tipos de noción de archivo que son correlativas, se confunden entre sí, conectan, se solapan, juegan, crean tensiones entre ellas, pero nunca colapsan. A saber, el archivo puede ser entendido como institución física, como ente orgánico (el cuerpo físico y circundado de Freud), como espacio-no espacio (en el sentido heterotópico) o como archivo de los comunes (Cuerpos sin Órganos). Y todos ellos se encuentran presentes en las prácticas y usos de archivos que aquí se proponen y analizan.

Desde la perspectiva de la historia del arte moderno y contemporáneo, todas estas relaciones de poder que tienen lugar en el cuerpo han sido puestas en evidencia desde las últimas cinco décadas, tanto por los diferentes usos del cuerpo que los/as artistas y colectivos han hecho para expresar estas relaciones, como por los múltiples estudios que se han generado desde perspectivas muy diversas. Es por esto que el estudio crítico de los usos del cuerpo en el arte debe abordarse desde una perspectiva feminista, poscolonial y *queer* que mire más allá de las imposiciones teóricas que vienen de los centros generadores de los discursos dominantes.²⁷

Cuando [Foucault] habla del 'cuerpo de los condenados' afirma que el cuerpo está completamente inmerso en el campo político, donde las relaciones de poder que operan sobre él le obligan a efectuar unas ceremonias, y le exigen

²⁷ Por ejemplo, en el caso del continente americano, se muestra como expresión de la tensión cultural siempre existente entre el norte y el resto del continente; es decir, desde el norte (dominante-hegemónico) y centro-sur (periferia contra hegemónica-disidente) (Vidal; Viteri; Serrano 2014, : 188-189).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

unos signos. Y cuando habla de los 'cuerpos dóciles', señala 'que es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado'... (Martínez Barreiro 2004, 132).

No obstante, se debe tener en cuenta que las teorías de Foucault sobre el cuerpo no tienen en consideración las teorías feministas sobre el género y la raza (Gatens 1992, 131), fundamental para explicar de manera más completa y profunda las relaciones cuerpo-deseo-poder ya que el ejercicio del poder sobre los cuerpos femeninos y masculinos es desigual, está sujeto a la normatividad establecida por el patriarcado y el mando hegemónico (Martínez B. 2004, 133). Por ejemplo, el cuerpo del hombre no heterosexual (gay, transexual, etc.) es percibido socialmente como espacio de vejación, porque no cumple con los estándares heteronormativos. El cuerpo de la mujer, por su parte, se constituye en objeto deseado, espacio de las fabulaciones y las manipulaciones del patriarcado. En este sentido, el maltrato al que son sometidos los cuerpos de las mujeres blancas distan mucho de aquellos sufridos por las mujeres de razas consideradas inferiores por Occidente. De manera que el cuerpo se conforma como símbolo representativo de los problemas de identidad, de género, de raza, sociales y políticos (Alcázar 2008, 331).

El arte centrado en el propio cuerpo del artista pretende su rematerialización expresando a través de él las problemáticas sociopolíticas y sexuales: el cuerpo como denuncia de la opresión social y sexual, como víctima de la contaminación y de su propia vulnerabilidad, como manifestación de su carácter orgánico, perecedero y mutilable, blanco de la crueldad, así como confluencia con la tecnología y la biología, demostrando eficazmente la tesis [...] del cuerpo como producto de la acción tecnológica del poder (Aguilar G. 2008, 118).

Por tanto, a partir de la década de los 60 el cuerpo no solo se convierte en un espacio de experimentación artística por medio del cual los/as artistas subvierten los valores convencionales del arte moderno, y en un territorio de conflictos entre el sexo, el deseo, lo político y lo social, que puede convertirse en espacio de emancipación. Este archivo que resulta cuerpo sin órganos en el momento en el que desea romper con las estructuras que lo adaptan a estereotipos fijos, pero sabiendo que no puede renunciar a ellas del todo sin correr el riesgo de enajenación o totalitarismo, es la mezcla perfecta entre archivo institucional y archivo orgánico. Ambos están formados por cuerpos de enunciados y físicos, que se rigen por normas que ellos mismos crean, someten,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

cuestionan y derogan. Por otra parte, delimitar los usos del cuerpo en el arte contemporáneo es un trabajo arduo y muy largo, por lo que aquí solo mencionaremos cuáles son en líneas generales, y estudiaremos las micropolíticas²⁸ que se entablan entre estos usos. Lo importante es rescatar todas las expresiones culturales no hegemónicas que se han quedado *fuera de las recensiones históricas* y que han sido capaces de rebelarse contra el *discurso único, opresivo, fabricado en torno a las necesidades del varón blanco, machista y heterosexual* (Aznar 2015, 76).

²⁸ Hace referencia a todo aquello que forma parte de las culturas específicas que no forman parte o no son consideradas hegemónicas. También entraña aspectos de la vida cotidiana que permanecen escondidos y que evocan la vida y las prácticas de amplios sectores que se quedan fuera de las recensiones históricas, son marginados y condenados al silencio (Aznar 2015, 76).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

1.2. Las prácticas artísticas contemporáneas y los tipos de archivos

Los conceptos de arte y creación siempre han estado ligados a la noción de individuo. Es por eso que desde hace muchas décadas la idea del trabajo colectivo en el terreno del arte ha creado un gran malestar entre intelectuales, teóricos, instituciones e incluso los mercados relacionados con el arte. Es evidente que en la actualidad el significado de la palabra Arte (con “a” mayúscula) ha sufrido enormes cambios desde diferentes perspectivas. Hoy en día el arte contemporáneo ideológicamente comprometido debe plantearse como un espacio que existe en condiciones no hegemónicas, un lugar en el que un individuo (en representación de colectivos marginados) o grupo de personas (colectivos artísticos) pueden actuar con un fin específico sin el anhelo de producir un objeto artístico concreto. Vemos aquí que surge la idea del arte como acción, como proceso y como espacio de encuentro, donde se pueda razonar y llevar a cabo proyectos que evidencien intereses compartidos.

Esta nueva forma de concebir el arte ha desarrollado una serie de consideraciones. En primer lugar, se ha socavado la idea decimonónica del arte como producto de un genio solitario y maldito, aislado del mundo, que produce una pieza única, inigualable, de espaldas o por encima de las condiciones (sociales, políticas, económicas, etc.), de su tiempo. Es un hecho comprobado que la persona que crea no puede trabajar de espaldas a su contexto y mucho menos ignorando su tradición; toda creación siempre está ligada a una serie de referentes intelectuales, convicciones personales, circunstancias contextuales, etc., es imposible crear ignorando las propias circunstancias.

En segundo lugar, esta forma de concebir el arte promueve la desmaterialización del objeto artístico, porque los trabajos intelectuales que realizan estas personas o colectivos derivan por lo general en acciones efímeras llevadas a cabo dentro o fuera de los espacios de los museos. Ahora el arte puede ser algo más que una pieza concreta, acabada y bien definida desde el punto de vista temático, técnico y estructural. Este nuevo planteamiento del concepto de arte rompe también con el pensamiento de la obra de arte (objeto) como fetiche y la firma del artista como un sello de prestigio, cuyas pautas de producción tarde o temprano terminan siendo marcadas por el mercado del

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

arte. En este sentido, al no existir una obra de arte específica, un objeto como tal, el mismo concepto de coleccionar, exponer y acumular, se resiente enormemente.

Todo esto ha propiciado que la obra de arte sea sustituida por la acción y la técnica por los cuerpos de aquellas personas que ejecutan dicha acción; el resultado material de estos trabajos individuales o en equipo suelen ser las fotografías y vídeos que se hicieron para registrar la actividad e incluso páginas web creadas en su mayoría *ex profeso* para la difusión de dichas actividades o encuentros. Estas intervenciones suelen ser llevadas a cabo en espacios públicos; aunque en la actualidad han surgido muchos espacios de arte auto gestionados (sin patrocinio del Estado o entidades privadas) o institucionales (patrocinadas por el Estado o por entidades privadas) que fungen como laboratorio para llevar a cabo estas prácticas experimentales. Lamentablemente, los espacios institucionales dispuestos a exhibir este tipo de trabajos son escasos, puesto que suelen tener una carga ideológica muy fuerte de temática diversa, controvertida y disidente (identidad, género, medioambiente, política, sociedad, sexualidad, territorio, etc.).

Este conjunto de prácticas supusieron un claro desafío a los paradigmas establecidos del modernismo: a la concepción de la figura del artista como genio aislado, libre y autosuficiente, independiente del resto de la sociedad; a su visión del arte definido en función de su autonomía y autosuficiencia, un Arte con una orientación no relacional, no interactiva, no participativa, centrado en la visión y su epistemología espectacular, en la que el concepto de público queda reducido al de mero observador-espectador de objetos mercantilizables, una relación entre obra de arte y público establecida sobre el paradigma de la "separación" entre objeto y sujeto (Paloma Blanco 2001, 40).

Es aquí donde surgen una serie de cuestiones a las que se les debe hallar si no respuesta, al menos sí un espacio de reflexión dentro del entramado teórico de la historia del arte actual. La primera sería la de replantearse el concepto de Arte a la luz de las nuevas prácticas artístico-culturales que se llevan a cabo en la actualidad. La segunda identificar y definir el contexto o los espacios dentro de los cuales se llevan a cabo estas experiencias o acciones que, como hemos mencionado, se trata de lugares en su mayoría no hegemónicos (institucionales o auto gestionados). En tercer lugar, revisar la idea de objeto artístico tomando en cuenta no sólo que la producción que estudiaremos no existe como entidad física *per se*, sino además que se trata de acciones concebidas para generar cambios y reflexiones en entornos específicos, utilizando el cuerpo de la/s

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

o lo/s artista/s o la ausencia del/los mismo/s, no como objetos musealizables y comercializables, sino como herramientas expresivas utilizadas para crear de discursos disidentes. En cuarto lugar, estudiar y contrastar a fondo la noción de artista como individuo y el de creación colectiva, con todas sus derivaciones.

En quinto lugar, y como afirman Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés: *el espacio urbano condiciona y es condicionado por las prácticas de los cuerpos que lo habitan* (Aliaga; Cortés 2014, 12); es por ello que el cuerpo toma principal protagonismo en estos trabajos artísticos, no sólo porque el cuerpo haya sido utilizado a lo largo de la historia del arte como fundamento para desarrollar los estereotipos patriarcales de lo masculino/masculinidad y lo femenino/feminidad, sino porque es también objeto y expresión de sexualidad, es el espacio que nos define como individuos y a la vez nos limita dentro de la sociedad según las convicciones del ámbito en el cual nos desarrollamos. Y en sexto lugar, es importante reconocer estas expresiones como narrativas visuales, ya que poseen una estructura secuencial y un relato, por lo que es necesario agruparlas en núcleos discursivos, para poder estudiarlas a fondo y encontrarles su lugar en el entramado cultural contemporáneo.

En este sentido, y como se ha mencionado en la *Introducción* de este trabajo, cuando Jean-François Lyotard en *La Condición postmoderna. Informe sobre el saber* y Arthur Danto en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, anunciaban la muerte de los grandes relatos de la modernidad querían significar que las narrativas que habían generado ese concepto se habían modificado en algunos aspectos y desaparecido en otros (Danto 1999, 196; Lyotard 1987, 52). El arte moderno y sus discursos se habían construido sobre las nociones de autoría, autenticidad, objetualidad, canon estético, del arte como sinónimo de conocimiento y verdad. Sin embargo, con el tiempo quedó en evidencia que estos preceptos eran enormemente excluyentes, ya que tenían un carácter generalizador que relegaba a la diversidad al silencio y a permanecer oculta bajo la gran estela de los discursos oficiales.

Y aunque se creyó que la posmodernidad había surgido como su antagonista, resultó ser un poco más de lo mismo en el sentido de que ambos excluyeron de sus disertaciones todo aquello que no encajaba con sus ideales estéticos, éticos y cartográficos. La posmodernidad promulgaba la desaparición del autor, la multiplicación de los sentidos

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

que el arte puede dar a la vida y a la sociedad, y ampliaba el espectro de las políticas legitimadoras (Danto 1999, 198), por lo que afirmaba ser incluyente y dar cabida a las voces más disidentes y menos favorecidas por el pensamiento hegemónico. Sin embargo, no fue sino hasta la llegada de los estudios poscoloniales, con Edward Said y Walter Mignolo y los estudios subalternos con Gayatri Spivak y Homi Bhabha como principales representantes, cuando realmente las disertaciones periféricas y disidentes fueron consideradas dentro del marco intelectual de Occidente. Como afirma Sloterdijk en su libro *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización: La miseria de los grandes relatos de factura convencional no reside en absoluto en el hecho de que fueran demasiado grande, sino de que no lo fueron lo suficiente* (Sloterdijk 2010, 21).

Los planteamientos teóricos modernos y posmodernos sólo aceptaban y estudiaban determinados tipos de expresiones artísticas elevándolas a la categoría de Arte: es decir, el arte aceptado estética y éticamente, representado principalmente por artistas hombres, blancos y occidentales. De esta manera, ambas corrientes hicieron la vista gorda ante colectivos artísticos e intelectuales completos, ignorando el trabajo de mujeres y/o personas que trabajaban desde emplazamientos geográficos considerados periféricos y, por ende, menos importantes. Todo este grupo había sido silenciado y desplazado a la ignominia. Asimismo, temas como la condición social y cultural de las mujeres de diferentes razas, la homosexualidad, la transexualidad, los estereotipos de género... lejos estaban de ser estudiados.

En su libro *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* Anna María Guasch sostiene que el arte de las primeras vanguardias se estudian bajo el prisma de tres grandes paradigmas: el *efecto de shock* que estimula una obra por su carácter único tanto en el concepto como en la forma de llevarla a cabo; la destrucción de los cánones tradicionales del objeto artístico; y el paradigma del archivo, que según comenta ha sido menos estudiado o al menos no considerado tan importante como los anteriores pero que supone una línea de trabajo específica y coherente (Guasch 2011, 9). Sin embargo, es sabido que lo que ocurre en las artes a raíz de la muerte de los grandes relatos modernos es mucho más complejo, y en absoluto se resume a estos tres paradigmas. También es sabido, que todos los paradigmas surgidos con posterioridad

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

trabajan la importancia simbólica, política y social del cuerpo del artista como representación colectiva.

A partir de la década de los 60 las/os artistas contemporáneos se han dado a la tarea de producir nuevos discursos que se adapten a las necesidades propias de su tiempo, surgiendo así lo que Lyotard denomina la estética de la “diferencia” y el “acontecimiento” (Vega 2010, 4). En este sentido, han surgido una serie de líneas discursivas dentro de las artes visuales e hipermedia ideológicamente comprometidas en las últimas cinco décadas; que abandonan las categorías específicas propuestas por la modernidad en favor de una distinción de vertientes más generalizada. Asimismo, en este tipo de narrativas, la obra de arte es sustituida por la acción, y la técnica por los cuerpos de aquellas personas que la ejecutan.

Estas líneas narrativas son: comunicar las relaciones de poder que se entablan entre el cuerpo y el espacio urbano, entre el cuerpo y la representación física o simbólica de su ausencia, y entre el cuerpo y su [re]presentación simbólica; y, por supuesto, los archivos que surgen debido a la construcción de estos nuevos relatos. En estas nuevas prácticas la representación se entiende en los términos establecidos por Gayatri Spivak en su texto *Can the subaltern speak?* donde menciona que existen dos niveles de representación cuando se trata de darle voz al sujeto subalterno. En primer lugar, está el mero hablar por otros/as (en alemán *vertreten*). El segundo nivel es más complejo, es muy utilizado en el arte y la filosofía, es la re-presentación (en alemán *darstellen*). Esta re-presentación es la posibilidad de utilizar aquellos elementos que nos representan como humanos (los productos de nuestro intelecto: los símbolos, el lenguaje escrito, una puesta en escena, un retrato narrado del otro/a oprimido/a), como herramientas para contar (re-presentar) la historia del sujeto subalterno o que puede ser utilizada por el mismo sujeto para narrar-ilustrar sus experiencias.

Tomando esto en consideración, nacen una serie de prácticas artísticas contemporáneas que han utilizado el cuerpo humano (propio o ajeno- y/o la representación de su ausencia) como instrumento narrativo, como medio expresivo, para plantear los dilemas estéticos, éticos e ideológicos que surgen al disertar en profundidad sobre todos los planteamientos relacionados con el género, la sexualidad, las políticas sociales y territoriales. Estas aportaciones artísticas se desarrollan en un espacio urbano específico

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

que se configura como clave para la comprensión de la obra, ya que en él se desarrollan las realidades socio-culturales que han dado como respuesta la obra de arte que se está representando. Prácticas artísticas que:

...fueron situadas en los márgenes del discurso establecido por su vinculación con una visión crítica de la relación entre la cultura institucionalizada y la democracia participativa, prácticas que buscaron enmarcar y fomentar la discusión y el debate desde contextos sociales y políticos, explorando conceptos como "lo público" y el espacio con una intención claramente política. Este conjunto de prácticas supusieron un claro desafío a los paradigmas establecidos del modernismo: a la concepción de la figura del artista como genio aislado, libre y autosuficiente, independiente del resto de la sociedad; a su visión del arte definido en función de su autonomía y autosuficiencia, un Arte con una orientación no relacional, no interactiva, no participativa, centrado en la visión y su epistemología espectacular, en la que el concepto de público queda reducido al de mero observador-espectador de objetos mercantilizables, una relación entre obra de arte y público establecida sobre el paradigma de la "separación" entre objeto y sujeto (Paloma Blanco 2011, 40).

Es por eso que desde los años 70 en adelante se aprecia en el arte una proliferación de las prácticas de archivo que van más allá de la función convencional de los archivos en la sociedad. Las prácticas artísticas efímeras (a saber: performances, *happenings*, *enviroment*, etc.) componían su propio archivo visual ya que el único vestigio que quedaba de estas intervenciones eran las fotografías y los vídeos realizados durante la ejecución, y los objetos utilizados durante las mismas o los apuntes preparativos que realizaban los/as artistas y colectivos (en el caso de que los hicieran, porque muchas de estas actuaciones eran espontáneas o improvisadas) (Petrešin-Bachelez 2011, 59).

Estos archivos surgían prácticamente por error, no eran creados ex profeso por las/os artistas y colectivos para el público, sino que eran el resultado del registro fotográfico o videográfico, y en ocasiones la documentación, que se generaba antes y durante las acciones; todo con el fin de que estas acciones pudieran ser difundidas a un público más amplio, ser exhibidas, la mejor manera era utilizar estos archivos formados durante estas acciones y exponerlos. Por lo general estas acciones denunciaban o ponían el acento en situaciones de injusticia política, económica o social. Incluyeron métodos y técnicas que cambiaron la percepción del tiempo y el espacio en el arte, derivando en un colapso de espacios y tiempos por lo general divergentes.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Lo crucial es que la mayoría de estas expresiones llevadas a cabo por artistas y colectivos tenían y tienen al cuerpo humano o la representación de su ausencia como protagonista, lo que a su vez derivó en la construcción de archivos orgánicos; y a raíz de estas prácticas han proliferado otras prácticas de archivo que han desarrollado una estética propia y maneras específicas de crear contenidos y discursos. Lo que ha hecho que los archivos se conviertan en esenciales para el estudio del arte actual, porque son al mismo tiempo un recurso artístico - en parte surgido como consecuencia de las prácticas artísticas efímeras- y una línea discursiva utilizada con diferentes propósitos; por lo que se constituyen como un elemento transversal en el desarrollo del arte contemporáneo ya que atraviesa todas sus expresiones.

Sin embargo, es importante hacer una distinción entre los tipos de archivos que se conforman en el campo del arte y los usos que se hacen de ellos una vez creados (sobre los usos de los archivos se ahondará en el siguiente apartado). En este sentido, existen cuatro tipos de archivos bien definidos dentro del arte contemporáneo hasta el momento. En primer lugar, están los tipos de archivos que surgen como consecuencia de las prácticas artísticas efímeras que proliferaron después de la posguerra. Como ejemplo de este tipo de archivos, se puede observar en la Imagen 1 una hoja de contactos fotográficos de la performance realizada en varias ciudades españolas y europeas entre 1984 y 1989 por el artista Pedro Garhel y Rosa Galindo, titulada *Modus Operandi*. Pedro Garhel fue uno de los pioneros de la performance en Canarias por lo que hojas de contactos como esta junto a vídeos e instalaciones de atrezo son los recursos expositivos que suelen servir de sustento a exhibiciones retrospectivas realizadas sobre este artista o su iniciativa *Espacio P*.²⁹

²⁹ Espacio P fue espacio creado por el artista multidisciplinar Pedro Garhel en Madrid donde llevó a cabo dinámicas colaborativas con otras/os artistas que compartían sus inquietudes intelectuales para llevar a cabo proyectos de investigación que derivaran en propuestas y actividades performativas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Imagen 1. Pedro Garhel, *Modus Operandi*, 1984-1989



Fuentes: Cortesía de María Isabel Navarro Segura.

En segundo lugar, aquellos de artistas que crean su propio banco de imágenes; estos archivos suelen formarse de manera espontánea como consecuencia lógica de las prácticas fotográficas o de la investigación llevada a cabo por un/a artista, fotógrafo/a, cineasta o colectivo. Estos tipos de trabajos también pueden ser expuestos en una sala de exposiciones en su formato original, por medio de complejas instalaciones o ser difundidas por medio de libros, páginas web, redes sociales, etc. Ejemplo de esto es el trabajo fotográfico que realizó en 2007 la belga artista Els Vanden Meersch titulado

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

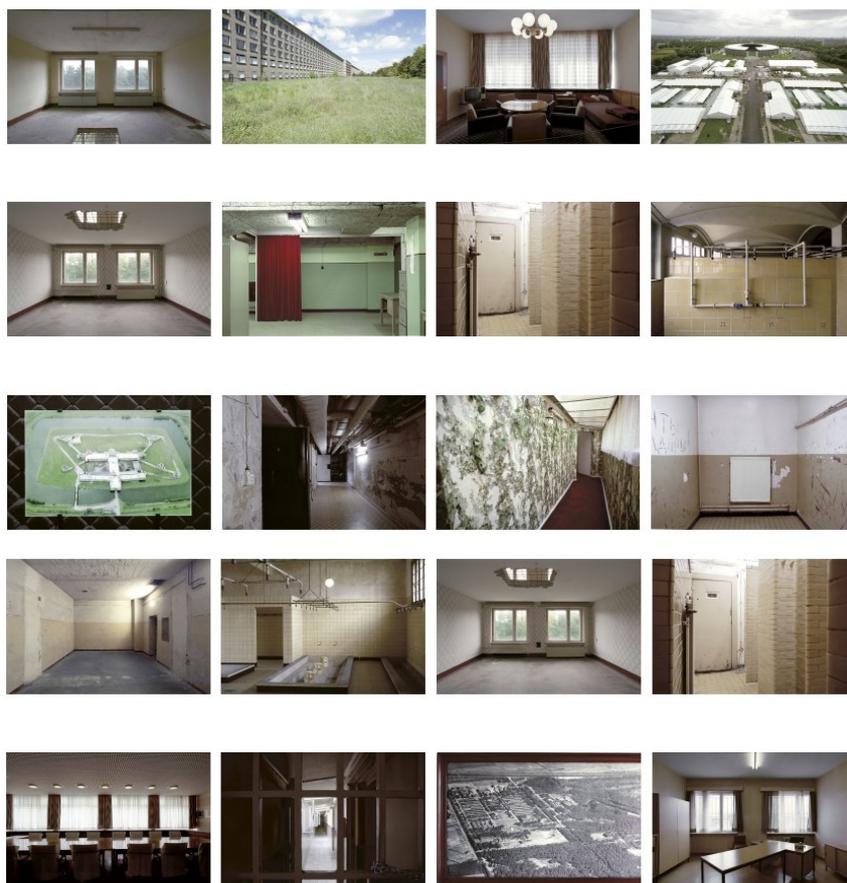
04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Implants (Imagen 2). En esta serie la artista retrata una sucesión de espacios interiores abandonados, que suelen pasar desapercibidos por la mayoría de las personas. El archivo fotográfico generado a raíz de esta investigación ha sido expuesto en diferentes museos y centros de arte, aunque la artista ha confeccionado un libro-archivo en el que muestra todas las fotografías resultado de su proyecto acompañadas de textos explicativos.

Imagen 2. Els Vanden Meersch, Serie *Implants*, 2006.



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53



Fuente: Portafolio digital de la artista. Disponible en:
<http://www.elsvandenmeersch.be/?section=photography&tag=implants>

El tercer tipo de archivo corresponde a aquellas/os artistas y/o colectivos aquellos/as que utilizan la estética convencional del archivo (documentos, cajas, estanterías, etc.) para crear mensajes subversivos pero que a fin de cuentas están creados para encajar dentro de los espacios del museo y las galerías de arte. Es importante señalar que todos estos archivos artísticos están por lo general asociados a colecciones de arte o son individuales, y no responden a una necesidad social u oficial específica, sino que son el resultado de las inquietudes intelectuales de un/a artista o un colectivo (Schultz-Möller 2009, 14). Por eso es importante identificar este tipo de archivos porque tienen un apego más fuerte a la configuración estética del mismo, que a los relatos que se pueden crear a partir de él.

El ejemplo más representativo que se puede ofrecer sobre este tipo de archivos es el de la *Caja en una maleta (La boîte en valise)* realizada por Marcel Duchamp entre 1935 y 1941 (Imagen 3). Esta pieza está compuesta por una serie de reproducciones de obras que Duchamp consideraba representativas de su trabajo y de las pinturas que lo influenciaron, además de algunas anotaciones que sobre el contenido de la maleta hizo el mismo artista. La idea principal de este trabajo era demostrar que todo lo que se encuentra exhibido en los museos, galerías y centro de arte pueda caber perfectamente en una maleta fácil de transportar. Al mismo tiempo, quien abra la maleta tiene todo un archivo gráfico a su disposición para manipular los objetos artísticos a su antojo y crear tantos discursos curatoriales o combinaciones de obras como quiera.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Imagen 3. Marcel Duchamp, *Caja en una maleta (La boîte en valise)*, 1935-41



Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/80890>

El cuarto tipo de archivo es fundamental para esta investigación, no solo porque ha sido poco estudiado o ignorado por las esferas académicas; sino también porque son creados por el pensamiento crítico social y disidente de artistas e intelectuales que se dedican a recopilarlos, ordenarlos, para darles visibilidad y a partir de ellos generar debates y estudios críticos. Los/as artistas que se apropian de archivos ya existentes y componen nuevas lecturas a partir de ellos, por lo general ideológicamente comprometidas y contra-hegemónicas; estos archivos son utilizados en su mayoría para denunciar los horrores a los que son sometidas las personas bajo regímenes dictatoriales, coloniales, víctimas de la violación de los derechos humanos, de las pérdidas de garantías civiles, etc.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Imagen 4. Santu Mofokeng, *Black Photo Album / Look at me: 1850-1950*, c. 2011.



Fuente: <https://artthrob.co.za/02jul/artbio.html>

Estos archivos se han configurado principalmente en Latinoamérica, África, Asia y algunos países del Centro y Este de Europa. Estas prácticas poco a poco se han constituido en una estética de archivo contestataria y disidente. Los ejemplos son muchos, demasiados para el poco espacio de visibilidad que se les está dando dentro de las instituciones académicas y de arte. Aquí se utilizará el ejemplo del *Black Photo Album / Look at me: 1850-1950*, del fotógrafo sudafricano Santu Mofokeng (Imagen 4); trabajo

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

en el que queda patente la necesidad de rescatar una parte de la sociedad sudafricana que fue invisibilizada durante décadas al tiempo que eran víctimas de la segregación indiscriminada como consecuencia del *apartheid*.

Es importante recordar que las grandes herramientas de los discursos dominantes para mantener al margen (marginadas) todas las prácticas artísticas que no surgen en los espacios considerados occidentales/apropiados, son el canon y la calidad, estrategias silenciadoras que han servido para colocar un velo grueso sobre toda producción cultural y/o social que no vaya a tono con las imposiciones hegemónicas hetero-patriarcales. Sin embargo, no toman en consideración dos aspectos: primero, que estas culturas marginadas conocen a fondo la cultura artística dominante, y segundo, que estas expresiones trabajan generando líneas narrativas que ponen en jaque el sistema convencional y dominante del arte (Danto 1999, 196).

... con el avance del proceso de globalización, las culturas hasta entonces bajo el dominio de la cultura hegemónica han venido deshaciendo su idealización desde hace algunas décadas. Se registra una rotura del hechizo que las mantenía cautivas y obstruía el trabajo de elaboración de sus propias experiencias basadas en la singularidad de las mismas y de sus políticas de elaboración y producción del conocimiento (Rolnik s.f., 118).

Esto, a su vez, tiene relación con lo que señala Gayatri Spivak sobre la East Indian Company en su texto *Can the subaltern speak?...*, en el sentido de que los colonizadores utilizaban la fotografía y los archivos para crear una imagen de lo que debía ser el colonizado y cómo debía ser percibido por el resto, lo cual devino en una serie de estándares de control que se establecieron para denominar al sujeto subalterno y crearle unas características físicas y psicológicas específicas. Sin embargo, no es baladí preguntarse, ¿no se puede correr el riesgo de que al rescatar o reinterpretar archivos silenciados u olvidados, se caiga en la tentación de idealizar hasta tal punto al sujeto al que se le quiere dar voz y espacio que se termine distorsionando –incluso aunque sea con *Buena intención*– la imagen original de ese sujeto y/o colectivo? Este es un punto clave que deben tener quienes trabajan con el recate y preservación de archivos silenciados para no caer en los lugares comunes de los discursos dominantes.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

1.3. Los usos de los archivos. Museos, exposiciones, colecciones³⁰

Museo y mausoleo están relacionados por algo más que una proximidad fonética. Los museos son las tumbas de familia de las obras de arte

Theodor W. Adorno

El archivo se construye fundamentalmente de acciones que producen trazos. Toda predeterminación, toda agencia y todas las intencionalidades proceden de los usos que hacemos del archivo, no del archivo en sí mismo. Y lo más valioso del archivo, incluida su autoridad moral, procede de la pureza de los accidentes que producen sus trazos.

Arjun Appadurai

Al analizar el funcionamiento de algunos museos de arte contemporáneo concretos surgen una serie de preguntas sobre los nuevos derroteros que están asumiendo los centros de arte contemporáneo en la actualidad, y sus posibles consecuencias, entre ellas: ¿qué tipo de realidad se nos muestra en los museos? o ¿qué realidad cree el público que contienen? Lo que a su vez nos lleva a cuestionarnos, ¿qué clase de público esperan acoger los museos de arte contemporáneo y cómo ha variado su consideración con los años? ¿Qué clase de espacio representa el museo, es un espacio de confinamiento de colecciones deslastradas de su contexto o, por el contrario, se trata de un espacio capaz de generar discursos críticos partiendo de lo que exhibe y las actividades que genera?, ¿qué utilidad debe tener lo que allí se contenga?, ¿debe tener alguna? Y lo que es más importante, ¿debería ser el museo de arte contemporáneo una heterotopía entendida ésta como un espacio de confinamiento o entendida como un espacio que funciona en condiciones no hegemónicas?

Como se ha visto hasta el momento, la constitución y tipologías de archivos que han proliferado en la actualidad responden a una necesidad de visibilización extrema de

³⁰ Parte de esta apartado reproduce en artículo publicado en el libro editado con motivo del IV Congreso Internacional de Cultura Visual, y presentado como comunicación en el mismo congreso llevado a cabo en Roma el 29 de mayo de 2018, bajo el título: *Los museos de arte contemporáneo. Disyuntivas entre la heterotopía, la utilidad y los usuarios.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

colectivos, situaciones, individualidades que hasta la fecha habían sido silenciadas por los discursos dominantes. Esto ha generado que algunas instituciones artísticas que apoyan políticas radicales hayan visto en ellos las herramientas fundamentales para construir discursos museológicos de impacto, que conviertan en usuarios a los/as visitantes del museo al tiempo que los invita a la reflexión y al análisis crítico de las diferentes realidades que se afrontan en sus propios contextos, o en contextos ajenos que tocan de manera tangencial su realidad local.

En ocasiones, como afirma Claire Bishop en su libro *Radical museology or What's contemporary in a contemporary art museum*, este tipo de metodología museológica responde a una creciente falta de presupuesto de instituciones como el Van Abbemuseum o el +MSUM; precariedad que las empuja a hacer un uso frecuente de sus propias colecciones, limitando la circulación de exposiciones. Sin embargo, lo realmente positivo de este tipo de prácticas es que propicia una multiplicidad de lecturas diferentes de un mismo material, una serie de narrativas visuales divergentes y disidentes, que a su vez invita a que el entorno participe con más frecuencia de las actividades del museo, porque estos archivos en su mayoría hablan de historias locales que se desarrollan y se relacionan con contextos globales.

Como menciona Arthur Danto al comienzo de su texto *Los museos y las multitudes sedientas*, por medio de un análisis que hace de la novela de Henry James titulada *El tazón dorado* y una experiencia que tuvo John Ruskin con una obra de Veronese, los museos decimonónicos fueron concebidos como espacios para albergar el arte de diferentes épocas, entendido el arte y la belleza como sinónimo de Verdad y de Conocimiento (Danto 1999, 185-186). Es a partir de este momento que, bajo esta premisa intelectual, fueron concebidos los grandes museos, y donde se forja la idea de que se debe asistir a los museos en busca de experiencias estéticas vivificantes que nos pongan en contacto con las verdades esenciales y universales. Sin embargo, con el paso del tiempo se ha perdido esa concepción del museo, lo cual ha relegado su papel a ser mero contenedor de obras de arte, albergues a veces aliñados con una arquitectura apoteósica que termina ensombreciendo la importancia de lo que se encuentra en su interior, cuando no son considerados como enormes mausoleos dentro de los cuales

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

solo se preservan enormes colecciones de arte que, la mayoría de las veces poco o nada tienen que ver con la realidad actual.

El museo no solo debe ser generador de discursos y utilizar sus colecciones y archivos como apoyo documental³¹ de las posturas que defiende; sino también porque, como afirma Manuel Borja-Villel -actual director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid-, *...el museo no puede ser el fondo, sino el lugar de tránsito de todos esos discursos* (Borja-Villel 2012, 7); un lugar de tránsito que convierta al público visitante en usuarios a los que hay que hacerles llegar mensajes por medio de las actividades y los discursos expositivos. De la misma manera, los museos deben ser espacios donde tenga lugar el pensamiento crítico y divergente, donde se puedan plantear temas controvertidos que cuestionen o visibilicen realidades políticas, sociales, de violencia o de identidad social y sexual, que estén siendo silenciadas por los discursos oficiales y hegemónicos (Lorente 2015, 112).

Para comprender esto es necesario retomar la teoría sobre las heterotopías de Foucault. Dentro de la multiplicidad de formas que asumen, están las heterotopías de desviación: espacios donde se enclaustran a las personas cuyo comportamiento se encuentra alejado de lo que debería ser el comportamiento promedio: prisiones, geriátricos, psiquiátricos, etc. Esto es de interés porque, tal y como apunta Foucault, en nuestras sociedades contemporáneas la vejez es considerada sinónimo de ocio, y el ocio a su vez es considerado improductivo y opuesto a la noción de trabajo.

Para la sociedad actual el ocio, y todas aquellas personas que lo practican, están consideradas hasta cierto punto *desviados*³², en concordancia con la noción desarrollada por Durkheim a finales del siglo XIX, porque el ocio no es práctico/productivo y por ende las personas que lo ejercen no son útiles para la sociedad (Castro 2005, 156-157). Foucault señala que en realidad los geriátricos y las/os jubiladas/os se encuentran

³¹ De hecho, la denominada *Nueva museología* cambia radicalmente la noción que se tiene de los objetos que albergan los museos, y propone que se vea en ellos un valor agregado a lo artístico, ya que se trata de vestigios que reflejan los valores culturales de una sociedad o colectivo (Zubiar Carreño 2004, 56).

³² *Deviant* en inglés, *déviant* en francés. Este término también es utilizado, según la sexología, como sinónimo de aberración o perversión en relación con la elección del objeto sexual o la forma de interactuar con éste; asimismo, el psicoanálisis interpreta las desviaciones sexuales como sintomáticas de neurosis precisas; y la psicología social considera desviados aquellos comportamientos que se alejan de forma más o menos pronunciada de los modelos sociales más comunes (Galimberti 2002, 321). En el presente trabajo, este término será utilizado como sinónimo de disidente, de socialmente divergente.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

socialmente en el linde entre la heterotopía de crisis y la heterotopía de desviación. Aquí también se encuentra un punto de conexión entre las heterotopía y los museos, ya que estos últimos hoy en día son considerados más espacios de ocio y recreación, que espacios con contenido real y de interés a debatir sobre nuestras realidades; son los *espacios del tiempo que se acumula al infinito*. De hecho, como afirma Groys, para las personas lo real es aquello que no es cultura (Groys 2005, 26).

Y es en este punto donde confluyen las teorías de Foucault, de Danto y de Groys, ya que existen lugares que rompen con la concepción de los museos como espacios de confinamiento, como prisiones, meros contenedores de colecciones de arte cronológica y estilísticamente catalogadas; son lugares que desarrollan planes museológicos con vistas a convertir a los museos en espacios que funcionan en condiciones no hegemónicas, en *Espacios, lugares alternativos, que poseen diferentes capas de significado y alojan sentidos constantemente cambiantes de tiempo y espacio* (Aliaga; Cortés 2015, 100), y que dan lugar a la imaginación, a diferentes y radicales lecturas de los objetos que preservan. Al ser entendidos como espacios de ocio, muchos tienen una idea de los museos como lugares de entretenimiento y no como lo que realmente deberían ser: lugares donde se propicien la creación de nuevos contenidos y se dé lugar a debates, lugares donde –independientemente del período histórico al que pertenezcan las obras exhibidas– nos inviten a la reflexión y a establecer esa red de conexiones que tanto exigen los emplazamientos que Foucault analiza en las sociedades contemporáneas.

Quizás la clave para poder dar este paso definitivo en la manera de concebir los museos esté en, como argumenta Danto, nuestra tendencia a creer que el arte debe procurarnos experiencias estéticas, tal y como lo ha hecho desde el siglo XV; cuando, en realidad, el arte actual busca un contacto más directo con las personas, un contacto no necesariamente complaciente sino más en la línea de lo ideológicamente comprometido (Aliaga; Cortés 2015, 193). Este “nuevo” arte busca implicar más a las personas en su desarrollo y procesos, integrarlos dentro de las redes intelectuales y sociales que construye, con el fin de cambiar esa idea de los visitantes de museos y de espacios de arte como meros espectadores pasivos en busca de una revelación mística, para

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

convertirlos en usuarios de las obras, en entes partícipes de los procesos creativos que están teniendo lugar durante su visita.

[Esto]... sugiere que un espectador ya no se enfoca en la contemplación aurática de las obras individuales, sino que es consciente de que se le presentan argumentos y posiciones para leer o contestar (Bishop 2013, 59) [...] ... aquí lo contemporáneo se entiende como un método dialéctico y un proyecto politizado con una comprensión más radical de la temporalidad. El tiempo y el valor resultan ser categorías cruciales en juego en la formulación de una noción de lo que llamaré una *contemporaneidad dialéctica*, porque no designa un estilo o período de las obras en sí mismas sino una aproximación a ellas. Una de las consecuencias de acercarse a las instituciones a través de esta categoría es el replanteamiento del museo, la categoría de arte que consagra y las modalidades de espectador que produce (Bishop 2013, 56).

El tiempo que menciona Claire Bishop aquí está relacionado con los tipos de heterocronías de Foucault, en el sentido de que las colecciones de arte contemporáneo en la actualidad intentan encontrar un punto medio entre ser un tiempo que se acumula al infinito y un tiempo crónico, fugaz. Por eso se hace crucial prestar atención a estos nuevos fenómenos ya que, como afirma Claire Bishop, hoy en día *...está tomando forma un modelo más radical del museo: más experimental, menos arquitectónicamente determinado y que ofrece un compromiso más politizado con nuestro momento histórico* (Bishop 2013, 5). Sirven como ejemplo los tres modelos museológicos que se han venido mencionando y que son los estudios de caso que en esta investigación se analizarán: el Moderna Galerija+Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MG+MSUM), en Ljubljana, el Van Abbemuseum, en Eindhoven, y, *Encuentros en el museo feminista virtual* de Griselda Pollock.

Las colecciones se han dinamizado, ya no son objetos inertes almacenados al infinito en un contenedor sin vida, los museos de arte contemporáneo se activan poco a poco por medio del uso combinado de colecciones y archivos documentales y artísticos, como veremos en las tres propuestas mencionadas. Se está desplazando *la mirada del objeto al sujeto activo; de la conservación a la difusión... del silencio contemplativo a la extroversión y el esparcimiento* (Álvarez Domínguez; Benjumea Cobano 2011, 32). Los archivos y las colecciones de arte, y los edificios que los contienen son heterotopías que convierten a los espectadores en usuarios obligados por su contexto a generar múltiples

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

lecturas críticas de un mismo contenido. Como afirma Luis Alonso Fernández la museología actual va en la dirección de cambiar al *museo-almacén* por el *museo-dinámico*, al *museo de los espectadores* por el *museo de los actores*, al *museo-laboratorio* por el *museo-base de datos* (Alonso Fernández 1993, 405).

Es por esto que dentro de los usos que se hacen de los archivos en los museos de arte contemporáneo encontramos, primero, el de archivos o metarchivo que promueven prácticas artísticas disidentes al tiempo que rescatan archivos artísticos ya existente para hacer lecturas críticas de sus contenidos. Es lo que en esta investigación se denominan *Subversiones*. Dos ejemplos de este uso subvertido de los archivos lo encontramos en la Red de Conceptualismos del Sur (RCS) y la AAU. Ambos, desde diferentes enfoques, aunque ideológicamente comprometidos en la misma medida, han creado un archivo de prácticas artísticas contemporáneas siguiendo criterios determinados para incorporar acciones definidas a su plataforma.

En el caso de la RCS, fundada en el 2007, nació por el compromiso que asumieron artistas e intelectuales latinoamericanos/as (residenciados en diferentes lugares de América y Europa) de rescatar archivos artísticos y políticos que han permanecido ocultos por los poderes hegemónicos, con el fin de procurar su difusión a través de un medio virtual. En este sentido, la Red de Conceptualismos del Sur *viene impulsando igualmente la generación de archivos en uso digitales que faciliten el acceso a la memoria de las prácticas de las que dan cuenta esos acervos documentales* (RCS 2007, en línea).

Estos archivos han sido rescatados de lugares muy dispares del continente americano y reubicados en sus ciudades de origen (Imagen 5)³³, y a partir de ellos se ha desplegado una red de colaboración entre artistas e intelectuales que se han dado a la tarea de crear y financiar el entorno virtual en el que se difunden, se han dedicado a escanear todo el material, complementar la información documental y visibilizarlo no solo por medio del entorno virtual, sino también dando conferencias por todo el mundo sobre el contenido del archivo, generando exposiciones y lugares de encuentro para quienes investigan

³³ Aunque uno de ellos, como se puede apreciar en la Imagen 5, se encuentra en Canadá puesto que pertenece a un particular que no considera que en el país de origen de ese archivo se dan las garantías necesarias para su conservación.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

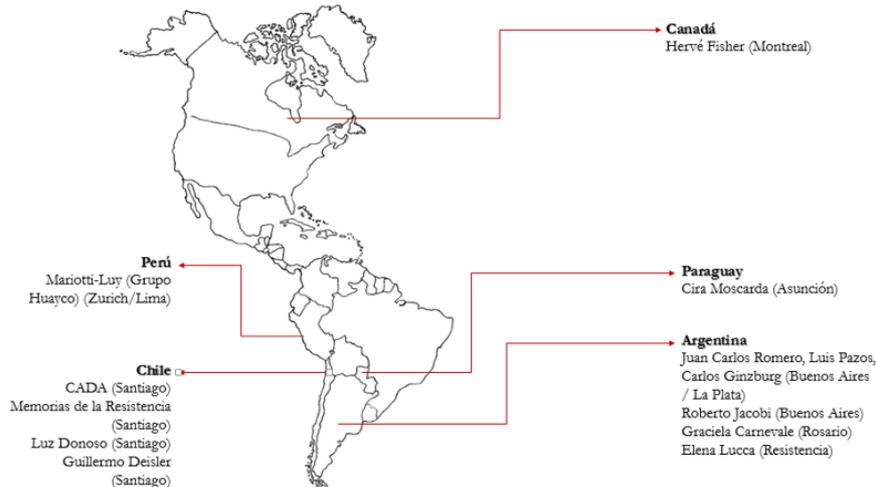
04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

temas relacionados con el mismo.

Imagen 5. Archivos en uso de la RCS



Fuente: Tomado de la web <https://redcsur.net/es/archivos/>

La mayoría de estos archivos fueron producidos por colectivos artísticos e intelectuales durante las décadas de los 60 y 80, períodos en los que la mayoría de los países latinoamericanos se encontraban sometidos a fuertes dictaduras. En ellos se recogen documentos oficiales, prensa del período, vídeos de interés e incluso material (audiovisual, visual y en papel) que documenta performances, instalaciones e intervenciones en el espacio público realizadas por colectivos, todo con el fin de denunciar las injusticias, los silencios generados por la prensa y los medios e instituciones oficiales con respecto a casos de violación de los derechos humanos, desapariciones, encarcelamientos injustificados, represiones políticas, etc.

Se inició un proceso de rescate y dinamización a partir de los 90 cuando esta red de intelectuales empezó a encontrar una serie de archivos artísticos olvidados de las décadas anteriores. Gracias a su rescate, quienes trabajan y promueven el trabajo con estos archivos tienen como objetivo fundamental desmontar los discursos dominantes que han regido la producción cultural hasta la fecha, al tiempo que establecen filiaciones entre estos momentos culturales silenciados y los agentes interesados en visibilizarlos,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

para garantizar su preservación y su difusión. *Esta plataforma de conocimiento e intervención política, presta especial atención a Latinoamérica con la intención de generar un patrimonio compartido derivado de la creación de un fondo artístico y un archivo común* (RCS 2007, en línea).

Otro ejemplo de este tipo de uso meta-archivístico o *Subversión* es la asociación SALT de Turquía. Como todos sabemos Turquía es un país intercontinental fuertemente condicionado por su posición geográfica, ubicado entre Asia y el Este de Europa, que se extiende por Anatolia y Tracia en la zona de los Balcanes; esto es importante tenerlo en mente a la hora de afrontar su compleja y enrevesada historia. Víctima de múltiples invasiones, siempre ha estado en el linde entre la colonización, la invasión o ser un espacio independiente. Asimismo, esta ubicación ha dado paso a que se concentren en ella una gran variedad de religiones y culturas, no en vano es popularmente conocida como la “puerta entre Oriente y Occidente”. Una historia tan particular sin duda debe entrañar un juego de desvelamiento y ocultamiento de archivos.

Es por esto que no resulta extraña la aparición de espacios que tienen como objetivo preservar el conocimiento, los enunciados que se han formado a lo largo de su historia, principalmente los culturales que son los que con mayor saña suelen destruir los invasores y los opresores cuando se hacen con el poder. Salt es uno de estos espacios de disidencia. Fue inaugurado en 2011 con patrocinio privado como institución multifacética y transdisciplinar, distribuida en tres espacios diferentes: dos en Estambul (SALT Galata y SALT Beyoğlu) y una en Ankara. SALT es, en muchos sentidos, una desviación de las instituciones de arte y de archivo tradicionales en Turquía y es patrocinado de forma privada.

Salt es un reflejo de cómo ha evolucionado la filosofía institucional tanto de archivos públicos como de centros de arte contemporáneo, porque promueve un archivo histórico abierto que establece diálogos críticos permanentes con la política cotidiana de sus espacios de emplazamiento; no solo por medio de la investigación sino también a través de exposiciones de archivos y arte contemporáneo turco que exploran temas relacionados con la economía, la política, la sociedad, las cuestiones de la modernidad y el patrimonio, pero desde una perspectiva que desafía y enriquece las posibilidades de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

debate cotidianos en su relación con aspectos historiográficos claves para comprender la realidad cultural de un país como Turquía (Sawyer 2017, en línea).

Las colecciones documentales de SALT se centran en el período comprendido entre finales del siglo XIX y la actualidad, también contiene documentos oficiales y extraoficiales de la historia del arte de Turquía después de 1950, el desarrollo de la arquitectura y el diseño en Turquía desde el comienzo del siglo XX y las transformaciones en la sociedad y la región desde el último siglo del Imperio Otomano pasando por la República de Turquía hasta llegar a la década de 1990. En general, su colección hace énfasis en Turquía, principalmente en Estambul, y en las geografías del sudeste del Mediterráneo y el sudeste de Europa (SALT 2011, en línea).

Los archivos que alberga Salt han sido silenciados no porque contengan nada particularmente subversivo sino porque no revisten interés ideológico para aquellos que han invadido y/o colonizado su territorio a lo largo de su historia. Lo importante de estos archivos no es que su contenido sea sedicioso sino porque lo son las lecturas y acciones que se surgen a partir de ellos. Este archivo está conformado por más de 1.700.000 documentos en físico y digitalizados, con *metadatos que proporcionan numerosas formas de acercarse a la información; sirve como una herramienta para la clasificación, al tiempo que proporciona el potencial para una mayor interconexión* (Genç 2017, en línea).

El segundo tipo de uso actual de los archivos es aquel que hacen las instituciones al trabajarlos como parte fundamental de sus discursos museológicos, como las líneas discursivas de su tejido ideológico que establecen fuertes relaciones entre los archivos artísticos, los documentales y la constitución de sus colecciones. Lo que aquí se ha denominado como *Realidades* de los usos de los archivos en los museos de arte contemporáneo. Es el caso del +MSUM y también del Garage de Moscú. Ambas instituciones promueven una subversión de la estética y el uso convencional de archivo, generando lecturas y contenidos *desviados* de su uso tradicional, pero siempre apegados a las realidades que impone su filiación institucional. En el caso específico del Garage Museum of Contemporary Art ha creado en poco tiempo una red internacional “aliados” culturales que les ha permitido mantener contacto con archivos artísticos tanto de Europa Central y del Este como de América Latina y Estados Unidos, sin contar

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

las colaboraciones que ha mantenido con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el mismo +MSUM.

El trabajo que realiza la institución moscovita define el tipo de pasos que deben seguir los museos para romper las estructuras hegemónicas y abrirse a discursos más inclusivos, que generen reflexión y contenido. Garaje resguarda y visibiliza los archivos de arte conceptuales, de *performance* y *video art* producidos en el territorio moscovita, que debido a la fuerte represión que desde siempre ha sufrido la libertad de expresión en Rusia (y antes como la URSS), fueron desmantelados y mantenidos en la ignominia, hasta que se fundó este museo bajo patrocinio privado y se procedió al rescate y conservación de los mismo. Este museo también preserva el archivo de la CTS Foundation que contiene materiales documentales relacionados con el arte contemporáneo en Moscú, San Petersburgo y otras ciudades dentro de Rusia que datan de fines de la década de 1950.

Garage también resguarda el archivo de Mikhail Nazarov que cuenta con documentación de exposiciones, representaciones, festivales y activismo en Moscú y San Petersburgo. Y uno de los más relevantes, el archivo de Nina Zaretskaya (TV Gallery). La TV Gallery que fue el primer lugar de Moscú en proyectar videoarte producido en los EE. UU., Alemania, Japón y Reino Unido. También fue un lugar donde los jóvenes artistas rusos que experimentaban con los nuevos medios podían recurrir al soporte técnico. Y los archivos de los artistas pioneros del arte conceptual en el país: Vlad Chizhenkov y Joseph Backstein. Asimismo, Garaje también posee un archivo institucional propio, que preserva la documentación sobre el desarrollo expositivo del centro desde su inauguración, las líneas discursivas que asume y las narrativas contemporáneas que promueve, así como el uso de archivos artísticos en las mismas y cómo han sido utilizados. También es importante destacar las filiaciones internacionales que Garage ha establecido con otros centros, dentro de los que destacan el Van Abbemuseum y la MG +MSUM.

La tercera categoría de archivo establecida que se ha establecido en el presente trabajo, se corresponde con la creación de nuevos archivos compuestos a raíz de antiguos, como consecuencia de relecturas reivindicativas. Lo que aquí se ha denominado *Metáforas* de los usos de los archivos en los museos de arte contemporáneo. Este tipo de uso solo

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

cuenta con el caso paradigmático de Griselda Pollock en el libro *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo*, y que será analizado en profundidad en el Capítulo 4 de este trabajo. Es una propuesta de uso novedosa porque propone una relectura feminista y *queer* de algunas colecciones de arte moderno y contemporáneo, nuevos archivos artísticos que construyan nexos que nos permitan ver a las mujeres no como objetos históricos dentro del arte, sino como sujetos con voz propia y con fuertes influencias dentro del entramado de la historia del arte moderno y del actual.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

1.4. Problemática de la catalogación, el registro y la normalización de los archivos derivados de las prácticas artísticas contemporáneas

El objetivo principal de este apartado es el de reflexionar sobre la problemática que surge a la hora de establecer patrones de clasificación para el correcto registro de la producción artística reciente, tomando como punto de partida los trabajos de las prácticas artísticas contemporáneas que se conservan en los centros de arte contemporáneo de Canarias. Estas obras se caracterizan por el uso de soportes y materiales nada convencionales, diversos y, en ocasiones, difíciles de determinar que terminan conformando archivos. Al seleccionar obras de artistas pertenecientes a las colecciones de arte en Canarias como casos paradigmáticos es posible visibilizar el aporte transdisciplinar y técnico que se viene desarrollando en las prácticas artísticas contemporáneas de Canarias, así como el valor patrimonial de sus colecciones de arte.

En este sentido, en las últimas décadas los museos e instituciones culturales han tenido que cambiar su nomenclatura y su jerarquía para poder ajustarse a las nuevas propuestas artísticas. Si el sistema de catalogación en los archivos es difícil de estandarizar ya que la única variación entre ellos es el origen, el contenido y el carácter del documento —y hablamos de documentos que, en principio, comparten el mismo soporte material—; en el campo del arte la gran diversidad de fuentes, sujetos y contextos es tan amplia que hace casi imposible desarrollar un sistema estandarizado de categorías (Haber 2006, 30). Por lo que, no es de extrañar que, en la actualidad, se estén generando extensos debates sobre cómo adaptar los sistemas de clasificación y catalogación de los museos a las necesidades específicas de la amplia gama y variedad de las prácticas artísticas contemporáneas.

Aunque existe un proyecto de Normalización Documental y de la aplicación *Domus* que surgió en el marco del Programa de Colecciones del Plan Integral de Museos de la Subdirección General de Museos Estatales (Alquézar Yáñez 2004, 30); lo cierto es que, si bien como sistema de clasificación estandarizado de datos identificativos de obras puede ser muy eficiente, en realidad no es nada específico cuando se trata de las prácticas artísticas contemporáneas (en adelante PAC). Lo que decimos es que las PAC

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

deberían estar sujetas al desarrollo de unos tesauros concretos, que puedan ser enriquecidos con las particularidades de contexto y de producción propios de cada obra; en otras palabras, incluso las PAC pueden generar estilos o no generarlos, y eso debe estar representado en los sistemas de clasificación y de denominaciones de su propio tesoro.

Para ayudar al desarrollo de estos tesauros especializados se puede utilizar como punto de partida otros más universales y que se encuentran en constante actualización, porque cuentan con financiación constante e interés. Es el caso del *Getty Research Institute Arts & Architecture Thesaurus* y el del *Electronic Arts Intermix* (una asociación sin fines de lucro que desde los años 70 viene coleccionando, clasificando y analizando obras de videoarte y nuevos medios). En España se cuenta con el *Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (vídeo expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios* que, según lo definen en su web, se trata de *un proyecto de investigación que desea construirse en un espacio de reflexión crítica a partir de las prácticas audiovisuales en el arte español contemporáneo* (Martínez Collado 2013, en línea). El problema de esta opción de consulta es que finalizó en el 2016 y no ha sido actualizada desde entonces, no ofrece un sistema de catalogación, pero sí un archivo de artistas con una muestra representativa (parcial, no completa) de sus trabajos; y, además, es un archivo incompleto porque no tiene representación de artistas canarios, a excepción de Pedro Garhel.

Tomando todo esto en consideración, deben desarrollarse nuevos estándares de catalogación y registro ya que las prácticas artísticas que se intenta clasificar son procesuales o conceptuales en su mayoría, relacionadas con un contexto específico, que utilizan como soportes gran variedad de medios (fotografía, vídeo, móviles, multimedia, etc.) y que, en muchos casos, son obras inacabadas o a completar por el público (Cooke; Harding 2006, 51). Catalogar estas prácticas, archivarlas, validaría como futura fuente histórica prácticas que han sido creadas con recursos informales o como reflejo del pensamiento ideológicamente disidente; al tiempo que se generarían colecciones accesibles para la investigación, que es uno de los fines fundamentales de la preservación del patrimonio cultural (Cooke 2006, 52).

La función... del Departamento [de registro y catalogación] se considera la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

base y el corazón del Museo, ya que todos los archivos y la documentación están centralizados en él, y de ahí que su importancia sea capital para la labor investigadora de los conservadores de los distintos departamentos, así como para el funcionamiento y la buena marcha del museo (Vela 1985, 239).

Tras un estudio sobre los sistemas de clasificación y registro de obras específicas de arte contemporáneo pertenecientes a colecciones de determinados centros de arte en Canarias, se ha detectado que existen ciertas manifestaciones artísticas en la actualidad que no solo se resisten a un sistema clasificación convencional, sino que además necesitan que se desarrolle toda una nueva revisión y análisis conceptual de dichos criterios de catalogación para poder hacer una descripción y documentación de las obras lo más precisa posible; utilizaremos como paradigmático el caso aquellos archivos que se generan como consecuencia de las prácticas del videoarte y sus derivaciones.

Como se ha mencionado, aquí solo se propone una reflexión necesaria para el posterior desarrollo de unos tesauros y un sistema de catalogación que sea preciso, pero que a su vez esté lo suficientemente abierto para poder incluir con posteridad todas las prácticas que, sin duda, surgirán en concordancia con las innovaciones tecnológicas que se irán produciendo en el futuro. Se utilizarán como casos paradigmáticos propuestas pertenecientes a diferentes colecciones de arte en Canarias que conforman archivos artísticos³⁴, para ilustrar la problemática sobre la que se intenta reflexionar.

El primer ejemplo específico propuesto es el trabajo *Intruso* de Teresa Arozena. Apareció como proyecto en el número 29 de la revista *Basa* con el título *El intruso: proyecto on-line*. Como afirma la propia artista en su página web, al hablar de este trabajo: *Dicho proyecto aglutina una serie de trabajos para la red, inserta a modo de un singular diario distintas 'intrusiones' en ciertos espacios privados* (Arozena 2006, en línea). Se trata de clips interactivos, en los que podemos movernos con la ayuda del ratón por todo el espacio de las diferentes escenas de la grabación. Teresa Arozena los utiliza para recrear virtualmente esa interacción clásica que se establece entre la mano y el ojo cuando

³⁴ Se hace esta criba espacio-temporal por motivos de cercanía y debido a la experiencia adquirida durante el Proyecto de Investigación I+D+I (innovación + desarrollo + investigación) INTERREG V MAC 2014-2020 (POMAR) con el número 1808251601, JGA/mdhc *Colecciones de arte Cabildo Insular de Tenerife. Documentación y Gestión Museográfica. Actualización de bases de datos en un sistema integrado para garantizar su estudio*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

miramos un libro o un corre-páginas (Arozena 2006, en línea). Los vídeos conservan un tono descriptivo que roza lo documental.

No es un vídeo en sentido estricto de la palabra, porque cada clip está construido por una secuencia de fotografías, esto le permitió a la artista trabajar dos aspectos: primero crear tridimensionalmente los espacios que intervino con sus cámaras; segundo, le otorgó a los vídeos ese carácter primitivo que nos remite a los primeros trabajos de frecuencias fotográficas o cronofotografías de Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey, antecedentes inmediatos de la invención del cine. Aunque el trabajo fue inicialmente pensado para publicarlo en el formato impreso de la revista *Basa*, la artista consideró que sería más apropiado el medio web, que le daría un margen más amplio de trabajo y de difusión (Arozena 2006, en línea).

En este proyecto de Teresa Arozena está compuesto por seis vídeos interactivos que muestran el día a día de una familia. En diferentes espacios del hogar, se puede evidenciar que *...su planteamiento estético se ha desarrollado en la línea de fricción que surge de la interrelación entre lo privado y lo público, el control consciente y el azar, la concepción del reposo y movimiento* (Betancor 2010, 14). Tomando el contenido del trabajo, el soporte en el que se encuentra resguardado y la técnica utilizada por la artista, se comprueba que en casos como este nos quedamos sin recursos para poder catalogarlo de manera adecuada. Nos encontramos ante una técnica innovadora que aún lo mejor del *netart*, el vídeo arte, el trabajo documental y la fotografía.

El segundo ejemplo seleccionado es el vídeo *8+8* de Pedro Garhel. Este vídeo fue realizado en 1983 y aún una serie de intervenciones participativas en el espacio público, realizadas en el marco de *8+8 MADRID-ARANDA* y que tuvo lugar en Aranda del Duero. El vídeo tiene una duración de casi 6 minutos y se encuentra disponible en diferentes espacios web de reproducción y almacenamiento de vídeos. Este trabajo representa un enorme reto de clasificación puesto que está en el linde entre la vídeo performance y el vídeo que documenta una performance. En la primera, puede realizarse en un período prolongado/indeterminado de tiempo, es editada y no cuenta con la intervención del público; la segunda, cuenta con la espontánea intervención del público, tiene un tiempo limitado y, por lo general, no se edita para que se preserve el documento íntegro de la acción.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

En el trabajo de Pedro Garhel que aquí analizamos vemos interferencias de dos vertientes del videoarte: cuenta con la intervención del público, pero fue realizada en diferentes momentos, aunque en el mismo espacio, fue editada porque importa más el mensaje del vídeo que la documentación fehaciente de un hecho, hay una conciencia creativa que desea construir una narrativa y un efecto específico detrás. Todos estos factores hacen difícil la catalogación de esta pieza, más allá de los datos identificativos y técnicos de la misma. El hecho de que esté disponible en la web, no somete al público del museo a limitar su expectación a ese contexto, sino que puede consultarlo en cualquier momento para su estudio y análisis.

El tercer ejemplo seleccionado es el trabajo *Seduciones* de Néstor Torrens. Esta obra forma parte de una vídeo-instalación (aunque se trata de estos casos que mencionábamos en que los vídeos funcionan como piezas completas en sí mismos) de 1999 titulada *Sin imagen no hay realidad*. La característica fundamental de esta vertiente del videoarte es que dinamita las fronteras que establecía el arte convencional entre el espacio y la pieza, ya que estas instalaciones se apoderan del espacio y estimulan sensorialmente (Castro Morales; Peralta Sierra; Quesada Acosta 2011, 217-218). El vídeo dura poco más de 2 minutos y está compuesto, por apropiaciones que el artista concretamente de aquellos momentos en los que los/as presentadores/as aparentan poner caras provocativas.

Se hace justo con los momentos en vídeo en los que los/as presentadores aparentan poner caras provocativas. Aparentan, porque en realidad es una estrategia utilizada por el artista que trabaja estos vídeos y utiliza tomas en las que los/as presentadores/as parpadean en tiempo real o se humedecen los labios pero que, vistos a cámara lenta, adquieren una connotación sexual. También el caso de las vídeo-instalaciones es muy complejo, porque dentro de la catalogación debes tener en cuenta el vídeo como unidad narrativa y el vídeo como parte de un conjunto más complejo. Asimismo, se debe tener un registro de cada uno de los objetos que conforman la instalación en su doble importancia: como objeto inventariable y como objeto que tiene una carga simbólica dentro de una composición espacial.

El cuarto y último ejemplo específico seleccionado es el trabajo de Carmela García titulado *Espacios de Poder*. El plano del vídeo se encuentra dividido en tres tomas que

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

narran en cada una de ellas historias diferentes pero relacionadas entre sí, al tratarse momentos diferentes del mismo escenario. Se trata de una sala de reuniones: en un plano se encuentra vacía, en otro está ocupado por un grupo de mujeres que se pasan entre ellas un balón, que hacen rodar por encima de la mesa, y en el tercer las mujeres están entrando al salón y ocupando las sillas disponibles alrededor de una mesa. El vídeo tiene una duración de 1minuto y 10segundos y se encuentra disponible en la web de la artista y diferentes canales de difusión de vídeos de acceso libre, como youtube.

Esta secuencia de tres momentos diferentes de un mismo espacio, representa un verdadero reto de catalogación, no por cómo están planteadas las secuencias, sino por el contenido en sí mismo. Podríamos identificarlo como vídeo-performance o como videoarte indistintamente: hay un contenido narrativo³⁵, también porque ambos tipos de vídeo permiten editar, repetir las tomas, replantear los escenarios, con el fin de conferirle mayor fuerza discursiva a las imágenes. Y en el caso de esta pieza de García este tipo de detalles de catalogación es crucial, porque en ella nos plantea las diferentes tensiones de poder que se pueden generar en un mismo espacio y como varían dependiendo de quién los ocupe y el tipo de actividades que en ellos se realice.

Como se ha podido apreciar en los 3 ejemplos propuestos, al tener procedencias, contenidos y soportes tan diversos, parece una obviedad decir que estas obras al menos tienen en común que fueron realizadas por alguien (autor/a), deben tener un título, un año específico de realización o de culminación de la obra; que todas, aunque el soporte no sea el mismo, deben tener alguno, y unas medidas determinadas. Todas las obras tienen una bibliografía relacionada con ellas, deben ser sometidas a procesos de conservación y participan en exposiciones, por lo que debe haber un apartado en el que aparezca el histórico de exposiciones en las que ha sido exhibida. Por lo que se podrían considerar estos aspectos (autor/a, título, año, soporte, formato, medidas, bibliografía, exposiciones, informes de conservación, etc.) los únicos comunes que tienen estas prácticas artísticas contemporáneas a la hora de ser catalogadas.

Llevar este tipo de catalogación con el arte moderno era un poco más fácil, porque existían autores/as definidos/as que ejecutaban las obras, incluso en el caso de los

³⁵ Incluso en el caso de la toma de la sala de reuniones vacía, ya que se estaría utilizando la ausencia de presencia humana como un recurso narrativo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

experimentos grupales del surrealismo. Lo mismo para el título, si bien en ocasiones las obras "Sin título" y las series presentaban en algunas circunstancias serios retos. Con respecto al material y el soporte, los usos convencionales que en la edad moderna se hacían de la escultura y el lienzo (con sus variantes); solo que con el tiempo se tuvo que incorporar la fotografía con su amplia gama de técnicas de impresión, y que, sobre los lienzos, también con el paso del tiempo comenzaron a adherirse materiales diversos además del óleo, el gouache y/o la acuarela, lo que derivó en el uso de la bien conocida denominación *técnica mixta*.

El problema del uso de la categoría *técnica mixta* a la hora de identificar la especificidad técnica de una obra es que esta denominación suele englobar un amplio rango de posibilidades, difíciles de determinar. Se ha manipulado para los lienzos, tal y como ya se ha mencionado; pero en algunos programas de catalogación se suele utilizar para determinar la técnica de una obra audiovisual, fotografías documentales en serie impresa en varios soportes, etc. Crear un registro con semejante imprecisión técnica impediría no solo la correcta identificación de la obra en la base de datos, lo cual dificultaría su búsqueda física en un almacén; sino, también, que quienes estudien la pieza se pierdan de conocer los detalles y riqueza de la obra en cuestión.

Por otra parte, sabemos que el arte contemporáneo ya no se rige por un sistema de autoría único; de hecho, existen prácticas artísticas en las que no podemos identificar autores específicos porque fueron realizadas por colectivos anónimos. Lo mismo pasa con el título, los títulos ya son relativos porque a veces se trata solo de procesos creativos o de ejecución de acciones artísticas con un fin social, reivindicativo, etc. Con los formatos de trabajo sucede lo mismo: al ser en su mayoría obras de carácter efímero o experimental solo nos queda el registro de la acción por medio de vídeos en diferentes formatos, fotografías, o puede tratarse de trabajos multimedia (que ni siquiera están en soporte físico en el museo sino en un entorno web), etc.

Para *solventar* estos retos de catalogación, algunas instituciones invitan a las/os artistas a que colaboren en el proceso de catalogación y registro de sus obras, y a la conformación de sus propios archivos dentro de las colecciones, pero ¿cómo respetar la subjetividad de cada una/o de ellas/os al tiempo que se formen parámetros estándar de registro dentro de un sistema automatizado que además pueda ser manejada por más

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

de un/a experto/a? Y, también, ¿qué papel juega en todo esto el trabajo de las/os artistas que actúan como propias/os comisarias/os de sus obras o el contexto social dentro del cual se desarrolla el trabajo objeto de catalogación?

Otras instituciones comprenden que asociar a las obras con determinadas materias o categorías debe ser competencia de conservadores o expertos en historia del arte contemporáneo o expertos en estudios de nuevos medios, puesto que requiere conocimientos especializados en el tema, para la correcta designación de las piezas (Vela 1984, 243). De hecho, se concretan reuniones entre el departamento de registro, los conservadores (cuando no se trata del mismo departamento para ambas acciones) y los/as artistas para profundizar más en los aspectos técnicos de las obras y así poder precisar más los criterios de catalogación. Asimismo, en los sistemas de catalogación de obras de arte la procedencia de las obras suele considerarse de interés, ya que esta información sirve para determinar su relevancia y, hasta cierto punto, condiciona su valoración económica. Sin embargo, esto muy importante para las prácticas actuales ya que se han hecho enormes progresos para desandar el camino que hace que la producción artística esté condicionada por la demanda del mercado.

Está claro que debería establecerse un lenguaje unificador de todas las colecciones de una región, para garantizar su accesibilidad a la sociedad, que es el fin principal de este tipo de procesos de catalogación. Recordemos que existe parte de ese lenguaje normalizado en internet (en tesauros y manuales); pero poco nos dicen de las PAC más allá de ayudarnos a identificar los datos más básicos de las piezas o del registro de acciones artísticas. La función principal de la catalogación es profundizar en la información que podemos obtener sobre la obra (exista o no físicamente), deconstruir las redes intelectuales que entraña, evidenciar las relaciones que establece con su contexto y establecer sus filiaciones internacionales.

Lo ideal sería, como afirma Anna Harding, considerar cada "cuerpo de obras como un catálogo razonado que está en constante actualización y reestructuración... y no verlos como objetos discretos, sino como cuerpos materiales de investigación de los que ocasionalmente podría salir un producto (Harding 2006, 58). Porque la importancia de la documentación y catalogación de las prácticas artísticas contemporáneas radica en la información especializada y específica que pueda ofrecer sobre un grupo de obras

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

determinadas, y no sobre la información que pueda tener sobre el arte contemporáneo en general; de manera que la información sobre la producción local, ligada a su contexto esté disponible para todos en un entorno web que no nos obligue a desplazarnos para obtener esa información y ese conocimiento (Poinsont 2006, 66).

Para finalizar, es importante tener en cuenta que, gracias a herramientas narrativas como el *videoarte* u otras obras de carácter interactivo o virtual, y los archivos artísticos que se generan a raíz de ellas, ahora los museos tienen la posibilidad de mostrar obras poco conocidas y con un montaje expositivo mucho más económico. Lo cual reviste interés porque la correcta catalogación y registro de las prácticas artísticas contemporáneas de las colecciones de arte de Canarias permitiría su difusión y estudio en un rango más amplio. También permitiría visibilizar las redes intelectuales que se tejen en el interior de estas obras, su relación con el contexto en el que fueron producidas y las líneas o puntos de conexión que se generan con contextos internacionales. Con esto se mantendría una red integrada de conocimientos sobre el arte contemporáneo que vaya de lo general a lo local y viceversa.

Pero se debe tener en cuenta que son las particularidades de las piezas lo que enriquece el valor intelectual de una colección. Y que para tratar estas particularidades es necesario restringir el espacio descriptivo en el programa de registro para que no corra el riesgo de que el estilo detallado de cada obra se distorsione por las particularidades de la redacción personal de las diferentes personas que puedan interferir en esa misma base de datos. La mejor manera de reforzar el contenido de una obra es generando sistemas de catalogación especializados cerrados a las malas interpretaciones y abiertos a todas las posibilidades expresivas que los nuevos medios tecnológicos de difusión le ofrecen a las/os artistas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

CHAPTER 1. CHALLENGE MNEMOSYNE. THE USES OF ARCHIVES IN THE MUSEUMS OF CONTEMPORARY ART

History is a vulnerable narrative that is suspended between inclusion and exclusion, between representation and repression, and from which you never have the last word.

Kevin Powell

Every time we try to build a historical interpretation - or an "archeology" in the sense of Michel Foucault - we must be careful not to identify the archive that we have, however prolific, with the facts and gestures of a world of that does not give us more than some vestiges. The proper thing of the archive is the lagoon, its bored nature. But, often, the gaps are the result of deliberate or unconscious censures, of destructions, of aggressions, of autos of faith. The archive is usually gray, not only because of the time that passes, but because of the ashes of everything that surrounded it and that has burned. It is by discovering the memory of fire in every leaf that has not burned where we have the experience [...] of a barbarism documented in every document of culture.

Georges Didi-Huberman

The archive is selective non-comprehensive. It is preselected in a way that reflects what each culture considers valuable to store and remember, inclining the historical record, and in fact the writing of history, towards the privileged, the powerful, the political, the military and the religious. According to the archive, large areas of social life and a huge number of people practically do not exist. The archive is over determined by facts of class, race, gender, sexuality and above all by power.

Griselda Pollock

1.1. The notion of archive. Enunciation, heterotopic locus, body

In itself the word archive is ambiguous, since it designates a space (the storage and the institution) but also has a reference to the authority responsible for selecting what enters and what remains outside of it, while safeguarding the stored (Peter Haber 2006, 28). For Jacques Derrida, as he explains in his text *Archive fever: A Freudian impression*,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

the archive as a concept does not exist, it is more a notion, an impression, always associated with Freudian psychoanalysis; it is more a notion, an impression always associated with Freudian psychoanalysis; the archive is an impulse linked to the drive of death and desire, which arises in societies and that pushes them to consign in specific places the memories, the pieces of memory, which are in turn protected by some archons. (Derrida 1997, 9).³⁶

However, for Derrida, the archive is the result of multiple contradictions since, by consigning the collective memory to a specific place, it institutionalizes it and submits it to laws in order to organize those remembrances that make up memory (Derrida 1997, 15). Because, in reality, since the archive is an impulse that arises in the unconscious when it comes to the surface, it must pass through the filters of reasoning in order to be able to adjust to the reality of the subject that generates it. In fact, the archive to be considered such, must have, as Derrida affirms, an outside: *No archive without outside*; in addition, it must ensure the possibility of memorizing, repeating or reprinting the information it protects (Derrida 1997, 19).

But what does Derrida mean when he talks about an outside? In fact, Derrida never explicitly states it in his text, but could coincide with the outside as conceived by Felix Guattari and Gilles Deleuze in his book *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, when they talk about *Bodies without Organs* (BwO) as organic matter that forms a space without space, which is limited to the time that the intensity produced by this body will determine the degree of space it will occupy (Deleuze, Guattari 2008, 158). This space-not space-body is the field of immanence of desire (that should not be understood in the Freudian sense, as a lack, but in a positive sense) in which the absolute outside does not recognize an exclusive *I/Self* because the inside and the outside have merged into a single entity (Deleuze; Guattari 2008, 161-162).

In this sense, the archive can be understood in two ways: first as an institution (in which the subject / language manager acts as a generator of enunciations); and, second, as an organic entity (the body as a container of knowledge) conformed by a thousand-year accumulation of information stored in the unconscious, that is externalized or made visible in the body by means of its natural biological condition or by means of a mark made to that body as a result of the cultural convictions of its place of birth (Derrida 1997, 20; 27-28) - here Derrida refers specifically to the physical and psychological mark that circumcision generates in the male body, but of course, there are many more cultural examples, even more rugged, of this type of mutilation performed on neonates.

This section delves into the idea proposed by Derrida of the archive as a contradiction, because by accumulating and capitalizing the memory on specific supports and in an

³⁶ The specific places of consignment Derrida denominates *arkhéion* (originating from the Greek word that designates the house of the magistrates, the possessors of the knowledge). And those who safeguard that knowledge Derrida named them archons (from the ancient Greek *árkhon* who is the governor, the holder of the knowledge).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 1811458	Código de verificación: +yxmmELk
Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 04/04/2019 20:24:57
María Isabel Navarro Segura UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	04/04/2019 20:31:27
Yolanda Peralta Sierra UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	05/04/2019 11:58:53

external place, the archives are exposed to three mutually incompatible events: to be destroyed, to be used as tools to exercise power or/and to be the object of reinterpretation, victim of concealments and reiterations. According to the dictionary of the Royal Spanish Academy (RAE) the archive is an ordered set of documents that a person, a society, an institution, etc., produce in the exercise of their functions or activities (RAE 2018, online). Normally the archive is seen only as a container of information, not as a space that generates content. However, we know that the constitution of archives involves many more factors than those exposed by the RAE.

That is why the section has been divided into two interrelated sections. One, *The archive as an enunciation and heterotopic locus*, that talks about the conceptual, epistemological, phenomenological and special composition of the archive; and another, *The archive as a body*, which speaks of the corporality of the archive, that is, of the organic part that constitutes its definition. Because, as will be seen in this work, archival practices in their multiplicity propose a decolonization of knowledge and its structures because they promote the interweaving of social realities, the emergence of different temporalities and contingent spaces, the rupture of historical linearity, ofgnoseological limits and the questioning of dominant discourses (Guasch 2013, 46-47). Well, as Arjun Appadurai says *The archive is a map ...* (Appadurai 2003, 23); it is also a space that promotes:

... an exercise of thought in which multiple temporalities and territories converge and collide [...] We are facing practices that challenge those discourses that propose to globalize and normalize the heterogeneity of bodies to mold them to the history of capitalism, colonialism and heteropatriarchy (VV. AA. 2011, 12; 14).

1.1.1. The archive as an enunciate and heterotopic locus

Michel Foucault develops in his book *The Archeology of Knowledge* the notion of archives and defines it as a place that institutionalizes, orders and articulates knowledge; for Foucault, the archive is not an example of power but the place where its relationships are hidden and its consequences blurred (Tello 2016, 41). In fact, Foucault does not see the archive only as a system that accumulates documents but as a space in which sentences are compiled, enunciates that in turn are constituted in laws and the bases to establish estates, forms of thought that are configured in discursive practices used to establish systems of sentences that order events and things (Foucault 2007, 216). The archive is, as a rule, what is allowed and the laws that govern the appearance of its enunciates (Foucault 2007, 216). In this sence:

The archive is first of all the law of what can be said, the system that governs the appearance of the statements as singular events. But the archive is also what makes all those things said do not pile up indefinitely in an amorphous crowd, nor register in a linearity without rupture, and do not disappear at

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

random only from external accidents; but they are grouped in different figures, they are composed with each other according to multiple relationships, they are maintained or they vanish according to specific regularities [...]. The archive is not what safeguards, in spite of its immediate escape, the event of the statement and preserves, for future memories, its civil status of evaded; it is what at the very root of the event-statement, and in the body in which it occurs, defines from the beginning the system of its *enunciability*. The archive is also not what collects the dust of statements that have become inert again and allows the eventual miracle of their resurrection; it is what defines the current mode of the enunciation-thing; it is the system of its functioning. Far from being what unifies everything that has been said in that great confused murmur of a discourse, far from being only what assures us to exist in the middle of the discourse maintained, it is what differentiates the discourses in their multiple existence and specifies them in their own duration (Foucault 2007, 219-220).

In this sense, it is important to bear in mind that: first, the statements, as understood by Foucault, are incumbency of the linguistic and the main interest in them does not come from the rules that establish or what rules allow the emergence of new statements, but discover why certain statements arise and have arisen and not others, this because they are conceived as the atom of discourse (Castro 2005, 167); second, archeology is understood by Foucault in negative terms, because it has the capacity to make fade literary concepts rooted in culture, such as author, work of art, book, etc.; third, that the structure of the statement or the statements themselves do not matter as much as the enunciative capacity, the fact that the enunciative action is possible (Castro 2005, 165).

So it is not surprising that the archive is, as Derrida and Foucault affirm, object of multiple paradoxes, because it establishes laws to conform statements and store them, while allowing the emergence of spaces of dissidence. Although the traditional idea that is usually held about archives is to believe that they are only places that conserve, record and catalog the vestiges of the collective and individual memory of a society, Foucault in particular also believes (and he argues it throughout *The archeology of knowledge* and all his philosophical work), that the archive has three peculiarities that are rarely taken into account. In the first instance, it is indescribable, due to the amount of knowledge it entails. In the second instance, the archive is not composed of documents but of statements that establish discursive laws that, depending on how they are established, can be used to exercise control. And in the third instance, the discursive lines used can also lead to dissenting readings, since there is always the possibility of generating readings of the archives that go against the established order.

But the paradox goes further and also operates in the opposite direction. Because, as Agamben explains in his text *The witness and the Archive*, although the archive creates the system of relationships that are established between what is said and what is not said; and the testimony refers to the system that is established between the inside and

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

the outside of the language, *and it is a power that acquires reality through an impotence of saying, and an impossibility that comes into existence through a possibility of speaking*; This implies that the enunciative capacity of any language is a possibility that involves a censorship, that is, it entails in itself the impossibility of saying and its equivalent to be silent, not generating speeches, testimonies (Agamben 2014, 151-153).

The archive is, then, the mass of the semantic inscribed in each significant discourse as a function of its enunciation, the dark margin that surrounds and delimits each concrete take of the word. Between the obsessive memory of tradition, which knows only what has already been said, and the excessive unwinding of forgetfulness, which is delivered exclusively to what has never been said, the archive is what is not said or what is inscribed in everything said by the simple fact of having been enunciated, the fragment of memory that is forgotten at every moment in the act of saying *I/self*. [...] *I/self* is neither a notion nor a substance and, in the discourse, the enunciation refers not to what is said but to the pure fact that it is being said, the event - evanescent by definition - of the language as such (Agamben 2014, 150 -151; 144).

This is why the notion of *I/self* is so important for Foucault and for Agamben. First, because depending on the dynamics that are established between the statements and their censorship, it can mean that the subject becomes embroiled or disappears (It should be remembered that Foucault had already foreshadowed the disappearance of the author / subject in his 1969 conference entitled *What is an author?*), ceases to be the active subject producer of statements to now become a hollow subject passive consumer of those statements; what can lead, due to the potentiality of censorship, to omit information, that the statements can be used to exercise power indiscriminately. Second, because the *I/self* and its construction develop in a space³⁷. Second, because the *I/self* and its construction develop in a space.

It is at this point where he connects the notion of archive with another concept postulated by Foucault: the heterotopies, because every archive forms a space whether physical, psychic or social, and within those places arise dynamics, typologies and uses. In a lecture titled *From the other spaces*, dictated in 1964, Foucault proposes an analysis of how the idea of space in the West has evolved from the Middle Ages to our time. Foucault begins by explaining that during the medieval period space was understood as a location in which sacred places coexisted with profane places, public and open places with other private and closed places, in accordance with the way in which the universe was understood, a flat place with an up and a down clearly established by the horizon line; an earthly and impure down, and a celestial heaven to which all aspired. But all this

³⁷ It is also important to point out that both Agamben and Foucault make reference to the disappearance of the Kantian transcendental being, that idea of man that emerged at the end of the 18th century supported by the principles of the Cartesian subject and that remained so rooted until the beginning of the 20th century. This disappearance of the Kantian subject was interpreted and symbolized for feminism as the death or disappearance of the patriarchal subject (Aznar 2011, 34-35).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

changed when entering the panorama the Galileo Galilei heliocentric theory that opened the limited spectrum of the locations to the infinite space of the extension (Foucault 1984, 5).

During the Enlightenment era, the *extension* resulted in the *emplacement*. From this moment and until today, space would be understood as a network of relations between points near or distant. Space would no longer be perceived only as physical, celestial or infinite, but as an intricate interconnected web within which complex relationships are established between series of beings, concepts, objects, etc. This statement does not deny the importance of time for the contemporary subject, it only shows that at a certain point in history our experience with space became much more intense and profound than with time. In this sense, we find ourselves in an era in which spaces begin to juxtapose, overcome each other and connect distant points to each other, erasing the frontiers that previously separated the near from the far.

... the problem of the site or the emplacement is posed for men in terms of demography; and this last problem of human location does not simply state whether there will be enough space for man in the world-a problem that is after all quite important-but also the problem of which relations of proximity, what type of storage, circulation, identification, classification of human elements must be taken into account in this or that situation to reach this or that end. We are in a time when space is given to us in the form of emplacement relationships (Foucault 1984, 2).

These relations of emplacements are constituted by an interior and spiritual space, and another exterior and public within which the heterotopies are inserted (Foucault 1984, 3). The contemporary space is not completely desacralized, that is why within it begin to form these alternative spaces where places for cultural, political and social diversity are created. These heterotopies, according to Foucault, have six basic principles:

1. Every culture has at least one heterotopia.
2. They have a specific functioning that can vary depending on where this heterotopy develops, that is, the same heterotopy works differently depending on the place of placement.
3. The heterotopies juxtapose in a same place diverse spaces that in turn are incompatible among themselves.
4. Regarding its relationship with time: although we have mentioned that time is not a fundamental problem in the contemporary mentality,

at the moment when people begin to create temporary ruptures and operate outside the traditional conception of time, *heterochronies* are generated, which are no more than temporary cuts that are carried out within the heterotopies (this point will be taken up later).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

5. All heterotopies suppose a system of opening and another of closure; with this Foucault refers to the fact that, although they are penetrable, the heterotopies are to a certain extent isolated from the societies within which they are inserted.

6. Heterotopy is a function. With this statement Foucault refers to:

This is deployed between two extreme poles. Or they have the role of creating a space of illusion that denounces as more illusory all the real space, all the locations inside of which human life is compartmentalized [...] or, on the contrary, they create another space, another real space, as perfect, as meticulous, as well ordered, as ours is disorganized, mismanaged and confused. This would be a heterotopia not just of illusion, but of compensation ... (Foucault 1984, 5).

In addition to specifying the principles that govern heterotopies, Michel Foucault also argues that there are two types of heterotopies and two types of heterochronies. There are *crisis heterotopies*: sacred, privileged or forbidden places, places to which individuals are confined when they are in a state of crisis: adolescents, parturient, etc. Then there are the *deviant heterotopies*: spaces where people whose behavior is far from the socially accepted behavior are cloistered (prisons, geriatrics, etc.).

With regard to heterochronies, Foucault also mentions that the first type is the *chronicle*, which represents volatile, passing time, related to season parties, thematic festivals, and in the case of its relationship with heterotopia could refer to summer or spring break spaces, among others. The second type of heterochrony is that of time that accumulates to infinity, related, according to Foucault, to museums and archives; both institutions emerged as a result of the 19th century cultural heritage (Foucault 1984, 5). However, the precepts under which museums and archives arose and were governed during the nineteenth century have undergone enormous changes in the last four decades of the twentieth century and the first twenty years of the twenty-first century.

As Foucault mentions, cleavage spaces are generated within any society, operating in non-hegemonic conditions, that is, in a manner different from what is considered normal or socially appropriate. In addition, heterotopies have specific functions that can vary depending on the place of placement (Foucault 1984, 4). By contrasting both of Foucault's texts (*Archeology ... From the other spaces...*) is concluded that the archives not only constitute heterotopies, but also have a much deeper relevance within societies due to the influence they have on the construction of knowledge, object of power.

In this sense, depending on the contexts and the uses made of the archives, they can become spaces that tolerate attitudes, readings and the emergence of discursive lines deviated from their content, that is, alien to the social conventions. In fact, each individual or collective can establish different types of relationships with these archives, generate different readings of them, find hidden discourses or be silenced by the hegemonic laws that regulate behaviors and social / political discourses. This is something that Foucault called *modes of subjectivation* (Tello 2016, 43).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

As we have seen, these dissertations can be extrapolated to the different areas of human knowledge, Derrida himself argues this at the end of his lecture *Archive fever: A Freudian impression*; although in the case of Derrida it is from a psychoanalytic perspective and in the case of Foucault from a semiological / philosophical perspective (Derrida 1997, 38). For Foucault the equation was simple: the archive is a space that contains time (heterochrony), everything that has been enunciated throughout history (knowledge) and that later becomes laws of power and control. Laws are constituted through a premeditated selection of those statements; therefore, power devices establish in advance which archives to bring to light and which ones to silence. The archive is, ultimately, ... *the general system of the formation and transformation of statements*. Therefore, spaces can be created from archives and art museums to generate new contents and critical debates, heterotopic spaces from which multiple perspectives are addressed to revert, through action and analysis, social, political, identity, etc. realities. of injustice and repression and in the cases of study analyzed in this investigation you will see why.

1.1.2. The body as archive

You will be organized, you will be an organism, you will articulate your body - otherwise you will be a depraved one. You will be significant and meaning, interpreter and interpreter - otherwise, you will be a deviant³⁸. You will be subject and fixed as such, subject of enunciation applied to a subject of utterance - otherwise, you will only be a vagabond.

Gilles Deleuze y Félix Guattari

The point is that the body is a problematic conceptual form, a symbolic form, not a mimesis or a morphology

Griselda Pollock

If one really reflects on the body as such, one notices that there is no possible profile of the body. There are thoughts about the systematicity of the body, there are codes of value about the body. The body as such cannot be conceived and, by the way, I cannot approach it.

³⁸ Here the *deviant* term is used in accordance with the notion developed by Durkheim in the late nineteenth century, in the practical / productive sense of capitalism where idle or unemployed people (the elderly, unemployed, artists, etc.) are considered useless and a burden for society (Castro 2005, 156-157). another way of interpreting this term is, also pertinent, and according to sexology, as synonymous with aberration or perversion in relation to the choice of the sexual object or the way of interacting with it; likewise, psychoanalysis interprets sexual deviations as symptomatic of precise neuroses; and social psychology considers deviated those behaviors that move away more or less pronounced from the average social models (Galimberti 2002, 321).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Gayatri Chakravorty Spivak

For the development of this dissertation, we start from the premise that the body is not only a biological identity but also conceived as a symbolic entity that belongs to the cultural sphere with certain biological characteristics that are inserted within this identity; here is proposed a theory about the body that transcends the oppositions of the masculine-feminine, male-female, heterosexual-homosexual. In fact, Mary Douglas has recognized the body as a natural object modeled by social forces to such an extent that even the social body restricts the way in which the physical body is perceived (Martínez B. 2004, 129). The body is the place of culture and socialization and is governed by different norms according to its sex and / or its sexual condition (Martínez B. 2004, 134). In this sense, Beatriz Preciado in her book *Manifiesto Contrasexual* affirms that sex-gender relational notions constitute a system of writing in themselves, which turns the body into a socially constructed text, an organic archive of the history of humanity, in which a series of social roles and sexual practices differentiated by biological sex have been inscribed, to guarantee from the hetero-patriarchal domain the pre-eminence of one gender over another.

This idea of the body as an organic archive is close to the notion of an archive developed by Jacques Derrida, according to which the archive can be understood as an institution or it can be made up of a thousand-year accumulation of cultural convictions within a body, in its unconscious, and that is externalized or made visible in the body by means of its natural biological condition or by means of a mark made to that body as a result of the cultural convictions of its place of birth (Derrida 1997, 20-21) - here Derrida refers specifically to the physical and psychological mark that the circumcision generates in the male body, but of course, there are many more cultural examples, even more scabrous, of this type of mutilations carried out on neonates

On the other hand, Gilles Deleuze and Félix Guattari called it Body without Organs (BwO), a space without space, a field of immanence of desire that is built by fragments (plateaus), that is, organizational nuclei within which power dynamics are developed at different levels. But this BwO they define it as a limit that has never been accessed (Deleuze; Guattari 2008, 156). This is because it is a body that, in fact, is composed of real organs, but at the same time is governed by a series of strata that both philosophers call *The Judgment of God*, this *Judgment* organizes the organs and they become organism; that is, what this strata or *Judgment of God* are: organisms, meaning and subjective (Deleuze; Guattari 2008, 164). These three elements bind us, they are a limit, because they build an "I", generate an organization and diverse levels of significance in which the common subject has little or no interference.

In short, between the BwO of any kind and what happens about it there is a very particular relationship of synthesis or analysis: a priori synthesis in which something will necessarily be produced in such a way, but without knowing what is going on to be produced; infinite analysis in which what is produced

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

on the BwO is already part of the production of that body, is already included in it, but at the price of an infinite number of steps, divisions and subproductions. Very delicate experimentation, since there must be no stagnation of the modes or deviation of the type ... (Deleuze, Guattari 2008, 158).

But as Deleuze and Guattari affirm, the problem is not to be stratified (that is to have organisms, subjective and meaning), since there is no greater capacity for intervention; the problem would come if a collapse of the strata becomes precipitated by existential emptying (drug addiction, mental alienation, etc.) or imprisonment (for instance weapon of fascist totalitarianism) (2008, 166-167). So that this does not happen we must accept its multiple nature, the BwO is becoming contemporary, it is not an adult / child, it is not a childhood memory (in this sense, it is separated from the Freudian unconscious theories), that it is a continuous flow of forces, it is not a proper body (yours, mine, yours) but "a" body in which intensities and densities are inscribed in which there can be no parents or children, only present (Deleuze, Guattari 2008, 168- 169).

But this BwO is not univocal, but rather it is multiple and forms different forms: as a social, individual, collective, etc. body. All these types underlie the political subject and the microphysics of power because, as Michel Foucault explains in his book *Discipline and Punish. The birth of the prison*, the body is always immersed in the political field what condemns it to be subjected to relations of power and domination, to be subject to the production forces of the capitalist model, which results in a political technology of the body: *The relations of power operate on it an immediate prey; they close it, they mark it, they dominate it, they subject it to torment, they force it to some works, they force it to some ceremonies, they demand from it some signs* (Foucault 1957, page 35). The power here should be understood as a strategy of domination, not as one of appropriation, this comes to mean that these relationships descend deeply into the thickness of society, which are not located in the relations of the State with the citizens or on the border of the classes and that are not limited to reproduce at the level of individuals, of bodies, gestures and behaviors (Foucault 1957, p.36).

This is important because it connects with the notion of *outside* that Deleuze, Guattari and Derrida referred to, are networks of convictions that sustain power in a way, one might say, unconscious and that keeps subjects dominated. And under this type of domain is that the enunciation systems that govern the conventional structure of the institutional archives are produced, but they are in direct relation with the organic ones, because it is the BwO that, ultimately, generate archives. In this sense, the organic archive studied by Deleuze, Guattari, Foucault, Derrida and Preciado, all from the unconscious perspective and social constructs (although from diametrically opposed approaches in some senses), embodies a series of power struggles that must be put in evidence making use of the same space where they occur: the body.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

As a consequence of this, a change of paradigm on the use of the body in contemporary art with respect to the art of modernity has been evidenced in the last five decades. The latter used it as an example of the canonical ideal of beauty and ethics, and in the case of the female body it was represented as a passive receptacle of pleasure and as an object of desire; since 1960 artists begin to make use of the body that subverts the aforementioned conventional values of modernity, and turn it into a field of artistic experimentation that replaces conventional techniques, and breaks the limitations of temporary spaces because the body can move without problems, in this sense the body becomes a *heterotopic locus*³⁹. Also, through the use of the body in art, time and space are used as psychological constructions rather than as real entities of measurement (Carrillo 2005, p.12).

The body of art: battlefield, labyrinth, or dangerous weapon. There is no doubt that this is a very difficult matter to systematize. However, we know that the desire to map all territories, even the most rugged and remote, is irrepensible. And although geographical representations always have a point of arbitrariness, there is no cartographer who does not believe in the operational utility of their work (Ramírez 2003, 16).

This work of cartographer entails the discovery and measurement of steeper places than Ramírez could have imagined, since it involves not only finding conceptual differences in terms of the ontological definition of the body (which can be understood as a physical, political and social entity); it also guides towards the discovery of different types of archive notions that are correlative, they confuse each other, they connect, they overlap, they play, they create tensions between them, but they never collapse. Namely, the archive can be understood as a physical institution, as an organic entity (Freud's physical and circumscribed body), as space-not space (in the heterotopic sense) or as a archive of the commons (Bodies without Organs). And all of them are present in the

³⁹ Heterotopia is a notion widely used by Michel Foucault in his philosophical system, and which was defined and studied in depth in his lecture entitled *Des espaces autres* from 1964. There he defines the heterotopias as spaces that are found in all societies and tend to function under non-hegemonic conditions; they are alternative spaces where places for cultural, political and social diversity are created; likewise, heterotopias have a specific functioning that can vary depending on where this heterotopy develops, that is, the same heterotopy works differently depending on the place of placement. They also have a dysfunctional relationship with linear time, as a consequence temporary ruptures are created which, in turn, generate *heterochronies*, which are nothing more than temporary cuts that are carried out within the heterotopias. In the same way, all heterotopias suppose a system of opening and another of closure; with this Foucault refers to that, although they are penetrable, the heterotopias are to a certain extent isolated from the societies within which they are inserted. And finally, all heterotopia is a function, with this statement Foucault refers to that it is deployed between two extreme poles: they have the role of creating a space of illusion that denounces as more illusory all the real space, all the sites in the interior of which human life is compartmentalized [...] or, on the contrary, create another space, another real space, as perfect, as meticulous, as well ordered, as ours is disorganized, mismanaged and embroiled. This would be a heterotopia not just of illusion, but of compensation ... (Foucault 1984, 5). In this sense, there are different types of heterotopias, represented by institutions such as museums, archives, geriatrics ...; or for events such as wedding trips, village festivals, etc.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

contemporary artistic practices that make uses of the body that are proposed and analyzed here.

From the perspective of the history of modern and contemporary art, all these relations of power that are carried out in the body have been put in evidence from the last five decades, not only by the different uses of the body that have made the artists and collectives to express them, but by the multiple studies that have been generated from very different perspectives. That is why the critical study of the uses of the body in art should be approached from a feminist, postcolonial and queer perspective that looks beyond the theoretical impositions that come from the dominant speech generating centers.⁴⁰

When [Foucault] speaks of the 'body of the condemned', he affirms that the body is completely immersed in the political field, where the power relations that operate on it force it to carry out ceremonies, and they demand signs from it. And when he speaks of 'docile bodies', he points out 'that a body that can be subdued, that can be used, that can be transformed and perfected, is docile' ... (Martínez B. 2004, 132).

The problem with Foucault's theories about the body is that they do not take into account feminist theories about gender and race (Gatens 1992, 131), which is fundamental in order to explain in a more complete and profound way body-desire-power relationships since the exercise of power over female and male bodies is unequal, and is subject to the norms established by patriarchy and the hegemonic command (Martínez B. 2004, 133). For example, the body of the non-heterosexual man (gay, transvestite, etc.) is perceived socially as a space of vexation, because it does not comply with hetero-normative standards. The woman's body, on the other hand, becomes the desired object, the space of the fabulations and manipulations of patriarchy. In this sense, the mistreatment to which the bodies of white women are subjected are far from those suffered by women of races considered inferior by the West. So that the body is formed as a representative symbol of the problems of identity, gender, race, social and political (Alcázar 2008, 331).

Art centered on the artist's own body aims to rematerialize it, expressing socio-political and sexual problems through it: the body as a denunciation of social and sexual oppression, as a victim of pollution and its own vulnerability, as a manifestation of its organic character, perishable and mutilatable, target of cruelty, as well as confluence with technology and biology, effectively demonstrating the thesis [...] of the body as a product of the technological action of power (Aguilar G. 2008, 118).

⁴⁰ For example, in the case of the American continent, it is shown as an expression of the cultural tension always existing between the north and the rest of the continent; that is, from the north (dominant-hegemonic) and south-central (peripheral, counterhegemonic and dissident) (Vidal; Viteri; Serrano 2014, 188-189).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Then we understand that since the 1960s the body not only becomes a space for artistic experimentation through which artists subvert the conventional values of modern art, but understand that the body is a territory of conflicts between sex, desire, political and social, which can become a space of emancipation. This cultural, ancestral and unconscious archive that becomes Body without Organs at the moment in which it wishes to break with the structures that adapt it to fixed stereotypes (but knowing in advance that it cannot renounce them at all without running the risk of alienation or totalitarianism), it becomes the perfect mix between institutional archive and organic archive. Both are formed by a mixture of statements and physicality, which is governed by rules that the same individuals create, submit, question and derogate in order to preserve power. On the other hand, to delimit the uses of the body in contemporary art is an arduous and very long work, so here we will only mention which ones are in general lines, and we will study the micropolitics⁴¹ that are established between these uses. The important thing is to rescue all non-hegemonic cultural expressions that have been *left out of historical recensions and that have been able to rebel against the unique, oppressive discourse, manufactured around the needs of the white male, macho and heterosexual* (Aznar 2015, 76).

1.2. Contemporary artistic practices and types of archives

The concepts of art and creation have always been linked to the notion of the individual. That is why for many decades the idea of collective work in the field of art has created great discomfort among intellectuals, theorists, institutions and even markets related to art. It is evident that at present the meaning of the word Art (with a capital "a") has undergone enormous changes from different perspectives. Nowadays, ideologically committed contemporary art must be considered as a space that exists in non-hegemonic conditions, a place where an individual (representing marginalized groups) or a group of people (artistic collectives) can act for a specific purpose without the longing to produce a specific artistic object. It can be seen here that the idea of art emerges as action, as a process and as a meeting space, where one can reason and carry out projects that show shared social or ideological interests.

This new way of conceiving art has developed a series of considerations. In the first place, the nineteenth-century idea of art has been undermined as the product of a lonely and cursed genius, isolated from the world, who produces a unique piece, unequaled, back or above the conditions (social, political, economic, etc.), of his time. It is a proven fact that the person who creates cannot work with their backs to their context, much less ignoring their tradition; all creation is always linked to a series of intellectual

⁴¹ It refers to everything that is part of specific cultures that are not part of or are not considered hegemonic. It also involves aspects of daily life that remain hidden and that evoke the life and practices of large sectors that are left out of historical reviews, are marginalized and condemned to silence (Aznar 2015, 76).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

referents, personal convictions, contextual circumstances, etc., it is impossible to create ignoring one's own circumstances.

Secondly, this way of conceiving art promotes the dematerialization of the artistic object, because the intellectual works carried out by these people or collectives usually derive from ephemeral actions carried out inside or outside the spaces of museums. Now art can be something more than a concrete piece, finished and well defined from the thematic, technical and structural point of view. This new approach to the concept of art also breaks with the thought of the work of art (object) as a fetish and the signature of the artist as a stamp of prestige, whose production guidelines sooner or later end up being delimited by the art market. In this sense, in the absence of a specific work of art, an object as such, the very concept of collecting, exhibiting and accumulating, suffers greatly.

All this has caused that the work of art is replaced by the action and the technique by the bodies of those people who execute said action; the material result of these individual or team works are usually the photographs and videos that were made to record the activity and even web pages created mostly for the dissemination of such activities, happenings, performances or meetings. These interventions are usually carried out in public spaces; although nowadays many self-managed art spaces (without state sponsorship or private entities) or institutional spaces (sponsored by the State or by private entities) have emerged as a laboratory to carry out these experimental practices. Unfortunately, the institutional spaces willing to exhibit this type of work are scarce, since they tend to have a strong ideological charge of a diverse, controversial and dissident theme (identity, gender, environment, politics, society, sexuality, territory, etc.).

This set of practices represented a clear challenge to the established paradigms of modernism: to the conception of the figure of the artist as an isolated, free and self-sufficient genius, independent of the rest of society; to its vision of art defined in terms of its autonomy and self-sufficiency, an Art with a non-relational, non-interactive, non-participative orientation, focused on vision and its spectacular epistemology, in which the concept of the public is reduced to that of a mere observer -spectator of commoditizable objects, a relation between work of art and public established on the paradigm of the "separation" between object and subject (Paloma Blanco 2001, 40).

It is here that a series of questions arise that must be found if not answered, at least a space for reflection within the theoretical framework of the history of current art. The first would be to rethink the concept of art in light of the new artistic-cultural practices that are carried out today. The second one identifies and defines the context or spaces within which these experiences or actions are carried out, which, as we have mentioned, are mostly non-hegemonic (institutional or self-managed). Third, review the idea of artistic object taking into account not only that the production we will study does not exist as a physical entity *per se*, but also that these are actions designed to generate

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

changes and reflections in specific environments, using the body of the artist or its absence, not as museological and marketable objects, but as expressive tools used to create dissenting discourses. Fourth, study and contrast in depth the notion of artist as an individual and that of collective creation, with all its derivations.

In fifth place, and as Juan Vicente Aliaga and José Miguel G. Cortés affirm: the urban space conditions and is conditioned by the practices of the bodies that inhabit it (Aliaga; Cortés 2014, 12); that is why the body takes main protagonism in these artistic works, not only because the body has been used throughout the history of art as a basis to develop the patriarchal stereotypes of masculinity / masculinity and femaleness / femininity, but because it is also the object and expression of sexuality, it is the space that defines us as individuals and at the same time limits us within society according to the convictions of the environment in which we develop. And in sixth place, it is important to recognize these expressions as visual narratives, since they have a sequential structure and a story, so it is necessary to group them in discursive nuclei, to study them thoroughly and find their place in the contemporary cultural framework.

In this sense, and as mentioned in the *Introduction* to this work, when Jean-François Lyotard in *The Postmodern Condition. Report on knowledge* and Arthur Danto in *After the end of art. Contemporary art and the edge of history*, announcing the death of the great stories of modernity meant that the narratives that had generated that concept had been modified in some aspects and disappeared in others (Danto 1999, 196; Lyotard 1987, 52). Modern art and its discourses had been built on the notions of authorship, authenticity, objectuality, aesthetic canon, of art as synonymous with knowledge and truth. However, over time it became clear that these precepts were enormously excluding, since they had a generalizing character that relegated diversity to silence and remained hidden under the great stele of official discourses.

And although it was believed that postmodernism had emerged as its antagonist, it turned out to be a little more of the same in the sense that both excluded from their dissertations everything that did not fit their aesthetic, ethical and cartographic ideals.

Postmodernity promulgates the disappearance of the author, the multiplication of the senses that art can give to life and society, and broadens the spectrum of legitimizing policies (Danto 1999, 198), for which he claimed to be inclusive and to accommodate the voices more dissenting and less favored by the hegemonic thought. However, it was not until the arrival of the postcolonial studies, with Edward Said and Walter Dignolo and the subaltern studies with Gayatri Spivak and Homi Bhabha as main representatives, that really the peripheral and dissenting dissertations were considered within the intellectual framework of the West. As Sloterdijk states in his book *In the inner world of capital. For a philosophical theory of globalization: The misery of the great narratives of conventional production does not reside in the fact that they were too big, but that they were not enough* (Sloterdijk 2010, 21).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

The modern and postmodern theoretical approaches only accepted and studied the types of artistic expressions elevating them to the category of Art: that is, aesthetically and ethically accepted art, represented mainly by male, white and western artists. In this way, both currents turned a blind eye to entire artistic and intellectual collectives, ignoring the work of women and / or people who worked from geographical locations considered peripheral and, therefore, less important. All this group had been silenced and displaced to ignominy. Also, issues such as the social and cultural status of women of different races, homosexuality, transsexuality, gender stereotypes ... were far from being studied.

In his book *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* Anna María Guasch argues that the art of the first avant-gardes are studied under the prism of three major paradigms: the shock effect that stimulates a work by its unique character both in the concept and in the way of carrying it out; the destruction of the traditional canons of the artistic object; and the paradigm of the archive, which according to comments has been less studied or at least not considered as important as the previous ones but which assumes a specific and coherent line of work (Guasch 2011, 9). However, it is known that what happens in the arts as a result of the death of the great modern stories is much more complex, and it is not summarized at all to these three paradigms. It is also known that all the paradigms that emerged later work the symbolic, political and social importance of the artist's body as a collective representation.

Since the 1960s, contemporary artists have been given the task of producing new discourses that adapt to the needs of their time, thus emerging what Lyotard calls the aesthetics of "difference" and "happening"(Vega 2010, 4). In this sense, a series of discursive lines have emerged within the ideological and hypermedia visual arts committed in the last five decades; that abandon the specific categories proposed by modernity in favor of a more generalized distinction of slopes. Also, in this type of narrative, the work of art is replaced by action, and the technique by the bodies of those who execute it.

This narratives lines are: to communicate the power relations that are established between the body and the urban space, between the body and the physical or symbolic representation of its absence, and between the body and its symbolic [re]presentation; and, of course, the archives that emerge due to the construction of these new stories. In these new practices the representation is understood in the terms established by Gayatri Spivak in her text *Can the subaltern speak?* where she mentions that there are two levels of representation when it comes to giving voice to the subaltern subject. In the first place it is the mere speaking by others / as (in German *vertreten*). The second level is more complex, is widely used in art and philosophy, is the re-presentation (in German *darstellen*). This re-presentation is the possibility of using those elements that represent us as humans (the products of our intellect: the symbols, the written language, a theatrical staging, a narrated portrait of the oppressed other), as tools to

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

tell (re-present) the history of the subaltern subject or that can be used by the same subject to narrate-illustrate their experiences.

Taking this into consideration, a series of contemporary artistic practices are born that have used the human body (own or alien- and / or the representation of its absence) as a narrative instrument, as an expressive medium, to pose the aesthetic, ethical and ideological dilemmas that they arise when lecturing in depth about all approaches related to gender, sexuality, social and territorial policies. These artistic contributions are developed in a specific urban space that is configured as key to the understanding of the work, since it develops the socio-cultural realities that have given as response the work of art that is being represented.

...they were located in the margins of the discourse established by their connection with a critical vision of the relationship between institutionalized culture and participatory democracy, practices that sought to frame and encourage discussion and debate from social and political contexts, exploring concepts such as "the public "And the space with a clearly political intention. This set of practices posed a clear challenge to the established paradigms of modernism: to the conception of the figure of the artist as an isolated, free and self-sufficient genius, independent of the rest of society; to its vision of art defined in terms of its autonomy and self-sufficiency, an Art with a non-relational, non-interactive, non-participatory orientation, focused on the vision and its spectacular epistemology, in which the concept of the public is reduced to that of a mere observer -spectador of commoditizable objects, a relation between work of art and public established on the paradigm of the "separation" between object and subject (Blanco 2011, 40).

That is why from the 70s onwards, there is a proliferation of archival practices that go beyond the conventional function of archives in society. The ephemeral artistic practices (namely: performances, happenings, environment, etc.) composed their own visual archive since the only remaining vestige of these interventions were the photographs and videos made during the execution, and the objects used during them or the preparatory notes made by the artists and collectives (in case they did them, because many of these performances were spontaneous or improvised) (Petrešín-Bachelez 2011, 59).

These archives arose practically by mistake, they were not created expressly by the artists and collectives for the public, but were the result of the photographic or videographic record, and sometimes the documentation, which was generated before and during the actions; all in order that these actions could be disseminated to a wider audience, be exhibited, the best way was to use these archives formed during these actions and expose them. In general, these actions denounced or put the accent on situations of political, economic or social injustice. They included methods and techniques that changed the perception of time and space in art, resulting in a collapse of spaces and times that are generally divergent.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

The crucial thing is that most of these expressions carried out by artists and collectives had and have the human body or the representation of their absence as protagonist, which in turn led to the construction of organic archives; and as a result of these practices other archival practices have bloomed that have developed their own aesthetics and specific ways of creating content and discourses. What has made the archives become essential for the study of contemporary art, because they are at the same time an artistic resource - partly arising as a result of ephemeral artistic practices - and a discursive line used for different purposes; for what they constitute as a transversal element in the development of contemporary art since it crosses all its expressions.

However, it is important to make a distinction between the types of archives that conform in the field of art and the uses that are made of them once created (this last aspect will be discussed in the following section). First, there are the types of archives that emerge as a result of the ephemeral artistic practices that proliferated after the postwar period. As an example of this type of archives, it can be seen in *Image 1* a photographic contact sheet of the performance carried out in several Spanish and European cities between 1984 and 1989 by the artist Pedro Garhel and Rosa Galindo, entitled *Modus Operandi*. Pedro Garhel was one of the pioneers of the performance in the Canary Islands so contact sheets like this together with videos and prop installations are the exhibition resources that usually serve as a support for retrospective exhibitions about this artist or his *Espacio P* initiative.⁴²

Second, those of artists who create their own bank of images; These archives tend to form spontaneously as a logical consequence of photographic practices or research carried out by an artist, photographer, filmmaker or collective. These types of works can also be exhibited in an exhibition hall in its original format, through complex installations or be disseminated through books, web pages, social networks, etc. An example of this is the photographic work carried out in 2007 by the Belgian artist Els Vanden Meersch entitled *Implants* (*Image 2*). In this series the artist portrays a succession of abandoned interior spaces, which usually go unnoticed by most people. The photographic archive generated as a result of this research has been exhibited in different museums and art centers, although the artist has made a book-archive in which she shows all the photographs resulting from her project accompanied by explanatory texts.

The third type of archive corresponds to those artists and / or groups who use the conventional aesthetics of the archive (documents, boxes, shelves, etc.) to create subversive messages but which are ultimately created to fit within of museum spaces and art galleries. It is important to note that all these artistic archives are usually associated with art collections or are individual, and do not respond to a specific social

⁴² Espacio P was a space created by the multidisciplinary artist Pedro Garhel in Madrid where he carried out collaborative dynamics with other artists who shared their intellectual concerns to carry out research projects that led to proposals and performative activities.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

or official need, but are the result of the intellectual concerns of an artist or a collective (Schultz-Möller 2009, 14). That is why it is important to identify this type of archives because they have a stronger attachment to the aesthetic configuration of the same, than to the stories that can be created from it.

The most representative example that can be offered about this type of archives is that of the Box in a suitcase made by Marcel Duchamp between 1935 and 1941 (Image 3). This piece is composed of a series of reproductions of works that Duchamp considered representative of his work and the paintings that influenced him, as well as some notes that the artist made on the contents of the suitcase. The main idea of this work was to show that everything that is exhibited in the museums, galleries and art center can fit perfectly in an easy-to-carry suitcase. At the same time, who opens the suitcase has a graphic archive at his disposal to manipulate the artistic objects at will and create as many curatorial speeches or combinations of works as he wants.

The fourth type of archive is fundamental for this investigation, not only because it has been little studied or ignored by the academic spheres; but also because they are created by the critical social and dissident thinking of artists and intellectuals who are dedicated to collecting, ordering them, to give them visibility and from them generate debates and critical studies. The artists who appropriate existing archives and compose new readings from them, usually ideologically committed and counter-hegemonic; these archives are mostly used to denounce the horrors to which people are subjected under dictatorial, colonial regimes, victims of the violation of human rights, the loss of civil guarantees, etc.

These archives have been configured mainly in Latin America, Africa, Asia and some Central and Eastern European countries. These practices have gradually become an aesthetic of contestatory and dissident archive. The examples are many, too many for the little space of visibility that is being given to them within the academic and art institutions. Here we will use the example of the *Black Photo Album / Look at me: 1850-1950*, by the South African photographer Santu Mofokeng; work in which the need to rescue a part of South African society that was invisible for decades while being victims of indiscriminate segregation as a consequence of the *apartheid*.

It is important to remember that the great tools of the dominant discourses to keep aside (marginalized) all the artistic practices that do not arise in the spaces considered to be Western / appropriate, are the canon and the quality, silencing strategies that have served to place a thick veil about all cultural and / or social production that does not match the hetero-patriarchal hegemonic impositions. However, they do not take into consideration two aspects: first, that these marginalized cultures know in depth the dominant artistic culture, and second, that these expressions work generating narrative lines that put in check the conventional and dominant system of art (Danto 1999, 196).

... with the advance of the process of globalization, the cultures until then under the domination of the hegemonic culture have been undoing their

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

idealization for some decades. There is a breakage of the spell that kept them captive and obstructed the work of developing their own experiences based on the uniqueness of them and their policies of production and production of knowledge (Rolnik s.f., 118).

This, in turn, is related to what Gayatri Spivak points out about the East Indian Company in his text *Can the subaltern speak? ...*, in the sense that colonizers used photography and archives to create an image of the that it should be the colonized and how it should be perceived by the rest, which became a series of control standards that were established to name the subaltern subject and create specific physical and psychological characteristics. However, it is not trivial to ask yourself, cannot you run the risk that when rescuing or reinterpreting silenced or forgotten archives, you fall into the temptation to idealize to such an extent the subject that you want to give voice and space to be finished distorting -even though with good intention- the original image of that subject and / or collective? This is a key point that those who work with the restraint and preservation of silenced archives must have in order not to fall into the common places of the dominant discourses.

1.3. The uses of the archives. Museums, exhibitions, collections⁴³

Museum and mausoleum are related by something more than a phonetic proximity. The museums are the family tombs of works of art

Theodor W. Adorno

The archive is constructed fundamentally of actions that produce strokes. All predetermination, all agency and all intentions come from the uses we make of the archive, not the archive itself. And the most valuable part of the archive, including its moral authority, comes from the purity of the accidents that produce its strokes.

Arjun Appadurai

When analyzing the functioning of some concrete contemporary art museums, a series of questions arise about the new paths taken by contemporary art centers, and their possible consequences, including: what type of reality is shown in the museums? Or what reality does the public they contain create? Which in turn leads us to question ourselves, what kind of public do you expect to host museums of contemporary art and how has their consideration varied over the years? What kind of space does the museum

⁴³ Part of this section reproduces in an article published in the book published on the occasion of the IV International Congress of Visual Culture, and presented as communication in the same congress held in Rome on May 29, 2018, under the title: *Art museums contemporary. Disjunctures between heterotopia, utility and users.*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

represent, is it a space for confining collapsed collections of its context or, on the contrary, is it a space capable of generating critical discourses based on what it exhibits and the activities it generates? What use should it have what is contained there? Should it have any? And what is more important, should the contemporary art museum be a heterotopia understood as a space of confinement or understood as a space that functions in non-hegemonic conditions?

As we have seen so far, the constitution and typologies of archives that have proliferated today respond to a need for extreme visibility of collectives, situations, individuals that until now had been silenced by dominant discourses. This has generated that some artistic institutions that support radical policies have seen in them the fundamental tools to build museological discourses of impact, which turn visitors into museum visitors while inviting them to reflection and critical analysis of the different realities that are faced in their own contexts, or in external contexts that tangentially touch their local reality.

Sometimes, as Claire Bishop says in his book *Radical museology or What's contemporary in a contemporary art museum*, this type of museological methodology responds to a growing lack of budget of institutions like the Van Abbemuseum or the + MSUM; precariousness that pushes them to make frequent use of their own collections, limiting the circulation of exhibitions. However, what is really positive about this type of practices is that it encourages a multiplicity of different readings of the same material, a series of divergent and dissenting visual narratives, which in turn invites the environment to participate more frequently in the activities of the museum, because these archives mostly talk about local histories that develop and relate to global contexts.

As Arthur Danto at the beginning of his text *The museums and the thirsty crowds*, by means of an analysis that makes of Henry James's novel entitled *The Golden Bowl* and an experience that John Ruskin had with a Veronese work, the nineteenth-century museums were conceived as spaces to house the art of different periods, understood art and beauty as synonymous with Truth and Knowledge (Danto 1999, 185-186). It is from this moment that, under this intellectual premise, the great museums were conceived, and where the idea is formed that museums should be attended in search of vivifying aesthetic experiences that put us in touch with the essential and universal truths. However, with the passage of time, this conception of the museum has been lost, which has relegated its role to being a mere container of works of art, shelters sometimes sprinkled with an apotheotic architecture that ends up overshadowing the importance of what is found in its interior, when they are not considered as enormous mausoleums within which only huge collections of art are preserved that, most of the time, have little or nothing to do with current reality.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

The museum must not only generate speeches and use its collections and archives as documentary support⁴⁴ for the positions it defends; but also because, as Manuel Borja-Villel -current director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía of Madrid- says, ... *the museum cannot be the background, but the place of transit of all those speeches* (Borja-Villel 2012, 7); a place of transit that converts the visiting public into users to whom messages must be sent through activities and expository discourses. In the same way, museums should be spaces where critical and divergent thinking takes place, where controversial issues can be raised that question or make visible political, social, violent or social and sexual identity realities that are being silenced by speeches official and hegemonic (Lorente 2015, 112).

To understand this, it is necessary to take up the theory about Foucault's heterotopias. Within the multiplicity of forms, they assume, there are the heterotopias of deviation: spaces where people whose behavior is far from what the average behavior should be: prisons, geriatrics, psychiatrists, etc., are cloistered. This is of interest because, as Foucault points out, in our contemporary societies old age is considered synonymous with leisure, and leisure in turn is considered unproductive and opposed to the notion of work.

For today's society leisure, and all those who practice it, are considered to some extent *deviant*⁴⁵, in accordance with the notion developed by Durkheim in the late nineteenth century, because leisure is not practical / productive and therefore people who they exercise it are not useful for society (Castro 2005, 156-157). Foucault points out that actually geriatric and retired people are socially at the border between the heterotopia of crisis and the heterotopia of deviation. Here is also a point of connection between the heterotopia and museums, since the latter are nowadays considered more spaces for leisure and recreation, than spaces with real content and of interest to debate about our realities; they are the spaces of *time that accumulate to infinity*. In fact, as Groys says, for people the real is that which is not culture (Groys 2005, 26).

And it is at this point where the theories of Foucault, Danto and Groys converge, since there are places that break with the conception of museums as spaces of confinement, such as prisons, mere containers of collections of chronological and stylistically cataloged art; they are places that develop museological plans with a view to converting museums into spaces that function in non-hegemonic conditions, in Spaces, alternative places, which have different layers of meaning and house constantly changing senses of

⁴⁴ In fact, the so-called New museology radically changes the notion one has of the objects that house museums, and proposes that they be seen as an added value to the artistic, since they are vestiges that reflect the cultural values of a society or collective (Zubiar Carreño 2004, 56).

⁴⁵ *Desviado* in Spanish, *déviant* in French. This term is also used, according to sexology, as a synonym of aberration or perversion in relation to the choice of the sexual object or the way of interacting with it; likewise, psychoanalysis interprets sexual deviations as symptomatic of precise neuroses; and social psychology considers deviated those behaviors that move away more or less pronounced from the most common social models (Galimberti 2002, 321). In the present work, this term will be used as a synonym for dissident, socially divergent.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

time and space (Aliaga; Cortés 2015, 100), and that give rise to the imagination, to different and radical readings of the objects that they preserve. Being understood as leisure spaces, many have an idea of museums as places of entertainment and not as what they really should be: places where the creation of new content is propitiated and debates are given, places where - independently of the historical period to which the exhibited works belong- invite us to reflect and to establish that network of connections that contemporary societies require so much the sites called by Foucault as *emplacements*.

Perhaps the key to being able to take this final step in the way of conceiving museums is, as Danto argues, in our tendency to believe that art should provide aesthetic experiences, as it has done since the fifteenth century; when, in reality, current art seeks a more direct contact with people, a contact not necessarily complacent but more in line with the ideologically committed (Aliaga, Cortés 2015, 193). This "new" art seeks to involve more people in their development and processes, to integrate them within the intellectual and social networks that it builds, in order to change that idea of museum visitors and art spaces as mere passive spectators in seeks a mystical revelation, to convert them into users of the works, into participating entities of the creative processes that are taking place during their visit.

It suggests a spectator no longer focused on the auratic contemplation of individual works, but one who is aware of being presented with arguments and positions to read or contest (Bishop 2013, 59). here the contemporary is understood as a dialectical method and a politicized project with a more radical understanding of temporality. Time and value turn out to be crucial categories at stake in formulating a notion of what I will call a 'dialectical contemporaneity', because it does not designate a style or period of the works themselves so much as an *approach* to them. One of the consequences of approaching institutions through this category is a rethinking of the museum, the category of art that it enshrines, and the modalities of spectatorship it produces (Bishop 2013, 6-9).

The time that Claire Bishop mentions here is related to Foucault's types of heterochronies, in the sense that collections of contemporary art are currently trying to find a middle ground between being a time that accumulates at infinity and a chronic, fleeting time. That is why it is crucial to pay attention to these new phenomena since, as Claire Bishop affirms, *today ... a more radical model of the museum is taking shape: more experimental, less architecturally determined and offering a more politicized commitment to our historical moment* (Bishop 2013, 5). They serve as an example the three museological models that have been mentioned and which are the case studies that will be analyzed in this research: the Moderna Galerija + Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MG + MSUM), in Ljubljana, the Van Abbemuseum, in Eindhoven, and, Encounters in the virtual feminist museum of Griselda Pollock.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

The collections have been revitalized, they are no longer inert objects stored infinitely in a lifeless container, the museums of contemporary art are activated little by little through the combined use of collections and documentary and artistic archives, as we will see in the three mentioned examples. The gaze of the object is shifting to the active subject; *from conservation to dissemination ... from contemplative silence to extroversion and amusement* (Álvarez Domínguez; Benjumea Cobano 2011, 32). Archives and art collections, and the buildings that contain them, are heterotopies that turn viewers into users bound by their context to generate multiple critical readings of the same content. As Luis Alonso Fernández affirms, the current museology goes in the direction of changing to the *museum-storage* for the *dynamic museum*, to the museum of the spectators for the museum of the actors, to the museum-laboratory for the museum-database (Alonso Fernández 1993, 405).

That is why within the uses that are made of the archives in the museums of contemporary art we find, first, that of archives or meta-archive that promote dissident artistic practices while rescuing artistic archives already existing to make critical readings of their contents. It is what in this investigation are called Subversion. Two examples of this subverted use of the archives can be found in the latinamerican project called *Red de Conceptualismos del Sur* (RCS) and the AAU. Both, from different approaches, although ideologically committed to the same extent, have created an archive of contemporary artistic practices following determined criteria to incorporate defined actions to their platform.

In the case of the RCS, founded in 2007, it was born by the commitment assumed by Latin American artists and intellectuals (resident in different parts of America and Europe) to rescue artistic and political archives that have remained hidden by the hegemonic powers, with the purpose of procuring its diffusion through a virtual medium. In this sense, the *Red de Conceptualismos del Sur is also promoting the generation of digital archives in use that facilitate access to the memory of the practices that account for these documentary collections* (RCS 2011, online).

These archives have been rescued from very different places of the American continent and relocated in their cities of origin (Image 5)⁴⁶, and from them a collaboration network has been deployed between artists and intellectuals who have given themselves to the task of creating and financing the virtual environment in the one that is disseminated, they have dedicated themselves to scanning all the material, complementing the documentary information and disseminating it not only through the virtual environment, but also giving lectures all over the world about the content of the archive, generating exhibitions and meeting places for those who they investigate topics related to it.

⁴⁶ Although one of them, as can be seen in Image 5, is in Canada since it belongs to a private individual who does not consider that in the country of origin of that archive the necessary guarantees for its conservation are given.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Most of these archives were produced by artistic and intellectual collectives during the 60s and 80s, periods in which most Latin American countries were subjected to strong dictatorships. They include official documents, press of the period, videos of interest and even material (audiovisual, visual and on paper) documenting performances, installations and interventions in public space made by groups, all in order to denounce injustices, silences generated by the press and official media and institutions regarding cases of human rights violations, disappearances, unjustified imprisonment, political repression, etc.

A rescue and dynamization process began in the 90's when this network of intellectuals began to find a series of forgotten artistic archives of the previous decades. Thanks to their rescue, those who work and promote the work with these archives have as their fundamental objective to dismantle the dominant discourses that have governed cultural production to date, while establishing links between these cultural moments silenced and the agents interested in making them visible, in order to guarantee its preservation and dissemination: *This platform of knowledge and political intervention pays special attention to Latin America with the intention of generating a shared heritage derived from the creation of an artistic fund and a common archive* (RCS 2007, online).

Another example of this type of meta-archival use or *Subversion* is SALT association from Turkey. As we all know Turkey is an intercontinental country strongly conditioned by its geographical position, located between Asia and Eastern Europe, which stretches across Anatolia and Thrace in the Balkan area; this is important to keep in mind when facing your complex and convoluted story. Victim of multiple invasions, has always been at the border between colonization, invasion or be an independent space. Likewise, this location has given way to the concentration of a great variety of religions and cultures, not in vain is it popularly known as the *Door between East and West*. Such a particular story must surely involve a game of revealing and hiding archives.

That is why it is not strange the appearance of spaces that aim to preserve knowledge, the statements that have been formed throughout its history, mainly the cultural ones that are the ones that most frequently destroy invaders and oppressors when they are made with power. Salt is one of these spaces of dissidence. It was inaugurated in 2011 with private sponsorship as a multifaceted and transdisciplinary institution, distributed in three different spaces: two in Istanbul (SALT Galata and SALT Beyoğlu) and one in Ankara. SALT is, in many ways, a deviation from traditional art and archive institutions in Turkey and is privately sponsored.

Salt is a reflection of how the institutional philosophy of both public archives and centers of contemporary art has evolved, because it promotes an open historical archive that establishes permanent critical dialogues with the daily politics of its emplacement spaces; not only through research but also through exhibitions of archives and Turkish contemporary art that explore topics related to economics, politics, society, issues of

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

modernity and heritage, but from a perspective that challenges and enriches the possibilities of daily debate in their relationship with key historiographical aspects to understand the cultural reality of a country like Turkey (Sawyer 2017, online).

The SALT documentary collections focus on the period between the late 19th century and the present, it also contains official and unofficial documents of the history of Turkish art after 1950, the development of architecture and design in Turkey from the beginning of the twentieth century and the transformations in society and the region from the last century of the Ottoman Empire through the Republic of Turkey to the 1990s. In general, its collection emphasizes Turkey, mainly in Istanbul, and in the geographies of the Southeast of the Mediterranean and Southeast Europe (SALT 2011, online).

The archives that Salt houses have been silenced not because they contain anything particularly subversive but because they do not have ideological interest for those who have invaded and / or colonized their territory throughout its history. The important thing about these archives is not that their content is seditious but because the readings and actions that arise from them are. This archive is made up of more than 1,700,000 physical and digitized documents, with metadata that provide numerous ways of approaching information; it serves as a tool for classification, while providing the potential for greater interconnection (Genç 2017, online).

The second type of current use of archives is that which institutions make when working them as a fundamental part of their museological discourses, such as the discursive lines of their ideological fabric that establish strong relationships between artistic archives, documentaries and the constitution of their collections. What has been called here as Realities of the uses of archives in contemporary art museums. This is the case of the + MSUM and also of Garage (museum of contemporary art), Moscow.

Both institutions promote a subversion of aesthetics and the conventional use of archives, generating readings and contents deviated from their traditional use, but always attached to the realities imposed by their institutional affiliation. In the specific case of the Garage Museum of Contemporary Art has created in a short time an international network "cultural allies" that has allowed them to maintain contact with artistic archives from Central and Eastern Europe as well as from Latin America and the United States, without counting the collaborations that has maintained with the National Museum Center of Art Queen Sofia and the same + MSUM.

The work carried out by the muscovite institution defines the type of steps that museums must take to break the hegemonic structures and open up to more inclusive discourses that generate reflection and content. It protects and makes visible the conceptual, performance and video art archives produced in the Moscow territory, which due to the strong repression that freedom of expression has always suffered in Russia (and before as the USSR), were dismantled and maintained in ignominy, until this

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

museum was founded under private patronage and proceeded to the rescue and conservation of the same. This museum also preserves the archive of the CTS Foundation that contains documentary materials related to contemporary art in Moscow, St. Petersburg and other cities within Russia dating from the late 1950s.

Garage also safeguards the archive of Mikhail Nazarov that has documentation of exhibitions, performances, festivals and activism in Moscow and St. Petersburg. And one of the most relevant, the archive of Nina Zaretskaya (TV Gallery). The TV Gallery that was the first place in Moscow to project video art produced in the USA, Germany, Japan and the United Kingdom. It was also a place where young Russian artists who experimented with new media could turn to technical support. And the archives of the pioneering artists of conceptual art in the country: Vlad Chizhenkov and Joseph Backstein. Likewise, Garage also has its own institutional archive, which preserves the documentation on the exhibition development of the center since its inauguration, the discursive lines it assumes and the contemporary narratives that it promotes, as well as the use of artistic archives in them and how they have been used. It is also important to highlight the international affiliations that Garage has established with other centers, among which Van Abbemuseum and MG + MSUM stand out.

The third category of established archive that has been established in the present work, corresponds to the creation of new archives composed of old ones, as a consequence of re-claims. What has been called here Metaphors of the uses of archives in contemporary art museums. This type of use only has the paradigmatic case of Griselda Pollock in the book *Encounters on the virtual feminist. Time, space and archive*, and that will be analyzed in depth in Chapter 4 of this work. It is a novel use proposal because it proposes a feminist and queer rereading of some collections of modern and contemporary art, new artistic archives that build links that allow us to see women not as historical objects within art, but as subjects with their own voice and with strong influences within the framework of the history of modern and contemporary art.

1.4. Problems of the cataloging, registration and normalization of archives derived from contemporary artistic practices

The main objective of this section is to reflect on the problems that arise when establishing patterns of classification for the correct recording of recent artistic production, taking as a point of reference some works from contemporary artistic practices that are preserved in the centers of contemporary art of the Canary Islands. These works are characterized by the use of supports and unconventional materials, diverse and sometimes difficult to determine that derive in artistic archives. By selecting works from artists belonging to art collections in the Canary Islands as paradigmatic cases it is possible to visualize the transdisciplinary and technical contribution that has

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

been developed in the contemporary artistic practices of the Canary Islands, as well as the heritage value of their art collections.

In this sense, in recent decades' museums and cultural institutions have had to change their nomenclature and hierarchy in order to adjust to new artistic proposals. If the cataloging system in the archives is difficult to standardize since the only variation between them is the origin, the content and the character of the document -and we speak of documents that, in principle, share the same material support-; in the field of art, the great diversity of sources, subjects and contexts is so wide that it is almost impossible to develop a standardized system of categories (Haber 2006, 30). So, it is not surprising that, at present, extensive debates are taking place on how to adapt the classification and cataloging systems of museums to the specific needs of the wide range and variety of contemporary artistic practices.

Although there is a document standardization project and Domus application that emerged within the framework of the Collections Program of the Comprehensive Plan of Museums of the General Subdirectorate of State Museums (Alquézar Yánez 2004, 30); The truth is that, although as a system of standardized classification of data identifying works can be very efficient, in reality it is nothing specific when it comes to contemporary artistic practices (CAP) What we say is that the CAPs should be subject to the development of specific thesauri, which can be enriched with the particularities of context and production of each work; In other words, even CAPs can generate styles or not generate them, and this must be represented in the classification systems and denominations of their own thesaurus.

To help the development of these specialized thesauri, other more universal ones can be used as a starting point and they are constantly updated, because they have constant funding and interest. This is the case of the Getty Research Institute Arts & Architecture Thesaurus and the Electronic Arts Intermix (a non-profit association that since the 70s has been collecting, classifying and analyzing video art works and new media). In Spain there is an *Archive and a critical study of audiovisual artistic practices (expanded video) in Spanish Art. Identity and new media* that, as defined on its website, is a *research project that wishes to be built in a space of critical reflection based on audiovisual practices in contemporary Spanish art* (Martínez Collado 2013, online). The problem with this consultation option is that it ended in 2016 and has not been updated since then, it does not offer a cataloging system, but it does offer an archive of artists with a representative sample (partial, not complete) of their work; and, in addition, it is an incomplete archive because it has no representation of Canarian artists, with the exception of Pedro Garhel.

Taking all this into consideration, new standards of cataloging and registration must be developed since the artistic practices that are tried to classify are mostly processual or conceptual, related to a specific context, that use as media a great variety of media (photography, video, mobile, multimedia, etc.) and that, in many cases, are unfinished

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

works or completed by the public (Cooke, Harding 2006, 51). Cataloging these practices, archiving them, would validate as a future historical source practices that have been created with informal resources or as a reflection of ideologically dissident thinking; At the same time, accessible collections for research would be generated, which is one of the fundamental purposes of preserving cultural heritage (Cooke 2006, 52).

The function ... of the Department [of registration and cataloging] is considered the base and the heart of the Museum, since all the archives and the documentation are centralized in it, and for that reason its importance is capital for the investigative work of the curators of the different departments, as well as for the functioning and good running of the museum (Vela 1985, 239).

After a study on the systems of classification and registration of specific works of contemporary art belonging to collections of certain art centers in the Canary Islands, it has been detected that there are certain artistic manifestations at present that not only resist a conventional classification system, but also they need to develop a new review and conceptual analysis of these cataloging criteria in order to make a description and documentation of the works as accurate as possible ; we will use as a paradigm the case those archives that are generated as a consequence of the practices of video art and its derivations.

As mentioned, only a necessary reflection is proposed here for the subsequent development of some thesauri and a cataloging system that is precise, but which in turn is sufficiently open to include with posterity all the practices that, undoubtedly, will arise in accordance with the technological innovations that will be produced in the future. Paradigmatic cases that belong to different collections of art in the Canary Islands that make up artistic archives⁴⁷ will be used to illustrate the problematic on which they are trying to reflect.

The first specific example proposed is the *Intruder* work of Teresa Arozena. It appeared as a project in number 29 of the magazine *Basa* with the title *The intruder: on-line project*. As the artist herself states on her website, when talking about this work: *This project brings together a series of works for the network, inserted as a singular daily different 'intrusions' in certain private spaces* (Arozena 2006, online). These are interactive clips in which we can move with the help of the mouse throughout the space of the different scenes of the recording. Teresa Arozena uses them to recreate virtually that classic interaction that is established between the hand and the eye when we look at a book or a run-through (Arozena 2006, online). The videos retain a descriptive tone that borders on the documentary.

⁴⁷ This space-time screen is done for reasons of closeness and due to the experience acquired during the Research Project I+D+R (innovation + development + research) INTERREG V MAC 2014-2020 (POMAR) with the number 1808251601, JGA/mdhc *Art collections Cabildo Insular de Tenerife. Documentation and Museum Management. Updating databases in an integrated system to guarantee their study*.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

It is not a video in the strict sense of the word, because each clip is built by a sequence of photographs, this allowed the artist to work two aspects: first create three-dimensionally the spaces that intervened with their cameras; second, she gave the videos that primitive character that refers us to the first works of photographic frequencies or chronographs by Eadweard Muybridge and Étienne-Jules Marey, immediate antecedents of the invention of cinema. Although the work was initially intended to be published in the printed format of Basa magazine, the artist considered that the web medium would be more appropriate, which would give it a wider scope of work and dissemination (Arozena 2006, online).

In this Teresa Arozena project is composed of six interactive videos that show the day to day of a family. In different areas of the home, it can be shown that ... its aesthetic approach has developed in the line of friction that arises from the interrelation between private and public, conscious control and chance, the conception of rest and movement (Betancor 2010, 14). Taking the content of the work, the support in which it is sheltered and the technique used by the artist, it is proven that in cases like this we are left without resources to catalog it properly. We are faced with an innovative technique that combines the best of netart, video art, documentary work and photography.

The second example selected is the 8 + 8 video by Pedro Garhel. This video was made in 1983 and combines a series of participatory interventions in the public space, carried out within the framework of *8 + 8 MADRID-ARANDA* and that took place in Aranda del Duero. The video lasts almost 6 minutes and is available in different web sites for video playback and storage. This work represents an enormous challenge of classification since it is at the border between the video performance and the video that documents a performance. In the first, it can be done in a prolonged / indefinite period of time, it is edited and it does not have the intervention of the public; the second, has the spontaneous intervention of the public, has a limited time and, in general, is not edited so that the full document of the action is preserved.

In the work of Pedro Garhel analyzed here we see interferences of two aspects of video art: it has the intervention of the public, but it was made at different times, although in the same space, it was edited because the message of the video matters more than the irrefutable documentation of a fact, there is a creative consciousness that wants to build a narrative and a specific effect behind it. All these factors make the cataloging of this piece difficult, beyond the identification and technical data of the same. The fact that it is available on the web, does not subject the public of the museum to limit its expectation to that context, but can consult it at any time for its study and analysis.

The third example selected is the work *Seduciones* de Néstor Torrens. This work is part of a video-installation (although it is about these cases that we mentioned in which the videos work as complete pieces in themselves) of 1999 entitled *Without an image there*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

is no reality. The fundamental characteristic of this aspect of video art is that it dynamites the boundaries established by conventional art between the space and the piece, since these installations take over space and stimulate sensory (Castro Morales; Peralta Sierra; Quesada Acosta 2011, 217-218). The video lasts little more than 2 minutes and is composed, by appropriations that the artist concretely of those moments in which the presenters seem to put provocative faces.

It is done right with the moments in video in which the presenters seem to put provocative faces. They appear, because in reality it is a strategy used by the artist who works these videos and uses shots in which the presenters blink in real time or moisten the lips but, seen in slow motion, acquire a sexual connotation. Also the case of video-installations is very complex, because within the cataloging you must take into account the video as a narrative unit and the video as part of a more complex set. Likewise, one must have a record of each of the objects that make up the installation in its double importance: as an inventorial object and as an object that has a symbolic charge within a spatial composition.

The fourth and last specific example selected is the work of Carmela García entitled *Spaces of Power*. The plane of the video is divided into three shots that narrate in each of them different stories but related to each other, when dealing with different moments of the same scenario. It is a meeting room: in one plane it is empty, in another one it is occupied by a group of women who pass a ball between them, who roll over the table, and in the third the women are entering the room. living room and occupying the available chairs around a table. The video has a duration of 1minute and 10seconds and is available on the artist's website and different channels of dissemination of free access videos, such as YouTube.

This sequence of three different moments of the same space represents a true challenge of cataloging, not because of how the sequences are planned, but because of the content itself. We could identify it as video-performance or as video art interchangeably: there is a narrative content⁴⁸, also because both types of video allow us to edit, repeat the shots, rethink the scenarios, in order to confer greater discursive force on the images. And in the case of this piece by García, this type of cataloging detail is crucial, because it presents us with the different power tensions that can be generated in the same space and how they vary depending on who occupies them and the type of activities that in them it is realized.

As it has been seen in the 3 proposed examples, having provenance, content and supports so diverse, it seems obvious to say that these works have at least in common that they were made by someone (author), they must have a title, a specific year of completion or completion of the work; that all, although the support is not the same,

⁴⁸ Even in the case of taking the empty meeting room, since it would be using the absence of human presence as a narrative resource.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

must have some, and certain measures. All works have a bibliography related to them, they must be submitted to conservation processes and they participate in exhibitions, so there must be a section in which the history of exhibitions in which it has been exhibited appears. For what could be considered these aspects (author, title, year, support, format, measurements, bibliography, exhibitions, conservation reports, etc.) the only common ones that have these contemporary artistic practices at the time of being cataloged.

Carrying this type of cataloging with modern art was a bit easier, because there were definite authors who executed the works, even in the case of the group experiments of surrealism. The same for the title, although sometimes the works "Untitled" and series presented in some circumstances serious challenges. With respect to the material and the support, the conventional uses that in the modern age were made of the sculpture and the canvas (with its variants); only that with time it was necessary to incorporate photography with its wide range of printing techniques, and that, over the canvases, also over time began to adhere diverse materials besides oil, gouache and / or watercolor, what derived in the use of the well-known denomination *mixed technique*.

The problem of the use of the mixed technical category when identifying the technical specificity of a work is that this denomination usually encompasses a wide range of possibilities, difficult to determine. It has been manipulated for the canvases, as already mentioned; but in some cataloging programs it is usually used to determine the technique of an audiovisual work, documentary photographs in series printed on various supports, etc. Creating a registry with such technical inaccuracy would not only prevent the correct identification of the work in the database, which would make it difficult to search in a warehouse physically; but, also, that those who study the piece are lost to know the details and richness of the work in question. On the other hand, we know that contemporary art is no longer governed by a unique system of authorship; in fact, there are artistic practices in which we cannot identify specific authors because they were made by anonymous collectives. The same thing happens with the title, the titles are already relative because sometimes it is only about creative processes or the execution of artistic actions with a social, claiming purpose, etc. With the formats of work the same thing happens: being mostly works of ephemeral or experimental character we only have the record of the action through videos in different formats, photographs, or it can be multimedia works (that are not even in physical support in the museum but in a web environment), etc.

To solve these cataloging challenges, some institutions invite the artists to collaborate in the process of cataloging and registering their works, and to the conformation of their own archives within the collections, but how to respect the subjectivity of each one of them while forming standard parameters of registration within an automated system that can also be handled by more than one expert? And, also, what role plays in all this

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

the work of the artists who act as their own curators of the works or the social context within which the work object of cataloging is carried out?

Other institutions understand that associating works with certain subjects or categories should be the responsibility of conservators or experts in contemporary art history or experts in new media studies, since it requires specialized knowledge in the subject, for the correct designation of the pieces. In fact, meetings are held between the registration department, the curators (when it is not the same department for both actions) and the artists to go deeper into the technical aspects of the works and thus be able to specify more the cataloging criteria. Likewise, in cataloging systems of works of art, the origin of the works is usually considered of interest, since this information serves to determine its relevance and, to a certain extent, determines its economic value. However, this is very important for current practices since enormous progress has been made to retrace the path that makes artistic production conditioned by market demand.

It is clear that a unifying language of all the collections of a region should be established to guarantee its accessibility to society, which is the main purpose of this type of cataloging process. Recall that there is part of that standardized language on the internet (in thesauri and manuals); but they tell us little about CAPs beyond helping us to identify the most basic data of the pieces or the register of artistic actions. The main function of the cataloging is to deepen the information we can obtain about the work (whether or not it physically exists), deconstruct the intellectual networks it entails, highlight the relationships it establishes with its context and establish its international affiliations.

The ideal would be, as Anna Harding states, to consider each *body of works as a reasoned catalog that is constantly updated and restructured ... and not to see them as discrete objects, but as material research bodies from which a product could occasionally come out* (Harding 2006, 58). Because the importance of documentation and cataloging of contemporary artistic practices lies in the specialized and specific information that can be offered on a group of specific works, and not on the information that may have about contemporary art in general; so that information about local production, linked to its context, is available to all in a web environment that does not force us to move to obtain that information and knowledge (Poinsont 2006, 66).

Finally, it is important to bear in mind that, thanks to narrative tools such as video art or other works of an interactive or virtual nature, and the artistic archives that are generated as a result of them, now museums have the possibility to show little-known works and with a much more economical exhibition assembly. This is of interest because the correct cataloging and registration of contemporary artistic practices of the Canary art collections would allow their dissemination and study in a wider range. It would also make it possible to visualize the intellectual networks that are woven inside these works, their relationship with the context in which they were produced and the lines or connection points that are generated with international contexts. This would maintain

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

an integrated network of knowledge about contemporary art that goes from the general to the local and vice versa.

But it must be borne in mind that it is the particularities of the pieces that enrich the intellectual value of a collection. And that to deal with these particularities it is necessary to restrict the descriptive space in the registration program so that it does not run the risk that the detailed style of each work is distorted by the particularities of the personal writing of the different people that may interfere in that same database. The best way to reinforce the content of a work is by generating specialized cataloging systems that are closed to misinterpretations and open to all the expressive possibilities that the new technological means of dissemination offer to artists.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

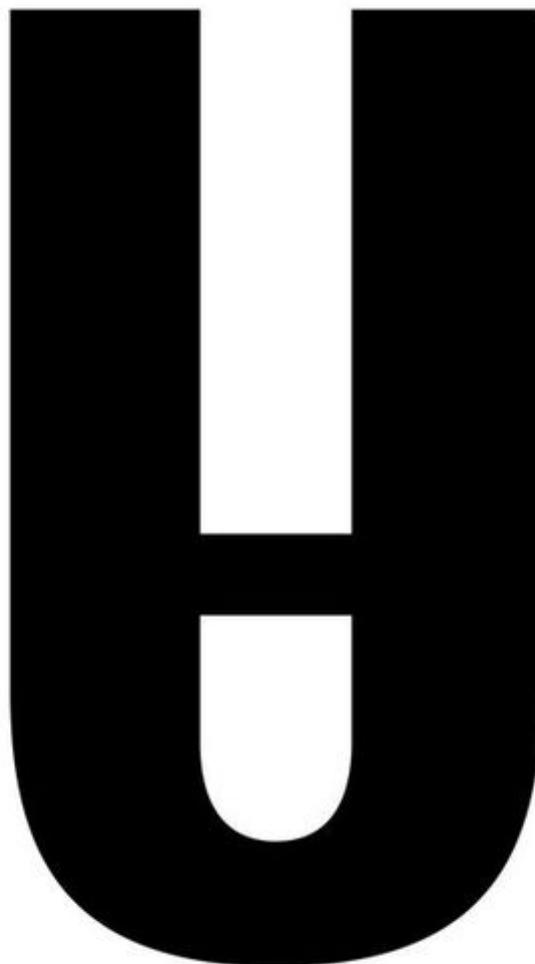
04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Capítulo 2. SUBVERSIONES. EL ARCHIVO DE LA ASOCIACIÓN DE ARTE ÚTIL

Imagen 6. Logo del Museo y la Asociación de Arte Útil



Fuente: Cortesía de Tania Bruguera, disponible en <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/museum-of-arte-util/>

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

...el cambio a un modo horizontal de trabajar es coherente con el giro etnográfico en el arte y en la crítica: uno elige un sitio, aprende su idioma, concibe y presenta un proyecto, únicamente para pasar al siguiente sitio en el que se repite el ciclo. [...]...este cambio sigue una lógica espacial: uno no solo mapea un sitio, sino que también trabaja en términos de tópicos, marcos, etc. [...]. Este modo horizontal de trabajar demanda que críticos y artistas conozcan no solo la estructura de cada cultura lo bastante bien como para mapearla, sino también su historia como para narrarla.

Hal Foster [1996, p. 206]

El arte es el medio más seguro de aislarse del mundo así como de penetrar en él.

Goethe

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

2.1. Arte Útil o los usos del arte

El término *Arte Útil* ha sido empleado en diferentes contextos y fechas a lo largo de la historia cultural contemporánea, ya desde los años 60 encontramos evidencias por medio de un manifiesto explicativo que el artista argentino Eduardo Costa realizó sobre este concepto; y la artista Tania Bruguera redescubre el concepto y comienza a investigarlo en 2003, amplía y profundiza las posibilidades de uso del arte como herramienta, al tiempo que encuentra el mencionado manifiesto de Costa y otros tantos de Pino Poggi redactados a partir de 1965 bajo el título *Arte Utile* (Bruguera 2013, 6; Bruguera 2014, 195). A partir de 2002 Tania Bruguera comenzó a trabajar el concepto y desarrolló de manera independiente la Cátedra de Arte de Conducta en la ciudad de La Habana, y a partir de allí estudió la idea de que el arte puede ser una herramienta para ayudar a la sociedad (Entrevista a Gemma Medina Estipiñán 2017).

Este concepto del arte como una herramienta y dispositivo rompe con las paredes físicas del museo y de la institución arte, al tiempo que invita a los/as visitantes de estos espacios a la acción; también significa que el arte puede ser utilizado para producir beneficios y ayudar a alcanzar metas específicas a ciertos colectivos dentro de la sociedad (Bruguera 2013, 5). Así lo entendió en su momento John Ruskin, quien en el siglo XIX combatió la noción de *l'art pour l'art* en favor de un arte utilitario al servicio de las sociedades y que ayudara a mejorar las condiciones de vida de las clases trabajadoras y obreras de su tiempo (Villegas 2009, 8).

Para estos/as propulsores/as del arte por el arte mismo un arte desprovisto de utilidad también lo está de ideología (Villegas 2009, 9), lo que, hasta cierto punto implica, que la creación se encuentra deslastrada de su contexto de origen. Sin embargo, no comprendieron que defender la autonomía del arte, era respaldar, paradójicamente, una ideología. No obstante, la historia del arte ha demostrado que hay espacio en este campo para todas sus vertientes expresivas, porque John Ruskin coexistió con los/as prerrafaelistas, los *pompiers*, los/as impresionistas, etc.; porque la Bauhaus, que promovía la dignificación del diseño industrial y luchaba por conferirle un lugar entre las denominadas artes mayores, coexistió con el resto de vanguardias artísticas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

También porque hoy en día Nuria Güell inicia proyectos comprometidos y controvertidos que se debaten entre la legalidad y la a-legalidad, mientras Damien Hirst vende un cráneo forrado de diamantes por millones de libras. Lo que queda a aquellos/as que trabajan con arte ideológicamente comprometido (en el ámbito social, económico, político, identitario, ...) es explorar sus posibilidades y desarrollar nuevos proyectos que respondan a las necesidades de colectivos marginados. Sin embargo, no deja de aparecer la duda de hasta qué punto se trata, en algunos casos, de proyectos realmente comprometidos con su entorno, que se encuentran buscando soluciones prácticas a problemas reales; y cuándo se trata de mera perorata panfletaria y prefabricada.

Frente al politicismo en ascenso y en un mundo *carente de cultura*, [...] se hace necesario profundizar en la relación del arte con la sociedad, reinstaurar la dimensión mítica y cultural de la experiencia pública. De este modo el artista [o colectivo], a través de su trabajo con la comunidad, puede ayudar a despertar en el paisaje social su sentido latente de lugar (Blanco 2001, 31-32).

El principal problema del arte útil es el riesgo que corre de instrumentalización, porque conferirle un carácter utilitario al arte puede llegar a someterlo comercialmente pues siempre se estará a la espera de algo novedoso y útil para poder mercantilizarlo; también, por el miedo del resto de los/as artistas a que les obliguen a generar siempre obras con fines sociales prácticos que generen beneficios tangibles a los sectores afectados, restringiendo así las posibilidades de producción del arte. Sin embargo, se debe tener en cuenta que reivindicar posiciones también reporta un beneficio moral para aquellos colectivos que lo necesiten, por lo que no siempre se tiende a pensar en este tipo de arte como algo que debe aportar beneficios económicos para los implicados, o continuadores de los proyectos.

Podemos considerar que el arte útil [...] se encontraría mayoritariamente en esas prácticas que buscan ser propositivas en un contexto predeterminado, bien enfrentando micropolíticas alternativas de carácter social al *statu quo* impuesto por las políticas dominantes, bien respondiendo a deseos o demandas concretas formuladas por una comunidad o un movimiento (Bruguera; España 2009, 1).

Por este motivo, como afirma Stephen Wright en *Towards a Lexicon for Usership* la utilidad representa un gran reto para tres instituciones conceptuales en el arte

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

contemporáneo, a saber, los espectadores, los coleccionistas y los/as expertos culturales (Wright 2013, 13). También hay que tener en cuenta que, en palabras de Wright, la utilidad no es ni sumisa ni revolucionaria; no es sumisa, porque no pertenece a nadie y los usuarios lo saben; no es revolucionaria, porque su existencia está ligada a las necesidades de las personas.

Lo ideal sería crear una forma emancipada y no instrumentalizada de uso, que transforme a los espectadores en usuarios, en entes activos con voz propia que se sientan en pleno derecho a opinar, cuestionar y disentir sobre su realidad, lo que conecta esta teoría de Wright con la de Jacques Rancière en su libro *El espectador emancipado: Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser 'voyeurs' pasivos* (Rancière 2008, 11).

En sus *Investigaciones filosóficas* Ludwig Wittgenstein defiende que la estabilidad y los significados de un lenguaje dependen exclusivamente de quienes lo usan (Wright, 2013: 14); y esto es extrapolable al campo del arte, que también es un lenguaje con sus códigos y significados. Esto es importante tenerlo en cuenta porque el arte, como cualquier otro lenguaje, debe ser usado en todas sus vertientes: como canal narrativo o generador de relatos, pero también como herramienta que es capaz de subvertir las mismas convenciones que instaura. Visto el arte desde esta perspectiva cabe hacerse la misma pregunta que hace años se hacía la artista Tania Bruguera en una entrevista con Pablo España: *¿Por qué las personas quieren tener una conclusión ante sus ojos cuando las obras de arte público no se ven, sino que se entienden, se experimentan, se debaten...?* (España; Bruguera 2009, 1).

Si se entiende esto de entrada, se puede abrir el espectro a la idea de que el arte puede ser utilitario y a la vez estar sometido a varias concatenaciones simbólicas, como todo lenguaje o expresión. En este sentido, los colectivos artísticos desempeñan su trabajo cultural para denunciar situaciones contextuales concretas, dar voz a comunidades que por una u otra razón son desatendidas por el Estado y los discursos dominantes. Como se ha mencionado arriba, el arte aquí se enfoca en la comunidad, es una herramienta para el cambio social. En definitiva, el arte útil es entendido como acción, como proceso y como espacio de encuentro de las comunidades menos favorecidas que les permite

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

generar debates y acciones razonadas para hallar soluciones a intereses comunes; no pretende crear objetos artísticos concretos ni obras de arte canónicas; un espacio.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

2.2. El Museo de Arte Útil

El *Museum of Arte Útil* fue una exposición que tuvo lugar en el Van Abbemuseum entre 2013-2014, pero que comenzó como un proyecto de investigación iniciado por la artista Tania Bruguera y el propio VAM en 2012, en colaboración con el Queens Museum (New York, EEUU) y Grizedale Arts (Coniston, RU). Desde el origen se trataba de generar una práctica experimental, por lo que el *Museo de Arte Útil* se planteó como objetivo principal utilizar el marco institucional y legitimador del museo para cuestionar la función del arte, del artista y de la institución artística dentro del panorama contemporáneo, por medio de una propuesta expositiva que visibilizaba una serie de prácticas artísticas que demostraban que era posible darle un fin utilitario al arte; al tiempo que cuestionara la función del arte, del artista y de la institución artística dentro del panorama contemporáneo (Entrevista inédita a Medina Estupiñán 2017).

Imagen 7. Fachada del Van Abbemuseum durante la inauguración del *Museo de Arte Útil*, 2013-2014.



Fuente: Fotografía de Peter Cox. Cortesía de Gemma Medina Estupiñán

La exposición se encontraba compuesta por diez salas, cada una de ellas trabajaba con la ejecución de proyectos relacionados con temas medioambientales, de economía local, psicología. Los trabajos seleccionados para la exposición no solo debían cumplir

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

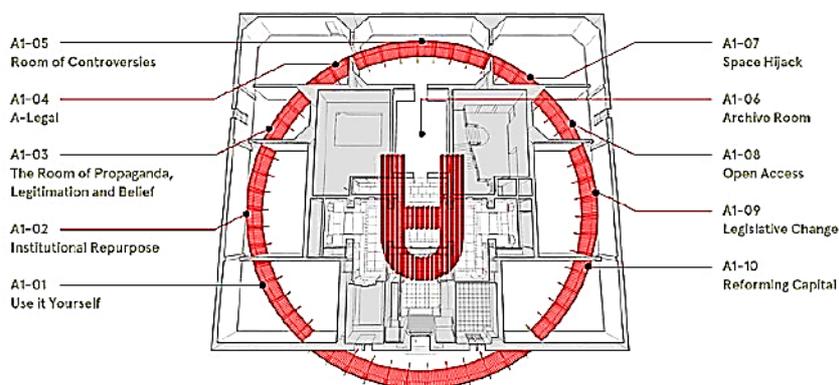
04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

una serie de criterios (que serán explicados más adelante) para ser considerados arte útil; sino que, además, debían responder a una serie de estrategias básicas que se constituyeron en los ejes temáticos sobre los que se configuraron las salas que componían la muestra. La primera sala, *Use it Yourself* (úsalo tú mismo), era un espacio dispuesto con maderas de muchos tamaños y tipos, y muchas herramientas, para que las personas pudieran utilizarlos y realizar lo que quisieran con esos materiales; además contaba con proyectos de Santiago Cirugeda, Lucca Pucci, Bik van der Pol, Vivireternamente y Yomango.

Imagen 8. Plano de la distribución de salas durante la exposición.



Fuente: https://payload180.cargocollective.com/1/1/61147/5906896/201310-museum-of-arte-util_001.jpg

La segunda sala, *Institutional Repurpose* (reutilización institucional), invitaba a reflexionar sobre la función y compromiso del museo como ente activo de la sociedad, y debatir sobre estos usos que los colectivos y artistas hacen de las instituciones de arte; contaba con proyectos de Paulina Cornejo, Ahmet Öüt, Apolonija Šušterši y WochenKlausur. La tercera sala, *Rooms of Propaganda, Legitimation and Belief* (Habitación de propaganda, legitimación y creencia), recogía las iniciativas de Tania Bruguera, Eduardo Costa, Charles Esche, Jeanne van Heeswijk, Pino Poggi y Stephen Wright; aquí se encontraba todo el material teórico que se utilizó para crear los criterios y las bases que posteriormente darían pie a la fundación de la Asociación de Arte Útil,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

también mucha propaganda sobre el arte útil que ayudara a sembrar en quienes visitara la muestra la certeza de estar frente a prácticas artísticas legitimadas como arte.

La cuarta sala, *A-legal* (alegal), albergaba propuestas como las de Santiago Cirugeda, Sean Dockray, Núria Güell, Rebecca Gomperts, IRWIN, Ruben Santiago y WochenKlausur; que ponían en evidencia esas zonas grises que suelen generar las leyes y los sistemas oficiales, bajo las que muchas veces se amparan las irregularidades de muchos políticos y personas influyentes, pero que en el campo del arte se convierten en espacios fértiles para la imaginación y la construcción de espacios colaborativos que ayuden a colectivos o personas menos favorecidas por las normas oficiales. La quinta sala denominada *Room of Controversies* (habitación de controversias) estaba compuesta por iniciativas de Azra Akšamija, Electronic Disturbance Theatre 2.0, Jalila Essaïdi, IRWIN y Institute for Human Activities, para llevar a cabo debates sobre proyectos controvertidos que en su momento causaron grandes impactos en sus contextos.

La séptima sala, *Space Hijack* (espacio *Hijack*), fue utilizada como oficina por aquellas/os artistas y colectivos que se encontraban haciendo residencia en el museo en ese momento, desarrollando proyectos de arte útil, como NSW Builders Labourers Federation y Victoria Street Resident Action Group, Liz Christy, Santiago Cirugeda, Núria Güell, Memetro, Bonnie Ora Sherk y WochenKlausur. La sala *Open Access* (acceso abierto), consistía mostrar aquellos proyectos de arte útil que tenían como fin último, como estrategia, proporcionarles a las personas toda la información y acceso libre y gratuito al conocimiento, y estaba acompañada de los trabajos de Joseph Beuys, Missdata, Daniel Godínez Nivón, Critical Art Ensemble, John Ruskin y Yao Jui-Chung + Lost Society Document.

La octava sala *Legislative Change* (cambio legislativo), exponía proyectos que han promovido modificaciones en las estructuras sociales a través del cambio de políticas locales y/o nacionales, como los de Augusto Boal, Jeanne van Heeswijk, Djambawa Marawili - Artists from the Yirrkala region, Provo y Laurie Jo Reynolds. Para la sala *Reforming Capital* (reformando el Capital), se seleccionaron proyectos que trabajaran con la idea de generar otras maneras de uso y producción de capitales, otras maneras de intercambios de bienes, en definitiva, otras maneras de economía; estaba compuesta

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

por acciones de Claudia Fernández, Grizedale Arts, Rolling Jubilee, Jeannette Petrik, WochenKlausur y Pivot.

imagen 9. Inauguración de la propuesta *Museo de Arte Útil* en el Van Abbemuseum



Fuente: Fotografías de Peter Cox. Disponibles en:
<https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/museum-of-arte-util/>

La sexta sala, el centro de la exposición, era la del *Archive Room* (habitación del archivo), que se había formado durante el desarrollo teórico del proyecto expositivo, momento en el que, como se ha mencionado, se crearon los criterios. Por medio de una *open call* se seleccionaron solo cincuenta proyectos entre más de los trescientos que se presentaron, para que conformaran el archivo, se realizaran las respectivas fichas, y pudieran ser luego utilizadas y consultadas por las personas que visitaban la muestra. Durante el tiempo que duró la muestra también se contó con los *Live Projects* (proyectos en vivo) de Lara Almarcegui, Tania Bruguera, Núria Güell, Jeanne van Heeswijk, Mike Merrington, Publink, WochenKlausur y Wooloo, que se encontraban aún en ejecución para el momento de la exposición.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Imagen 10. El Archive Room durante la exposición.



Fuente:

<http://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/14_the_use_of_history_and_the_histories_of_use_museum_of_arte_til_and_really_useful_knowledge>.

Quizás en esta exposición era importante tanto el concepto de arte útil como la noción de reapropiación en el arte; porque la idea original era organizar una exhibición individual a la artista Tania Bruguera en el Van Abbemuseum y esta muestra monográfica derivó en este enorme proyecto que involucra a tantos y variados agentes culturales, y que hoy en día es un movimiento artístico en el que los colectivos y artistas deciden participar o no con sus proyectos. Al final es como si Bruguera utilizara estos trabajos como sustento de su propio trabajo artístico conceptual. Esto no le resta compromiso social al trabajo de esta artista, pero si invita a pensarlo desde otra perspectiva, porque al final no se puede olvidar que lo que ella promueve por medio de esta exposición es su propio concepto de arte, lo que el arte debería ser en el contexto cultural actual.

Este enfoque actual de la historia produce una comprensión de hoy con líneas de visión sobre el futuro y vuelve a imaginar al museo como un agente activo e histórico que habla en nombre no del orgullo nacional o la hegemonía, sino del cuestionamiento creativo y la disidencia. Sugiere que un espectador ya no se enfoca en la contemplación aurática de las obras individuales, sino que es consciente de que se le presentan argumentos y posiciones para leer o contestar (Bishop 2013, 29).

Otro concepto que se desarrolla en esta exposición y cuyo contenido gira en torno al espacio del *Archive Room*, es el de *Museum as a social powerplant* (museo como motor/impulsor social) porque al invitar a los visitantes a hacer uso de las fichas,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

tocarlas, estudiarlas, debatirlas, cuestionar si debían ser consideradas arte útil o no, cambiaba por completo el rol del típico espectador dentro del espacio expositivo. Esta primera aproximación que proponían, Tania Bruguera y su equipo, al uso subvertido de un archivo artístico dentro de un museo contemporáneo, trastocaba tanto la noción misma de archivo como la de museo; ahora ambos cambian de roles y pasan de ser meros contenedores de objetos, documentos e información, a ser motores generadores de nuevos contenidos y debates. Por eso es que el archivo que se genera con motivo de esta exposición y que hoy en día continúa y enriquece la asociación es tan importante para esta investigación.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

2.3. La Asociación de Arte Útil (AAU)

A raíz de esta exposición en el Van Abbemuseum, que estuvo abierta entre 2013-2014, se conformó la Asociación de Arte Útil como una organización independiente o para-institución; no es una asociación real, no existe como persona jurídica, se trata de un concepto de asociación que juega con la legalidad al hacer uso de ese término en el nombre del proyecto. Hoy en día, tal y como se reseña en su página web, <http://www.arte-util.org>, la Asociación de Arte Útil es parte de una colaboración continua entre Tania Bruguera, Grizedale Arts, Van Abbemuseum, Liverpool John Moores University, la Confederación Internacional de Museos Europeos y el MIMA como parte del proyecto de 5 años *Los usos del arte: los legados de 1848 y 1989*, desarrollado por L'Internationale. La AAU está codirigida por Tania Bruguera y Alistair Hudson (Whitworth and Manchester Art Galleries) en asociación con Van Abbemuseum y FRAC Poitou-Charentes.

Su función desde sus comienzos ha sido doble, por un lado generar una serie de espacios dentro de los museos y centros de arte para incentivar la creación de proyectos socialmente comprometidos con las realidades de los contextos en los que tuvieron lugar; y por otro, conformar un archivo en el que se compendiaran digitalmente los casos de estudio de prácticas socialmente comprometidas, que no son tomadas en cuenta lo suficiente, y que se encuentran enmarcadas dentro del concepto de Arte Útil (Entrevista a Gemma Medina Estipiñán 2017)⁴⁹.

En este sentido la Asociación de Arte Útil se ha dedicado en lo sucesivo a impulsar el desarrollo de nuevas prácticas que vayan en esta línea comprometida con su entorno y con lo social, por medio de seminarios prácticos, *workshops*, etc. (fundamentalmente a través de un proyecto denominado *Broadcasting the Archive* – difundiendo el archivo); y manteniendo esta plataforma digital en la que se encuentran compendiadas todas las prácticas a manera de archivo, pero respondiendo a criterios para su conformación que rompen con todos los paradigmas del arte de la Edad Moderna. Su web promueve la asociación, el arte útil, propósitos, investigación, el archivo y transforma a

⁴⁹ La relación de criterios se encuentra disponible en la web de la Asociación: <http://www.arte-util.org/about/colophon/>

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

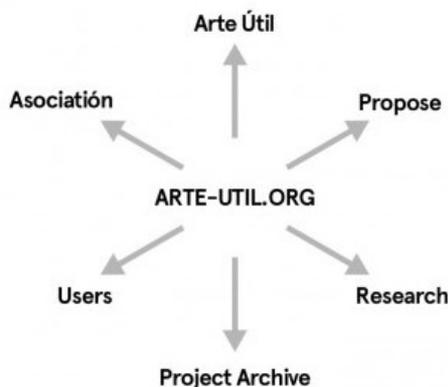
05/04/2019 11:58:53

espectadores/as en usuarios/as [tal y como se aprecia en la Imagen 11]. De hecho, la Asociación se encarga de generar, difundir, resguardar, analizar y promover:

...iniciativas artísticas grupales o individuales en las que se desarrollan nuevos métodos culturales para lidiar con realidades que por diferentes circunstancias dejan de ser preocupación del Estado. Los casos que estudia Arte Útil demuestran cómo estas iniciativas no son incidentes aislados, sino parte de una larga trayectoria histórica que da forma al mundo contemporáneo (AAU 2013, en línea).

La asociación asume el nombre de *Útil*, ya que el arte ideológicamente comprometido que registran en su archivo asume la idea de “utilidad” como premisa básica con el fin de poner en jaque por medio de sus prácticas, los postulados principales de la modernidad sobre la idea de autoría, de genio, originalidad y valor de mercado. De manera que, como afirma la artista Tania Bruguera, *El sentido del arte útil es imaginar, crear, desarrollar e implementar algo que, producido en la práctica artística, ofrece a las personas resultado claramente beneficioso* (Bruguera, 2012: 194). Y, como propone Nick Aikens, *La premisa central del proyecto Arte Útil es considerar prácticas e iniciativas en las que el pensamiento artístico se utiliza como una herramienta para intervenir en el mundo y traer un cambio tangible.*

Imagen 11. Aspectos que promueve la plataforma de la AAU.



Fuente: <http://www.arte-util.org/about/links/>

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección https://sede.ull.es/validacion/	
Identificador del documento: 1811458	Código de verificación: +yxmmELk
Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	Fecha: 04/04/2019 20:24:57
María Isabel Navarro Segura UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	04/04/2019 20:31:27
Yolanda Peralta Sierra UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA	05/04/2019 11:58:53

La introducción de esta idea, registrar y catalogar acciones artísticas llevadas a cabo por individuos y colectivos con fines “útiles”, hace tambalear la gran máxima surgida a finales del siglo XIX y que fue llevada a su máxima expresión por las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX, del arte por el arte mismo, es decir, el arte que no necesita razón de ser, ni explicación, ni sentido. Sin embargo, la visión canónica del arte moderno olvida que la cultura es un proceso colectivo y que la comercialización es lo que subraya el mito individualista (Camnitzer 2012, 4-5). La AAU está consciente de todos estos preceptos y los combate por medio de las prácticas y el marco teórico que promueven y dinamizan desde su plataforma. No obstante, también sabe que, como defiende Hal Foster:

La institución del arte pronto dejó de poderse describir únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etc.); era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. Ni tampoco pudo el observador del arte ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos; era también un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia (económica, étnica, sexual, etc.) (Foster 1996, 189).

Por otra parte, es fundamental tener en cuenta que la Asociación se formó fuera del museo, pero trabaja con su colaboración y la de otras instituciones (como centros de arte independientes, universidades, etc.) para generar nuevos proyectos y actividades que pongan en contacto a la propia AAU y a estas instituciones con sus respectivos entornos, al tiempo que crea conexiones internacionales. Pero la AAU ha generado sus propias metodologías, su marco referencial y teórico, porque tiene claro cuáles son sus principios y su finalidad, por lo que utiliza la imagen de la infiltración dentro de las mencionadas instituciones, para poder seguir trabajando, pero sin instrumentalizarse; pues, como afirma Luis Camnitzer, *Las infiltraciones sucesivas [...] tienen la ventaja de no tener tiempo para contaminar al infiltrado* (Camnitzer 2012, 8).

La AAU se infiltra en el museo, redefine sus espacios por medio de las prácticas que en él desarrolla; sin embargo, el museo no tiene ninguna injerencia en la gestión del contenido, en cómo se visibiliza o se dinamiza la asociación o el archivo. Por otra parte, la AAU se constituye como archivo de investigación artística, combinación de saberes y para-institución alternativa; lo que supone tres líneas de acción básicas para alcanzar la visibilidad y promoción de este tipo de prácticas en la sociedad: la divulgación por medio

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

de talleres, conferencias, etc.; la creación de nuevos espacios participativos; y la construcción del archivo que se genera atendiendo a los criterios y como resultado de las acciones que han sido ejecutadas o se encuentran en proceso de ejecución.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

2.4. El archivo

El archivo fue el primer elemento que se construyó en el proyecto ya que fue el origen, el centro físico [ver imagen 131] y teórico de la exposición; la plataforma digital se originó a raíz de la mencionada exposición en el Van Abbemuseum y la posterior constitución de la AAU, para dar prioridad al uso del archivo y, a su vez, proponer una plataforma para el desarrollo de la Asociación [Entrevista inédita a Medina Estupiñán]. De manera que, ya generada la base teórica inicial, con todas las lecturas bases establecidas y el lexicón de términos instituido surge el archivo como una herramienta permanente para la investigación que invite a investigadores y usuarios a replantearse, por medio de este trabajo, la idea, el concepto de arte, de sociedad y el papel de los museos en el siglo XXI.

El archivo empezó con diez casos de estudio y hoy en día llega a los casi cuatrocientos. Y se conforma porque, como menciona Tania Bruguera, es mejor enfocarse en un grupo de casos de estudio que en ideas abstractas sin expresión en la vida práctica (Bruguera, 2014: 125) Los criterios de selección de estos proyectos no responden a los de catalogación convencional (técnica, autor, etc.), ni a parámetros definidos geográficamente sino que está estructurado por estrategias vinculadas con la realidad actual en concordancia con la transformación social y la dinamización de espacios y grupos. Aunque en el momento de la exposición se consolidaron diez estrategias que devinieron en salas, en la actualidad, las categorías que compendia el archivo son: desarrollo urbano, desarrollo científico, desarrollo pedagógico, economía, medioambiente, social, políticas.

Sin embargo, lo realmente radical, es la manera en cómo transforman un espacio tradicional como el del archivo en refugio de prácticas que han sido ejecutadas con el fin de mermar los pilares fundamentales del mundo del arte, y minar las relaciones básicas y complacientes que desde el siglo XV se han establecido entre las personas y el mundo del arte. Invitan a los artistas y/o colectivos artísticos a convertirse en iniciadores de proyectos sociales comprometidos con la realidad sociopolítica del emplazamiento en el que se desarrolle y a los espectadores a transformarse en usuarios y continuadores de dichos proyectos (Entrevista inédita a Medina Estupiñán 2017).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

En este sentido, y al tratarse de un archivo que solo se encuentra disponible en internet, estamos hablando de una heterotopía en la que se concentran diferentes espacios que a veces se superponen, se contradicen y que generan narrativas no hegemónicas que rompen con la linealidad temporal, al ofrecernos una amplia gama de expresiones artísticas que están más allá del tiempo y el espacio dentro de los cuales se han realizado. Esta heterotopía genera otra en tiempos y espacios divergentes y, tal y como menciona Foucault, rige uno de los principios que nos habla de que la misma heterotopía puede funcionar de maneras diferentes si se ejecuta en otros espacios.

Este lugar virtual teje redes de conexión universal dentro de las cuales se encuentran el arte socialmente comprometido (*socially engaged art*), el arte basado en la comunidad (*community based art*), las comunidades experimentales (*experimental communities*), el arte dialógico (*dialogic art*), el arte relacional (*relational art*), el arte intervencionista (*interventionist art*), el arte participativo (*participative art*), el arte colaborativo (*collaborative art*), la práctica social (*social practice*) y el desarrollo social comunitario (*social community development*) (Marín y Salom 2013, 62).

El archivo se constituye en una versión artística de lo que debe ser un archivo sobre prácticas artísticas contemporáneas que son ejecutadas desde hace mucho tiempo, y que no han sido debidamente visibilizadas ni legitimadas. Es una librería, pero también es conocimiento, no conserva objetos “valiosos” en los términos convencionales, pero lega la metodología implementada por iniciadores/as y/o colectivos para que se haga un uso de ellas, se generen nuevos proyectos, lecturas y líneas de investigación. Por otra parte, toda la información aquí contenida puede descargarse en pdf, lo que convierte la estructura del archivo de la AAU en un sistema modular que puede ser adaptado y construido por los/as usuarios/as atendiendo a las necesidades de quien haga uso de éste. Como afirma Boris Groys, *este documentar termina convirtiéndose en un proceso artístico en sí mismo* (Groys 2011).

2.4.1. Las fichas

Las fichas que registran cada caso de estudio seleccionado por la AAU contienen: un número de registro, título del proyecto, duración (año de inicio y culminación), lugar (es)

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

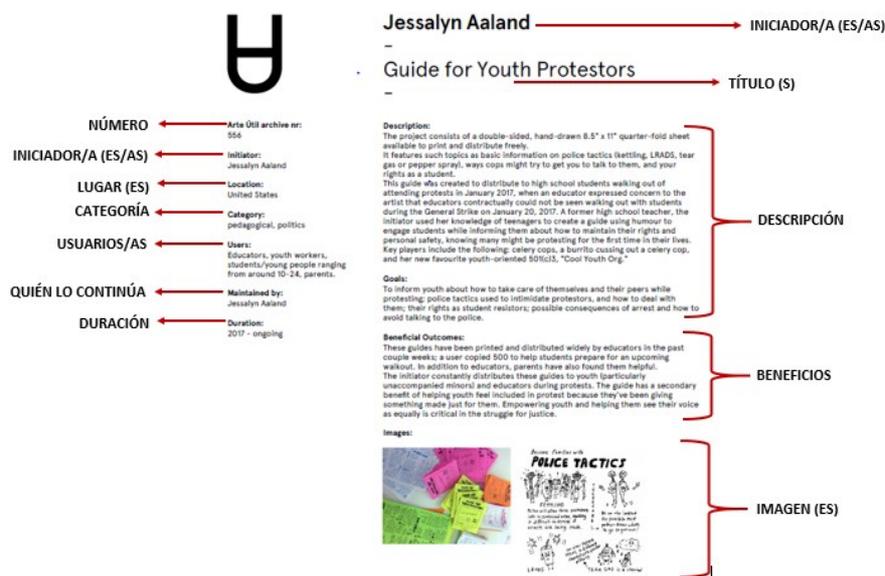
04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

donde se desarrolla (ó) el proyecto, imagen (es) del proyecto en acción, nombre del iniciador/a (es/as), descripción, categoría (se refiere a la/s estrategia/s dentro de la que se inscribe), usuarios, quién lo continúa, metas, beneficios del proyecto. De todos los puntos contemplados en las fichas existen cuatro que son de particular interés por la innovación que representan con respecto a los sistemas de catalogación convencionales y en el cambio de paradigma que constituyen las prácticas artísticas contemporáneas que aquí se compendian.

Imagen 12. Modelo de ficha para el registro de las prácticas en el archivo, con descriptores.



Fuente: <http://www.arte-util.org/projects/guide-for-youth-protestors/>

El primero, el *Nombre del iniciador/a* ya no se trata del autor/a, ya no se trata de un ser omnipresente y único que está presente antes, durante y después de realizada la obra, sino una persona o colectivo que idea un proyecto y reparte las herramientas necesarias para que éste pueda continuar sin necesidad de que ellos/as lo supervisen. El segundo se refiere a la *Categoría*, porque no hace referencia exclusiva a la temática del proyecto sino también a la táctica conceptual (entendidas estas en los términos en que fueron concebidas desde la exposición) que asume para su desarrollo; lo que rompe con la idea

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

convencional del concepto de categoría dentro del sistema de clasificación de obras de arte en los museos, que se refiere al género al que pertenece (bodegón, paisaje, retrato, etc.).

El punto denominado *Quién lo continúa* está relacionado con el de *Iniciador/a (es/as)* ya que, como se ha mencionado quienes inician el proyecto no suelen continuarlo, solo plantan la semilla para que luego germine de la mano de otros entes que deseen seguir aportando beneficios al colectivo necesitado o hasta que la situación que dio origen al proyecto quede solventada. El otro punto de interés, *Beneficios del proyecto*, es rompedor porque dentro de los sistemas de catalogación de obras de arte jamás se contemplaría la posibilidad de que ninguna de las obras almacenadas pueda generar beneficios prácticos materiales o no, para quienes participan de las actividades y exposiciones de las instituciones de arte.

2.4.2. Los criterios

El motivo principal por el que Tania Bruguera decidió desarrollar todo este proyecto, se debe a que había expresiones artísticas actuales que no estaban siendo tomadas en consideración lo suficiente y ella quería demostrar que era algo que estaba pasando, aunque no tuviera una vinculación directa con los movimientos artísticos más mediáticos. Por lo que, a partir de ese momento se crearon unos criterios específicos de selección para decidir qué trabajos serán incluidos en el archivo y cuáles serán excluidos, que la AAU mantiene, aunque hoy en día han cambiado varios de los criterios originales. Estos criterios fueron propuestos y discutidos por Tom Finkelpearl⁵⁰, Alistair Hudson⁵¹ y

⁵⁰ Actual jefe del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Nueva York. Pero que en aquel momento era el director de *Queens Museum*, un museo que tiene una amplia trayectoria de trabajo con las comunidades. Tania Bruguera había realizado una estancia artística en este museo, con un proyecto titulado *International immigrant movement*, que consistía en trabajar con los inmigrantes y ofrecerles asistencia legal, orientación, clases de idioma, talleres de perfeccionamiento profesional. Gracias a esto se inauguró la asociación en colaboración con el *Queens Museum*, y de hecho la primera actividad de la asociación se llevó a cabo allí y se llamó *Laboratorio de Arte Útil*, en el que se expusieron algunos proyectos, se generaron conferencias, *workshops* de discusiones basadas en varias hipótesis sobre arte útil, se invitó a varios artistas afiliados a la asociación para que presentaran sus proyectos y los llevaran a debates.

⁵¹ Actual director del *Museo de Arte Contemporáneo de Manchester*. Aunque para aquel momento era el director del *Grizedale Arts* en el Lake District, Connigstone, Cambria, Inglaterra, al norte de Inglaterra, que trabajaba también ya con el modelo de residencias artísticas para que los artistas fueran allí a trabajar con la comunidad, porque esa institución trabajaba con el modelo de trabajo artístico desarrollado por

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Gemma Medina; como resultado de la organización y análisis de todo el material que la artista Tania Bruguera produjo sobre la noción de Arte Útil en clases, conferencias y entrevistas.

En este sentido, para que estas prácticas pasen a formar parte del archivo no solo deben plantear acciones socialmente comprometidas, sino que tienen que responder a una serie de criterios que se encuentran definidos en la página web de la asociación, y que juntos dinamitan los conceptos fundamentales de la modernidad artística. El primero de ellos es: *Proponer nuevos usos para el arte dentro de la sociedad*. Con esto se hace referencia a la necesidad que sienten algunas/os artistas y colectivos a partir de los años 60 de idear estrategias para cambiar el sistema convencional del arte, y utilizar el pensamiento artístico y su posición de intelectual, para proyectos útiles que ayuden a mejorar algún aspecto específico de la realidad social de algunos colectivos.

El segundo criterio, *Emplear un pensamiento artístico para desafiar el campo dentro del cual operan*, hace referencia a la cualidad participativa e interdisciplinaria que deben tener estos proyectos. Estas características en contra de la idea del artista como individuo privilegiado, único, aislado de su realidad y su contexto; y juegan a favor del arte colaborativo, colectivo y relacional (en el sentido que ha estudiado y defendido Nicolás Bourriaud) (Bourriaud 2006). Sin embargo, este aspecto requiere ser matizado; la base metodológica de estos proyectos parte de la idea de que el artista, siempre que vaya a trabajar en un campo que no es el suyo, debe contar, desde el principio, con la participación activa de profesionales pertinentes según las necesidades de la comunidad afectada.

Todo ello conecta directamente con el quinto criterio (el tercero y el cuarto se explicarán más adelante), *Remplazar a los autores por iniciadores y a los espectadores por usuarios*. La primera parte del criterio, reemplazar autores por iniciadores, implica dos cosas: primero, que la imagen del artista desaparece, solo están quienes inician el proyecto y luego aquellos, la comunidad y algunos/as expertos/as, que lo continúan hasta que el problema se resuelva o hasta que sea necesario; segundo, que la idea decimonónica del

John Ruskin (1819-1900) en esa misma localidad hacía más de un siglo. De hecho, todavía existe allí el primer Mechanic Institute creado por Ruskin. Entonces, inspirados en las teorías y el trabajo de Ruskin, ellos ya venían trabajando este tipo de prácticas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

espectador como ente pasivo receptáculo de placer y de experiencias estéticas intelectuales elevadas, también se desvanece para conferirle a las personas un rol activo, el de usuario, dentro del proyecto que se está ejecutando.

Entonces, en un solo criterio quedaron demolidas dos premisas fundamentales del arte moderno. La primera ya había sido anunciada por Walter Benjamin, Michel Foucault y Roland Barthes; la segunda, fue construida por Kant como una estética en sí misma en su tratado filosófico *Crítica del juicio*, en lo que él denominaba el espectador desinteresado y que fue rebatida por Friedrich Nietzsche en la *Genealogía de la moral*, al afirmar que no existe desinterés o al menos no debería existir, en la mera contemplación (Wright 2013, 16). Claro que Nietzsche hacía referencia a algo mucho más complejo que el desarrollo en su propio pensamiento estético pero que no compete a este trabajo. Fue Jacques Rancière quien realizó una revisión crítica de los principios de la *espectaduría* y los analizó de manera crítica dando voz a *El espectador emancipado*, donde expone la necesidad de darle un espacio al espectador dentro del arte para que cambie su postura pasiva por una activa que lo inste a desarrollar el pensamiento crítico por medio de la acción (Rancière, 2008).

El tercer criterio se refiere a la necesidad de que estos proyectos deben de tener un fin práctico real, y se titula *Responder a urgencias actuales*; es decir, que el archivo de la Asociación no alberga ningún proyecto que solo exista en la teoría, todos y cada uno de ellos han sido o están siendo ejecutados para dar respuesta a problemas sociales reales. Por lo que, los proyectos deben *Operar en una escala de 1:1* (cuarto criterio), que viene a significar que debe predominar la horizontalidad dentro del proyecto y que debe trabajar con situaciones a escala real, que es lo que significa en los mapas cartográficos el 1:1. Son proyectos que se hacen a pequeña escala, y en los que la comunidad y esos profesionales se implican casi como quienes inician el proyecto (Wright 2013, 3-5).

El sexto y séptimo criterio, *Generar resultados prácticos y beneficiosos para sus usuarios* y *Buscar la sostenibilidad*, respectivamente, explican que cuando se habla de arte útil no se refieren al arte utilizado con fines terapéuticos, sino de un arte que promueve prácticas que desmontan los paradigmas convencionales del arte. Estos dos puntos han generado controversias entre los detractores y defensores del Arte Útil, pues señalan que corre el riesgo de ser instrumentalizado, al exigir a los artistas que sus trabajos

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

tengan un fin útil y un beneficio a veces económico para las comunidades que participan en estos proyectos. Pero ambos olvidan que, como afirma Stephen Wright la utilidad no es ni sumisa ni revolucionaria; no es sumisa, porque no pertenece a nadie y los usuarios lo saben: no es revolucionaria, porque está su existencia está ligada a las necesidades de las personas. Lo ideal sería crear una forma emancipada y no instrumentalizada de uso, que transforme a los espectadores con usuarios, en sentido mencionado propuesto por Rancière.

En este sentido, no se trata de crear un nuevo sistema neoliberal que coloque a los/as artistas bajo el yugo de la productividad y el uso, para eso ya existe el mercado del arte; se trata del Arte Útil como otra de las tantas expresiones y posibilidades del arte. Como Ludwig Wittgenstein defiende en sus *Investigaciones filosóficas* la estabilidad y los significados de un lenguaje dependen exclusivamente de quienes lo usan [Wright, 2013: 14]; y esto es extrapolable al campo del arte, que también es un lenguaje con sus códigos y significados. De manera que, si se estereotipan o se instrumentalizan este tipo de prácticas, sería solo una consecuencia lógica de nuestras propias acciones. Aunque siempre se debe tener presente que, como explica Luis Camnitzer, *la transición de la identidad al estereotipo desgraciadamente no es reversible* (Camnitzer 2012, 1-2).

Y, por último, según el octavo criterio del archivo, el Arte Útil debe *Restablecer la estética como un sistema de transformación*. Con esto Tania Bruguera menciona en una entrevista que se refiere a lo que ellos denominan *aes-ethics* que no es más que reconocer que existe un sentido de belleza que subyace al proceso de ejecución de un proyecto que responde a necesidades reales y no en el sentido canónico del término sino de forma que pueda producir debates en los que se pueda incluir o hacer uso de los espacios del museo, no para legitimar sino para incluirlo en el proceso y en la construcción de estas nuevas prácticas comprometidas (Wright 2013, 6).

Esto da paso a algo que los principales integrantes de la Asociación denominan utilizar el *arte como coartada* para llegar a puntos donde normalmente no se suele llegar, pero que desde el arte sí se puede acceder. En resumen, el *Arte Útil* niega la autonomía del arte, en el sentido general del contacto con la realidad, ya que el arte debería estar vinculado a la sociedad. Pero al mismo tiempo juega con dicha autonomía en el sentido de que en la sociedad contemporánea al arte se le permite tratar temas intocables,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

alcanzar límites reales insospechados, porque al final es arte y no toca realmente a la sociedad, aunque tenga un fin utilitario, es arte, es autónomo, y el arte nunca es tomado en serio. Los proyectos que se trabajan desde la asociación juegan con todas estas ambigüedades teóricas sobre el campo del arte.

En este sentido, el archivo de la *Asociación de Arte Útil* es una heterotopía que convierte a los espectadores en usuarios obligados por su contexto a generar múltiples lecturas críticas de un mismo contenido. Lo que empezó como una investigación experimental y revisionista que se planteaba cómo cambiar todos los arraigados preceptos del arte moderno, devino con el tiempo en un locus heterotópico que, al no tener un espacio físico específico, sino uno virtual y global, puede ejemplificar la metáfora foucaultiana del navío, que va generando lugares de disidencia dentro de las sociedades (puertos) a los que llega. Invita a quienes se aproximan a este archivo a replantearse la idea y el concepto de arte, su función y sus posibilidades, así como su implicación dentro de la sociedad y el papel que juegan los museos dentro de todo este entramado. Aquí es evidente señalar que la heterotopía:

...se despliega entre dos polos extremos. O bien tienen por rol crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en el interior de los cuales la vida humana está compartimentada [...] o bien, por el contrario, crean otro espacio, otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien ordenado, como el nuestro es desordenado, mal administrado y embrollado. Ésta sería una heterotopía no ya de ilusión, sino de compensación... [Foucault, 1984 (1967): 5].

Por lo que el archivo de la AAU deviene heterotopía no solo por funcionar en condiciones no hegemónicas, romper con las convenciones sociales y del arte y crear un espacio para el pensamiento crítico y la disidencia; también se constituye en heterotopía de compensación al ordenar el caos del mundo exterior y poner en evidencia todo aquello que es dejado de lado u ocultado por los discursos dominantes y las incompetencias del Estado que hace la vista gorda ante situaciones sociales difíciles de afrontar, para darle voz a expresiones que responden a situaciones sociales reales invisibilizadas. Asimismo, crea un espacio donde los tiempos se solapan y la concepción lineal del mismo se desvanece, generando de esta manera heterocronías, que son, a fin de cuentas, según Foucault, los archivos y los museos.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

...el problema del sitio o del emplazamiento se plantea para los hombres en términos de demografía; y este último problema del emplazamiento humano no plantea simplemente si habrá lugar suficiente para el hombre en el mundo –problema que es después de todo bastante importante–, sino también el problema de qué relaciones de proximidad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de identificación, de clasificación de elementos humanos deben ser tenidos en cuenta en tal o cual situación para llegar a tal o cual fin. Estamos en una época en que el espacio se nos da bajo la forma de relaciones de emplazamientos (Foucault, 1964: 2).

Estas relaciones de emplazamiento son las que genera la AAU y su archivo ya que, al no tener un espacio físico sino solo un entorno web, actúa como la metáfora del navío que utiliza Foucault en su citado texto y el contenido de su web va creando redes de contacto y conexión entre diferentes contextos y lugares, dándose a conocer en el ámbito global, creando relaciones entre espacios que de no existir esta página web puede que jamás llegaran a conocerse. El arte útil niega la autonomía del arte, en el sentido general del contacto con la realidad, ya que el arte tiene que estar vinculado con la sociedad; pero al mismo tiempo juega con dicha autonomía en el sentido de que en la sociedad contemporánea, la estructura actual del mundo del arte establece que el arte es autónomo, al arte se le permite tocar cosas intocables, alcanzar límites reales insospechados, porque al final es arte y no toca realmente a la sociedad aunque tenga un fin utilitario, es arte, es autónomo, y el arte nunca es tomado en serio. Los proyectos que se trabajan desde la asociación juegan con todas estas ambigüedades teóricas sobre el campo del arte.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

2.5. El Van Abbemuseum

Imágenes 12 y 13. Entrada principal y posterior del Van Abbemuseum



Fuente: Archivo fotográfico propio. © A. Camerino

No menos importante es la misión que ha llevado a cabo el Van Abbemuseum en todo este proceso no solo por haber impulsado y haber sido la sede inicial que dio espacio físico y apoyo para que se gestara todo este proyecto, sino porque ha continuado una línea de trabajo encomiable con el archivo de la Asociación con el fin de darle visibilidad y, fundamentalmente, un uso social que le permita crear nuevos proyectos comprometidos con el entorno cultural de la ciudad de Eindhoven. El Van Abbemuseum fue fundado en 1936 en torno a la colección de un fabricante local de cigarrillos en Eindhoven, Henri van Abbe. El museo comprende dos edificios: la estructura original de 1936 (un conjunto simétrico de galerías con iluminación superior) y una extensión posmoderna, que se inauguró en 2003, con cinco plantas y un auditorio (Bishop 2013, 29).

Charles Esche su director desde 2004, tiene un enfoque museológico experimental y radicalmente dinamizador. Aunque el museo ha contado desde sus comienzos con una colección permanente de arte de vanguardias principalmente, las líneas museológicas determinadas por Esche desde su llegada a la dirección, han permitido realizar innumerables relecturas disidentes de su colección y radicales cuestionamientos a los planteamientos de la modernidad y posmodernidad por medio de exhibiciones de diseño y contenido innovador (Bishop 2013, 29). Incluso, Esche va mucho más allá. Para él la pregunta clave que deben plantearse las instituciones de arte hoy en día *no es "qué arte mostrar" sino "qué tipo de políticas deben respaldar"* (Esche s.f., 4).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

El *Museo de Arte Útil* fue la primera exposición llevada a cabo por la red colaborativa inter-museos *L'internationale*⁵², (desarrollada en el Capítulo 3), y también es la puesta en práctica de un término idea por Charles Esche y que ha marcado su planteamiento museológico en el Van Abbemuseum: el institucionalismo experimental, que no es más que aprender mientras se hace, lo que abre el museo a propuestas expositivas más experimentales, anti-hegemónicas, anti-canónicas y, a veces, incluso anti-institucionales. Para Charles Esche lo fundamental es buscar siempre nuevas formas de conexión entre las personas del entorno y el museo, para que cada vez se sientan más cómodas aproximándose a él y teniendo voz propia dentro y fuera de sus espacios.

Siguiendo esta línea, otro proyecto original que encontramos en una de las salas del museo -derivado de archivos como el mencionado de *Arte Útil* y un nuevo archivo sobre diseño social circunscrito en la ciudad de Eindhoven, llamado *Agents of Change-*, es el *Werksalon*. Un espacio en el que se encuentran disponibles para el público todos los archivos de ambos proyectos, para que el visitante no solo pueda estudiarlos a fondo sino también proponer o construir sus propias combinaciones de trabajos artísticos, conocer mejor ambos proyectos e incluso proponer líneas de investigación o expositivas sobre dicho material.

El *Werksalon* es un espacio de mediación experimental dedicado al intercambio cultural entre el museo y el entorno de la ciudad de Eindhoven. A través de diálogos con diferentes grupos de la ciudad relacionados con temas sociales como la migración, la ecología, la cohesión social o las cuestiones de género, el museo aspira a expandir y reformar su misión social. El principio es reutilizar el museo y sus colecciones para diferentes necesidades y expectativas, fomentando nuevas relaciones entre las personas y las obras de arte a lo largo del tiempo (VAM, en línea).

Este *Werksalon* consiste en tres espacios: el espacio de investigación (donde están almacenados los archivos junto con alguna bibliografía relacionada), el de producción (material para realizar la cartelería que acompañe al material seleccionado del archivo) y el de presentación; este último es un espacio amplio en el que pueden disponer las fichas de ambos archivos en el orden deseado, junto a las cartelas de contenido y así

⁵² Sobre esta organización existe información en la *Introducción* y en el *Capítulo 3* de esta investigación.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

poder crear una zona expositiva o donde se puede mostrar y queda visible para otros usuarios-visitantes la propuesta discursiva que genere. En este sentido, es necesario crear este tipo de espacios porque, se hace evidente aquí con el caso mencionado del *Werksalon* del Van Abbemuseum (se verá más adelante) con la propuesta virtual de Griselda Pollock, como afirman Álvarez Domínguez y Benjumea Cobano:

En estos momentos [en muchos museos] incluso se hace patente la posibilidad de convertir al visitante en el creador de su propio museo, seleccionando obras y elaborando un discurso personal y nuevo cada vez...; en definitiva, estamos refiriéndonos al desarrollo de un modelo de aprendizaje constructivista y por competencias [2011, 36].

Imagen 14. Entrada al Werksalon.



Fuente: Archivo fotográfico propio. © A. Camerino

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Imagen 15. Disposición de las fichas del archivo de Arte útil en el Werksalon.



Fuente: Archivo fotográfico propio. © A. Camerino

Imagen 16. Panel expositivo de casos de estudio del archivo de Arte Útil en el Werksalon.



Fuente: Archivo fotográfico propio. © A. Camerino

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Imagen 17. Zona de trabajo del Werksalon.



Fuente: Archivo fotográfico propio. © A. Camerino

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

2.6. El futuro del archivo

Ahora el FRAC (Fondos Regionales de Arte Contemporáneo) de dónde ha comprado el archivo, puedo usar las fichas y reproducirlas, pero no tienen derechos de ventas sobre los proyectos. También el Van Abbemuseum se encuentra en conversaciones para adquirirlo. Sin embargo, es importante resaltar que todo el contenido que genera la asociación tanto en sus labores divulgativas como el propio archivo están protegidos por el Creative Commons 4.0, que le confiere a cualquiera libertad de uso siempre y cuando se cite la fuente utilizada. Porque en realidad lo que ambas instituciones compran o quieren comprar, respectivamente, es un espacio virtual que no se constituye en objeto y que puede ser utilizado por cualquiera sin la intervención de los espacios físicos de ambas instituciones. *Esto crea un dilema ético interesante: yo no poseo los proyectos seleccionados. Yo entro en contacto con los iniciadores de los proyectos para ver si acceden a formar parte del archivo* (Bruguera 2014, 130). Entonces, ¿qué estarían pagando los compradores del archivo de la AAU?

Este hecho en sí mismo, tanto en el ámbito teórico como en el real, significa dar un paso más allá de lo que se había hecho nunca con respecto a las colecciones de arte y a la forma de adquirir obras para aumentar una colección. Esta compra representa un doble reto para la AAU: el primero es no ceder a la tentación de la instrumentalización a las modas actuales que hacen del arte comprometido su blanco principal para banalizarlo, *cuando se convierten en sucedáneos de verdaderos cambios sociales y son exhibidos por las instituciones culturales como muestra de progresismo e implicación* (Bruguera; España 2009, 1); segundo, podría representar un giro importante en la manera de concebir las colecciones y el mercado del arte porque esta manera de adquisición socava la idea de objeto artístico.

También es un gran avance dentro del sistema del arte porque rompe las estructuras existentes con las que funciona el mundo del arte; porque no venden un objeto sino un contenido y toda una serie de actividades relacionadas con él; de hecho, la adquisición se encuentra delimitada por unos términos de compra muy específicos, que implican un compromiso de uso de toda la plataforma y de mantenerla activa. Esto invita a reflexionar sobre la idea de adquisición de obras, la noción de colección de arte en su carácter objetual y en relación con la coherencia de contenidos que alberga y las

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

posibilidades de los contratos físicos reales que se firman durante cualquier compra.
Todo esto implica también repensar el futuro del museo, de la objetualidad del arte, el futuro del archivo y de las colecciones.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

**Capítulo 3. REALIDADES. MUZEJ SODOBNE
UMETNOSTI METELKOVA (+MSUM)**

MG+MSUM

Moderna galerija
Museum of Modern Art, Ljubljana
plus Muzej sodobne umetnosti Metelkova
Museum of Contemporary Art Metelkova

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Cuando lo grande se vuelve hegemónico y comienza a reprimir nuestra libertad, una forma de rebelarse contra él es usar nuestras gramáticas de la libertad.

Zdenka Badovinac

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

3.1. Los comienzos. De *Moderna Galerija* a *MG+*

La *Moderna Galerija* fue fundada en 1947 como un museo de arte moderno. La iniciativa para la construcción de un museo nacional y un terreno de exhibición dedicado al arte moderno, en oposición a la Galería Nacional, fue promovida por Izidor Cankar, un historiador de arte, crítico, escritor y diplomático esloveno, mientras que la construcción fue financiada por el patrocinio de Dragotin Hribar. El nuevo edificio del museo fue diseñado en la década de 1930 por Edvard Ravnikar, uno de los arquitectos eslovenos más famosos del siglo XX. Aunque el edificio fue terminado en 1939, la historia de cómo se constituye la colección de esta institución comienza en 1946, que en principio estuvo conformada solo por arte esloveno de entreguerras y post vanguardias.

El proyecto de diseño y construcción del edificio fue el resultado un profundo análisis de las necesidades y funciones de un museo de arte contemporáneo en ese momento. Ravnikar concibió un edificio formalmente neutral, un "cubo blanco" (lo que en inglés es denominado *White cube*) en el que los espacios de exhibición eran jerárquicamente iguales, mientras que el salón central, desde el cual se tenía acceso a los otros salones, permitía la instalación independiente de varias exhibiciones y colecciones. La arquitectura revela las influencias del maestro de Ravnikar, Jože Plečnik, particularmente en la fachada y las ventanas; mientras que los elementos racionalistas y funcionalistas derivan del modernismo arquitectónico de Le Corbusier, para quien Ravnikar trabajó durante un breve período en 1939. Las obras de construcción, casi terminadas en 1941, se detuvieron al estallar la II Guerra Mundial debido a lo cual el edificio sirvió como almacén militar hasta 1945.

Las obras se reanudaron después del final de la Guerra. *Moderna Galerija* fue formalmente fundada por decreto del gobierno de la República Popular de Eslovenia el 30 de diciembre de 1947, que entró en vigor el 3 de enero de 1948. El primer director de la galería fue el pintor Gojmir Anton Kos (1948-49), sucedido por Karel Dobida (1952-57). Zoran Kržišnik, que había sido gerente de *Moderna Galerija* desde 1947, ocupó el cargo en 1957 y lo mantuvo hasta 1986. De 1986 a 1992, el director de *Moderna Galerija* fue Jure Mikuž, que fue sucedido por Zdenka Badovinac en 1992. Las exposiciones temporales y de colección comenzaron inmediatamente después de su fundación, y la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

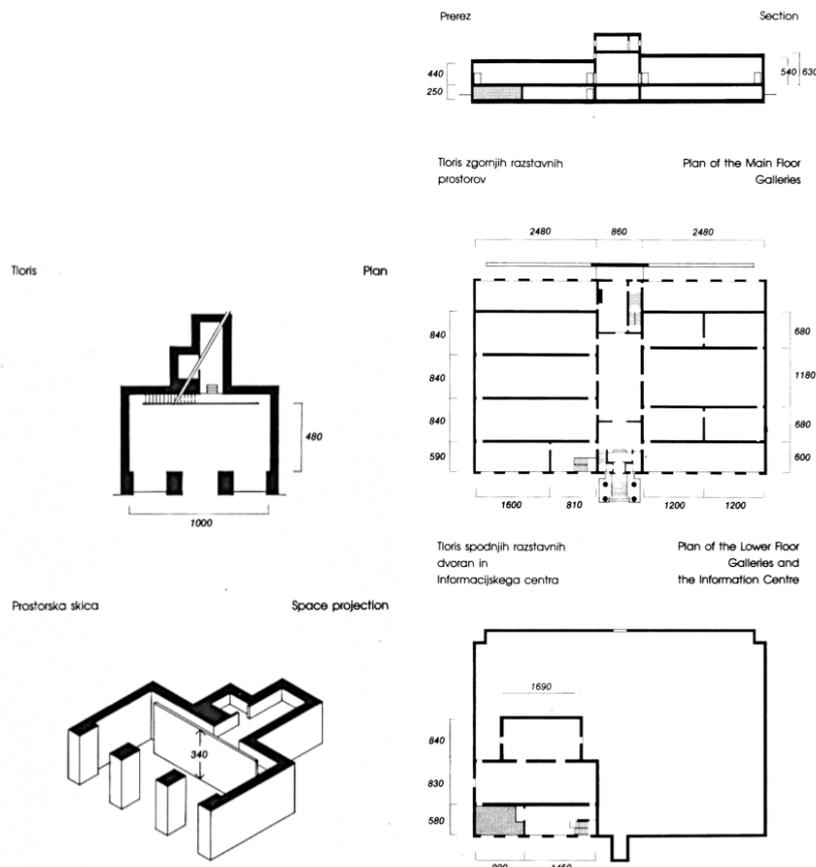
04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

primera exposición permanente que presenta el arte esloveno del Impresionismo hasta 1950 se inauguró en 1951. *Moderna Galerija* ha celebrado una serie de importantes muestras y otras presentaciones, muchas de ellas cruciales para el desarrollo del arte esloveno.

Imagen 18. planos de las salas que conforman el edificio de la *Moderna Galerija*



Fuente: Díptico de sala

Algunos de estos son: la exposición del Impresionismo esloveno en 1949, que fue una victoria importante sobre el dogma ideológico extremo que promovía el arte realista

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

académico por encima de otro tipo de expresiones artísticas; la exposición de obras de Riko Debenjak y Stane Kregar en 1953, que abrió la puerta al arte abstracto dentro del panorama artístico esloveno de la época; la importante exposición de Henry Moore en 1955, que dio un poderoso estímulo a las tendencias modernas; y la primera exposición internacional de arte gráfico en el mismo año, que lanzó la importante tradición de bienales internacionales de arte gráfico. Cruciales para el movimiento de vanguardia en la década de 1960 fueron las dos exposiciones sobre el grupo OHO en 1968 y en 1969. La exposición de 1976 de los tres pintores abstractos, Tomo Podgornik, Tugo Šušnik y Andraž Šalamun, introdujo una nueva comprensión de la pintura abstracta y su tradición. En 1979, *Moderna Galerija* organizó una importante exposición histórica del arte esloveno de 1945 - 1978 que fue seguida en 1986 por el Expresionismo y la Nueva Objetividad en Eslovenia.

En tiempos de los socialistas, *Moderna Galerija* no encajaba del todo con el paradigma dominante (es decir, occidental), de un museo de arte moderno, aunque siguió su ejemplo dentro del alcance de sus posibilidades presupuestarias (siempre precarias). Aunque siguió los cánones de la Modernidad europea en términos de arquitectura y los modelos de presentación del arte, los usó como un medio para evadir la presión ideológica. En este sentido, el uso de la arquitectura racionalista (debido a su formalidad, su aparente neutralidad y falta de interés en los problemas sociales) y la exhibición de expresiones abstractas y realistas las que finalmente mejor se adaptaron a las necesidades políticas e ideológicas de la realidad eslovena de entonces.

Hasta el colapso de la ex Yugoslavia, *Moderna Galerija* se centró sistemáticamente en coleccionar obras de artistas eslovenos. Su política de exposición, se dirigió principalmente a la presentación de la producción de arte esloveno, la excepción más destacada fue la Bienal Internacional de Artes Gráficas inaugurada en 1955, donde se también incluyeron artistas de la antigua Yugoslavia y otros países de Europa del Este; en 1985, su organización fue asumida por el Centro Internacional de Artes Gráficas, que se convirtió en una institución ajena al museo a partir de ese momento. Con la independencia de Eslovenia en 1991, *Moderna Galerija* se convirtió en la principal entidad nacional de arte moderno y contemporáneo comprometida con crear un vínculo cada vez más activo entre lo local y lo internacional, en particular con los contextos de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Europa Central y Oriental. Uno de los resultados de esta orientación es la colección internacional *Arteast 2000+ collection* establecida en 2000, sobre la que se hará un análisis detenido más adelante.

Moderna Galerija (a partir del año 2000 mejor conocida como *MG+*) cerró en 2007 debido a una revisión completa del edificio llevada a cabo por el estudio de arquitectura Bevk Perović Arhitekti seleccionado en un concurso público. El trabajo de renovación se completó en el otoño de 2009. El edificio una vez restaurado mantuvo todas sus características anteriores; los únicos cambios importantes ocurrieron en el sótano que ahora alberga almacenes mucho más amplios y un estudio fotográfico donde se encuentra la Colección de Fotografía de la institución, así como dos nuevos espacios para visitantes, un auditorio y un café.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

3.2. La ampliación. El Muzej sodobne umetnosti Metelekova (+MSUM)

Imagen 15. Edificio del +MSUM (entrada principal y fachada lateral).



Fuente: Archivo fotográfico propio. © A. Camerino

Debido a la escasez de espacio, en 1995 *Moderna Galerija* (MG) recibió el permiso por parte del Ministerio de Cultura de la República de Eslovenia para que hiciera uso de un nuevo lugar adicional: uno de los edificios ubicados en el antiguo cuartel del Ejército Popular Yugoslavo en la calle Metelkova, al suroeste de la ciudad de Liubliana. El edificio que alberga el Museo de Arte Contemporáneo Metelkova (+MSUM) es parte de un antiguo complejo de cuarteles militares que fue erigido inicialmente para el ejército austro-húngaro y utilizado por el Ejército Popular Yugoslavo después de la Segunda Guerra Mundial.

En 1991, después de que el Ejército Popular Yugoslavo se fuera de Eslovenia, el Estado destinó la parte sur del complejo para museos, mientras que la parte norte fue ocupada por artistas y activistas que fundaron el Centro Cultural Autónomo de Metelkova en 1993. El Ministerio de Cultura designó la parte sur como un barrio de museos, renovando primero los edificios del Museo Etnográfico de Eslovenia, un edificio complementario al edificio principal del Museo Nacional de Eslovenia (que se encuentra ubicado frente a la *Moderna Galerija*, en el centro histórico de la ciudad) y, por último, un edificio concedido a la *Moderna Galerija* con el fin de que se estableciera allí un

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

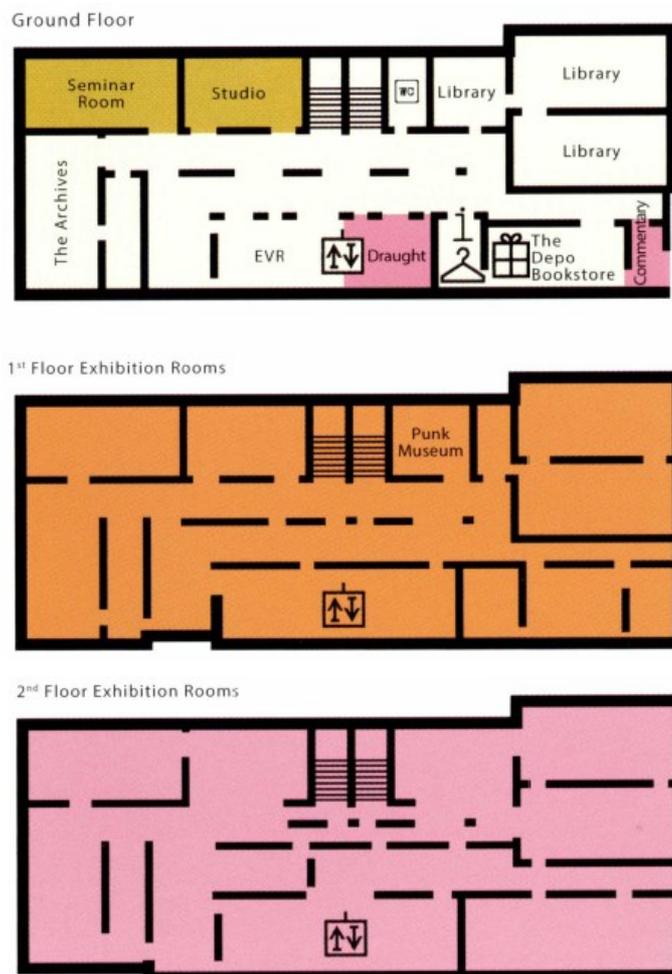
04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

espacio para el arte contemporáneo. La renovación de los cuarteles y el diseño del barrio de los museos es obra del estudio de arquitectura *Groleger arhitekti*.

Imagen 19. Planos de la distribución de espacios y salas del edificio del +MSUM



Fuente: Tríptico del museo

En 2000, incluso antes de la renovación, *Arteast 2000+ collection* (sobre la que se ahondará más adelante en este capítulo) fue presentada en este nuevo edificio, estableciendo de esa manera el concepto del futuro museo de arte contemporáneo:

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015. Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

archivos artísticos e instalaciones generadas a raíz de prácticas artísticas actuales principalmente efímeras (Badovinac 2015, 14). Cuando finalmente se inauguró el *Muzej sodobne umetnosti Metelkova* (+MSUM) a fines de noviembre de 2011, *Moderna Galerija* (MG+MSUM) finalmente pudo reorganizar su trabajo en dos grandes unidades espacio-temporales según lo planeado: *Moderna Galerija* (MG+), como museo de arte moderno que alberga trabajos de artistas eslovenos, y que se ha mantenido en el edificio de la calle Tomšičeva en el centro histórico de la Ciudad; y el Museo de Arte Contemporáneo Metelkova (+MSUM), con obra de artistas y colectivos contemporáneos eslovenos, de la antigua Yugoslavia y del Centro y Este de Europa (ubicado en el antiguo complejo de barracas militares en la calle Metelkova).

La diferencia entre *Moderna Galerija* (MG+) y +MSUM se basa en el desarrollo histórico de Moderna Galerija, sus colecciones, políticas de exposición y contextos político-culturales, por un lado; y, por otro, en la necesidad de reevaluar los postulados de la modernidad y de la contemporaneidad articulada como algo que difiere esencialmente de la posmodernidad y del poscolonialismo, que describe una condición particular del arte, sus instituciones y circunstancias sociales y que tiene como objetivo fundamental descolonizar (*decolonising*) la manera de concebir los museos, las salas de exposiciones, las colecciones de arte y los archivos artísticos.⁵³

Como afirma Claire Bishop en su libro *Radical museology or What's contemporary in a contemporary art museum*, la metodología museológica llevada a cabo por Badovinac responde a una creciente falta de presupuesto; precariedad que limita las posibilidades de circulación de exposiciones temporales, y empuja al personal del +MSUM a hacer propuestas expositivas en las que hacen uso frecuente de su propia colección (en este caso de *Arteast 2000+*) y de sus archivos artísticos y documentales. Sin embargo, lo realmente positivo de este tipo de prácticas es que genera una multiplicidad de lecturas diferentes de un mismo material, que invita al entorno a participar con más frecuencia

⁵³ *Decolonising de museum* (2015) y *Decolonising the archives* (2016), son dos publicaciones presentadas como el resultado teórico de este esfuerzo impulsado desde +MSUM por romper las barreras hegemónicas de la modernidad y los discursos coloniales, y que se ha hecho eco en el resto de museos que colaboran con esta institución en la red L'Internationale (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Arte Contemporáneo de Varsovia, Museo de Arte Contemporáneo de Zagreb, Museo de Arte Contemporáneo de Amberes, Van Abbemuseum, SALT, Museo de Arte Contemporáneo de Bratislava y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

en las actividades del museo, ya que estos archivos y las obras agrupadas en estos espacios en su mayoría hablan de historias locales que se desarrollan y se relacionan con contextos globales.

A este aspecto Badovinac le ha sabido sacar partido, primero porque las múltiples relecturas que propone de una misma colección le permiten mantener siempre visibilizadas todas las obras que alberga la institución, al tiempo que no cede al ansia de novedad que padecen hoy en día todos los museos de arte contemporáneo, ansia que supo retratar Boris Groys en su texto *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (Groys 2005, 13). Segundo, porque movilizan tanto su propia colección como los tipos de archivos que promueven y con los que trabajan, todos ellos disponibles en la página web compartida entre ambos museos (MG+MSUM).

Tienen un archivo fotográfico con un registro visual de todas las exposiciones (montaje, inauguración, actividades relacionadas, etc.) que se han realizado en el museo desde los inicios de la *Moderna Galerija* en la década de los 40. También tienen un archivo documental sobre todas las exposiciones que se han realizado en ambas instituciones y los artistas que han participado en ellas; en un principio solo trabajaban con artistas eslovenos, pero con el tiempo han empezado a generar documentación sobre artistas de la antigua Yugoslavia que han participado o participan con frecuencia en exposiciones dentro de ambas instituciones.

El +MSUM tiene todo en su contra: su ubicación geográfica, porque aunque hace frontera con Italia y Austria, acceder a la ciudad es sumamente complicado ya que no es una ciudad turística como lo son Viena, Venecia, Roma, etc., y el acceso aéreo es bastante limitado por no ser una ciudad mediática y turística (aunque este último año la ciudad se ha ido abriendo poco a poco al turismo, los medios de acceso a la misma siguen siendo bastantes escasos, costosos y en ocasiones imposibles); también por ser un país de Europa del Este, región sobre la que el resto del continente tiene fuertes prejuicios por su sistema económico precario y sus antiguas vinculaciones con la ya extinta URSS; las consecuencias de su historia reciente y su participación en la Guerra de los Balcanes, que ha ayudado a afianzar los prejuicios sobre esta zona; el escaso presupuesto del museo, que se mantuvo intacto luego de la ampliación de la MG+ a +MSUM lo que

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

implica que hoy en día funcionan dos museos con el mismo presupuesto con el que antes trabajaba solo uno.

Aun así, la entidad se las arregla para realizar una encomiable labor con filiaciones internacionales. Sin embargo, la mayoría de los proyectos nacionales e internacionales que logran llevar a cabo son posibles gracias a subsidios de la Unión Europea y la colaboración de otros centros de arte europeos y latinoamericanos. Este aspecto que ha constituido para el funcionamiento del +MSUM en un arma de doble filo, ya que si por un lado les permite sacar adelante proyectos expositivos y teóricos de gran interés e impacto; por otro lado, les demuestra a los entes gubernamentales del Estado esloveno que pueden trabajar exitosamente con el escaso, casi asfixiante, presupuesto que les es suministrado, por lo que el gobierno no se ve presionado para aumentar la cuantía presupuestaria.

No obstante, +MSUM define en gran medida los pasos que deben seguir los museos para romper las estructuras hegemónicas, ya que esta institución, con Badovinac a la cabeza, es capaz de tejer redes de interconexión con otros espacios culturales europeos y americanos, e impulsar la visibilización del arte esloveno y ex yugoslavo producido durante las últimas décadas. Asimismo, da paso a discursos museológicos más inclusivos, que además generan contenido y pensamiento crítico. En este sentido, los planteamientos temáticos (el uso de los archivos como motor generador de lecturas sociopolíticas disidentes) y temporales (organización de los espacios expositivos siguiendo patrones de temporalidades disruptivas) que hace el +MSUM en su propuesta museológica es el mejor ejemplo de lo que debería ser la museología actual.

De acuerdo con esto, se podría afirmar que genera un modelo museológico heterotópico (entendidos en los términos de las funciones que planteó Foucault para esta noción). Primero, toda cultura tiene al menos una heterotopía, es decir, un espacio que funciona en condiciones no hegemónicas como es el caso del mismo +MSUM y los demás museos ya mencionados que forman la red de colaboración L'Internationale, que se constituyen como espacios de disidencia dentro de las sociedades en las que se insertan. Segundo, la misma heterotopía funciona de manera diferente dependiendo del lugar de emplazamiento, es decir, aunque +MSUM promueve un modelo museológico heterotópico que deberían seguir otros museos, las particularidades de los contextos de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

cada institución harán que se modifique de manera espontánea para dar respuestas a necesidades específicas.

Tercero, el modelo museológico heterotópico promovido por +MSUM establece una relación particular con el tiempo, al promover quiebres temporales que impulsen a los espacios expositivos a funcionar fuera de la concepción tradicional del tiempo; esto con el fin de conseguir que la historia en general y la historia cultural y del arte no sea entendida como una sucesión lógica de acontecimientos regidos por la concatenación básica de causa-consecuencia, sino como fenómenos mucho más complejos que abarcan aspectos muchos más amplios de la condición humana y que no están regidos por una temporalidad única y de hierro. Cuarto y último, para Foucault las heterotopías eran una función de compensación, porque no solo señalan el caos y los componentes ilusorios que rigen nuestra realidad, sino que intentan subsanarla estableciendo nuevas dinámicas de trabajos que promueven el pensamiento crítico y disidente.

Asimismo, la mencionada red de conexiones de conocimiento e inclusión que establece +MSUM está por encima de sus exhibiciones; este museo hace un uso combinado de archivos artísticos y documentales, al concebirlos como herramientas que permiten generar narrativas y relatos comisariales y museológicos. Aunque el +MSUM utiliza criterios de registro y catalogación convencionales de sus colecciones y el mismo Departamento de Archivo y Documentación utiliza un sistema muy tradicional, los/as artistas y colectivos que coleccionan y sobre los que se recoge material constantemente, realizan prácticas artísticas contemporáneas que dinamitan los discursos dominantes, el pensamiento hegemónico y los cánones establecidos por el arte de la modernidad, en favor de darles voz y visibilizar situaciones de injusticia, precariedad y abandono con el fin de generar pensamiento crítico y espacios para la disidencia. Y esto no representa una confrontación de intereses, por el contrario, es clara muestra de que, aunque los métodos puedan ser convencionales, la importancia está en el contenido y en los usos posteriores que se hace de ellos dentro y fuera de las colecciones, las instituciones y sus archivos.

Con la creación de *Arteast 2000+ collection*, la primera colección de arte de posguerra de Europa del Este, Badovinac y el +MSUM se planteó como objetivo visibilizar la producción artística ideológicamente comprometida y las nuevas formas emergentes de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

producción cultural de la región. La importancia principal de esta colección es que sirve para reconstruir el contexto sociopolítico y cultural de Europa del Este, esta colección se convirtió en el corazón del nuevo Museo de Arte Contemporáneo Metelkova, contribuyendo así a la definición de contemporaneidad y a desarrollar la idea de considerar las colecciones de arte como herramientas (Badovinac 2015, 14). *Badovinac ha hecho circular esta colección por diferentes museos de Europa a través de otra de las redes de conexiones de este museo, L'internationale, fundada en 2010 por Badovinac en la ciudad de Liubliana.*

La intención era crear una red colaborativa entre la Moderna Galerija + Musej Sodobne Umetnosti Metelkova (MG+MSUM) de Liubliana, y el Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA) de Amberes, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) de Barcelona, el Van Abbemuseum (VAM) de Eindhoven, el Museum for Modern Art of Warsaw de Varsovia, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid; luego se unieron el Museo de Arte Contemporáneo de Bratislava y SALT en Estambul y Ankara. Lo importante para estas instituciones no es generar exposiciones "taquilleras" (*blockbuster exhibitions*) y colaboración entre grandes y archi-reconocidas instituciones artísticas, sino crear líneas narrativas disidentes, que generen debates y reflexión a mediana escala, que ofrezcan exhibiciones con contenido crítico y que estrechen lazos de solidaridad entre museos de mediana y pequeña envergadura que tienen los mismos problemas presupuestarios que el +MSUM, también hacer circular las colecciones entre todas estas instituciones (Entrevista inédita a Zdenka Badovinac).

L'Internationale tiene como objetivo construir una constelación sostenible de museos europeos, estos institutos cívicos donde el arte se utiliza para el beneficio público, para la inspiración, la reflexión y el debate. [...] *L'Internationale* es una confederación de seis importantes instituciones y socios artísticos europeos modernos y contemporáneos. *L'Internationale* propone un espacio para el arte dentro de un internacionalismo no jerárquico y descentralizado, basado en los valores de la diferencia y el intercambio horizontal entre una constelación de agentes culturales, localmente enraizados y conectados a nivel mundial. Uno de los principales sitios donde la investigación y el debate relacionados con el proyecto actual de *L'Internationale*, el programa quinquenal (2013-2017) titulado *Los usos del arte - El legado de 1848 y 1989...* (VV.AA., en línea).⁵⁴

⁵⁴ <http://www.internationaleonline.org/about>

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Lo principal para este equipo internacional es crear nuevos relatos expositivos, de colecciones y archivos con esta colaboración, para redefinir el concepto de historia de la historia, de los modelos de museo en tiempos de globalización, también la visión de cómo el museo trabaja dentro de sus comunidades, de manera que defina las ideas de las particularidades y de los proyectos que se desarrollan en cada uno de esos centros de arte en estrecha relación con sus contextos. Esto es lo que en inglés se conoce como *constituencies*, es decir, considerar el museo como un lugar que se encuentra en estrecho contacto con su realidad circundante (Entrevista inédita a Zdenka Badovinac). Y dentro de este contexto, surge también otro proyecto: el *Glossary of Common Knowledge*.

Se trata de un proyecto de gran alcance, iniciado por Badovinac, Jesús Carrillo y Bojana Piškur, que conecta el conocimiento de producción regional con el global. Consta de una serie de seminarios que se realizan con cierta periodicidad en el +MSUM en los que se invita a varios expertos (en el área de las ciencias sociales, las humanidades, la historia del arte, gestión de colecciones, los museos y las exposiciones, etc., ya sean miembros de la L'Internationale o no) para que analicen términos específicos de interés que guarden relación con cinco núcleos temáticos o conceptos que rompen con lo canónico, hegemónico, el tiempo lineal y el espacio euclidiano: geopolítica, circunscripción, historización, los comunes⁵⁵ y la subjetivación. Todos los conceptos analizados en estos seminarios son muy utilizados en el contexto de los museos y de los espacios y discursos expositivos. Todos los materiales que resultan de estos encuentros se encuentran disponibles en la web <http://glossary.mg-lj.si/>, donde se muestran los vídeos de las charlas, los textos derivados en pdf, e información de interés sobre las/os expertos invitadas/os.

*Otro proyecto de gran interés iniciado y desarrollado por la +MSUM y Badovinac es el *New Mappings of Europe*, un proyecto colaborativo que une a cuatro instituciones artísticas y culturales diferentes de Serbia, Eslovenia, Austria y el Reino Unido, que está generando conocimiento sobre el patrimonio cultural de los migrantes en Europa y hará que las instituciones culturales y artísticas sean más accesibles para las comunidades locales de migrantes de la primera y segunda generación, así como a las nuevas*

⁵⁵ En inglés the commons,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

comunidades de solicitantes de asilo y refugiados. El proyecto consiste en exposiciones co-comisariadas, acompañadas de un rico programa de mediación pública, residencias de artistas, una plataforma web común y una conferencia internacional. El objetivo del proyecto es doble: por un lado, tratar los fenómenos pasados relacionados con las migraciones y, por otro, vincular estos fenómenos a las migraciones actuales [web del museo].

Quizás, de los tres casos de estudio: la Asociación de Arte Útil, Encuentros en el Museo Feminista Virtual... y el +MSUM, sea este último el que más puntos en común tenga con los planteamientos teóricos de Foucault sobre las heterotopías. Este museo genera espacios para expresar la disconformidad, lo diferente y el comportamiento deviant, en el sentido de que empuja a las personas, ya no como contempladores sino como usuarios, a visitar sus espacios (físicos o virtuales) dejando atrás esa necesidad de arte contemplativo para cambiarla por una actitud más activa que los compromete con el presente, al tiempo que los invita a comprender mejor el pasado.

Para empatizar con una realidad ajena y comprender los motivos por los que surgieron ciertas expresiones artísticas dentro de esa realidad, al público de los museos no les hace falta formar parte directa de ese contexto ni tener un conocimiento demasiado amplio sobre historia y arte. Si el relato expositivo se encuentra bien hilado, para las personas se hace mucho más fácil descubrir los nexos que conectan su propia realidad con otras foráneas, al tiempo que invita a ese público a asumir una actitud más crítica con respecto a su propio entorno. Como afirma Claire Bishop, el +MSUM nos muestra qué se puede hacer con un presupuesto precario en una ciudad pequeña sin un sistema de arte desarrollado (Bishop 2015, 47), hace uso de su colección de archivos artísticos para conectar al público local de la ciudad de Liubliana con realidades extranjeras, haciendo uso de un lenguaje museológico y expositivo muy claro, pero no condescendiente.

Aunque este capítulo ha sido planteado como el análisis de un estudio de caso que representa las realidades sobre los usos de los archivos en el arte contemporáneo, al estudiar a fondo la labor desarrollada por el +MSUM se advierte que puede encarnar a la perfección las tres vertientes en las que se abren los usos que se proponen en esta investigación: tanto realidades, como metáforas y subversiones. Realidades, porque hay un trabajo de catalogación y registro convencional con los archivos artísticos y

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

documentales que poseen; metáforas, porque son archivos artísticos en su mayoría generados por experiencias efímeras en las que el cuerpo de las/os artistas son utilizados como armas revulsivas de denuncia social; subversiones, por el contenido, los relatos, los proyectos y las actividades que se han generado a raíz de ellos. Sin embargo, más adelante se trabajará esta idea en profundidad con ejemplos más específicos.

3.2.1. Departamento de Archivos y Documentación

Desde 1971, el Departamento de Archivos y Documentación de MG+MSUM ha recopilado, procesado y conservado los materiales sobre exposiciones en Eslovenia y exposiciones de artistas eslovenos en el extranjero, recintos de arte y otros espacios de creación y presentación de artes visuales, artistas visuales de Eslovenia en los siglos XX y XXI, autores eslovenos de la teoría del arte y la crítica de los siglos XX y XXI. La Jefa del Departamento en la actualidad es Jana Ferjan desde 1983, y ha desarrollado una labor encomiable al mantener estos archivos artísticos y de exposiciones de ambas instituciones actualizados; también porque, con el tiempo, se ha dedicado a la labor de abrir el espectro de investigación a artistas internacionales, pertenecientes a la colección Arteast 2000+ o que han participado en exposiciones dentro del +MSUM, como Marina Abramović, el OHO Group, Ion Grigorescu, Sofia Kulic o el colectivo IRWIN, entre otros.

Este Departamento conserva una estructura convencional en cuanto a la recopilación y procesamiento de la documentación que se constituye en archivo. Su metodología es muy meticulosa y tradicional, sin embargo, supone un importante complemento para los diversos usos de archivos que realiza esta institución, porque da cuenta de las realidades del archivo al llevar una relación de las publicaciones en prensa y bibliografía general sobre artistas pertenecientes a las colecciones y exposiciones llevadas a cabo en MG+MSUM, entrevistas publicadas o artículos sobre ambos museos, archivos de documentos y epistolares de artistas y colectivos. También realizan unos *Questionnaire* encuestas a los artistas que conforman las colecciones en los que preguntan detalles sobre su desarrollo profesional e intelectual. A este archivo también se puede acceder

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

vía web gracias al programa *Raz_ume* (<http://razume.mg-lj.si/?lang=en>) en el que también se incluye el archivo fotográfico y el *Questionnaire*.

El archivo de arte contemporáneo en sentido estricto es, por definición, relativamente raro, porque implica una relación contradictoria con el tiempo, estando por naturaleza enfocado en el pasado, como un archivo, pero también en el presente inmediato del arte contemporáneo. De hecho, los archivos de arte contemporáneo existen solo como una configuración excepcional que combina la conservación de documentos de actividades pasadas con el enriquecimiento vinculado a un proceso regular de recolección de nuevos materiales (Jean-Marc Poinson 2006, 66-67).

En virtud de ello, lo realmente interesante de este Departamento es cómo su manejo documental funciona en el sentido expresado por Ramón Tío Bellido, pues genera conexiones, documentos, y conocimiento que se encuentra en constante fluctuación y que se convierte en obras en sí misma por el tratamiento posterior que se les da en exposiciones y espacios comunes de ambos museos (Tío Bellido 2004, 16). Todo esto es muestra, como afirmaba Douglas Crimp en *Sobre las ruinas del museo, de la heterogeneidad de los aspectos del museo, una heterogeneidad que* [en el caso del +MSUM] *desafía la sistematización y la homogenización que exigía el conocimiento en la modernidad* (Crimp 2005, 67). En este sentido, este Departamento sería el ejemplo de lo que aquí se entiende como la vertiente de *Realidad* en el uso de archivos en los museos de arte contemporáneo.

3.2.1.1. Archivos documentales

Los archivos documentales están compuestos por varios tipos: están los archivos personales de artistas ordenados alfabéticamente (cuestionarios completados, CV cortos, documentos personales, correspondencia y otros registros), los archivos de las exposiciones en orden cronológico, los archivos de autores/as eslovenos de los que se conservan fuentes primarias (cartas, testimonios, etc.), el archivo de los carteles de las exposiciones llevadas a cabo en la MG+MSUM en general, y los *Questionnaires* que se explicarán más adelante. En estos archivos podemos encontrar, en palabras de Peter

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Haber, el conocimiento que merece ser preservado, pero también la clave que da cuenta del origen de todo ese conocimiento (Haber 2006, 27).

3.2.1.2. Questionnaires

Los *Questionnaires* son fichas que contienen información personal y curricular (datos personales, profesionales, hobbies, últimas exposiciones colectivas o monográficas en las que sus obras han participado, bibliografía que se ha generado en torno a su trabajo, exposiciones u obras concretas, entre muchos otros datos de interés) sobre artistas eslovenas/os cuyas obras forman parte de la colección de MG+MSUM o que han participado en exposiciones organizadas por alguna de las dos instituciones. La particularidad de estos cuestionarios es que son cumplimentados por las/os mismas/os artistas. Esta iniciativa surgió con el fin de que esta información se encuentre disponible para la investigación académica o curatorial, también por la necesidad de mantener actualizada la base de datos sobre artistas con información de primera mano. El formato del *Questionnaire* se encuentran disponible en la web del museo, las/os artistas que deseen incorporar a su archivo personal este formulario pueden descargarlo desde esa plataforma, cumplimentarlo y hacerlo llegar a la institución vía email. Esto abre aún más el horizonte documental del Departamento. No obstante, las fichas solo se encuentran disponibles en esloveno, y esto representa un enorme hándicap para aquellas/os investigadores o comisarias/os que deseen estudiar en profundidad la vida y obra de las/os artistas eslovenas/os que han participado de esta iniciativa.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Imagen 20. Modelo de la página 1 del *Questionnaire* en su idioma original.

1

ime in prilimek
psevdonim (umetniško ime)
naslov stanovanja in telefonska številka
naslov eteljeja in telefonska številka

rojstni podatki

kraj	rojen
občina	dne
republika, država	meseč
državljanstvo	leto
narodnost	

družina

oče
mati
bratje
sestre
poročen (od kdaj)
žena (dekljško ime)
otroci

pri vseh članih navedite čela imena, rojstne (in smrtne) podatke in poklice

Fuente: Archivo propio. Material proporcionado por la Encargada del Departamento de Documentación y Archivo, Jana Ferjan.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

3.2.2. Photo-archives y Colección de fotografía

El archivo fotográfico es otra de las herramientas que conforma el grueso de recursos museológicos del que hace uso esta institución, para ofrecerle variedad a sus usuarios/as, sin importar cuál sea su procedencia (público general, académico, institucional, investigadores independientes, etc.). Este archivo está constituido para conservar materiales fotográficos del campo del arte moderno y contemporáneo, tales como: las fotografías de obras de arte de las colecciones MG + MSUM, las fotografías de obras de arte de autores eslovenos, las fotografías de exposiciones y otros eventos (especialmente los organizados por MG + MSUM), las fotografías de archivos y materiales similares, las grabaciones de video de conferencias y otros eventos organizados por MG + MSUM, además de todo el material de archivo fotográfico adquirido.

Por su parte, la colección fotográfica de Moderna Galerija (MG) se inició en 1991, al mismo tiempo que el Departamento de Fotografía de MG. Antes de eso, el material relevante se adquiría a través de donaciones o legados de pintores que también eran fotógrafos aficionados (como Rihard Jakopič, Matej Sternen y Gojmir Anton Kos), y se guardaba entre los materiales de hemeroteca o en el Archivo fotográfico de MG. Con la fundación de la colección fotográfica, MG comenzó a recopilar, mantener e investigar sistemáticamente obras de fotógrafos eslovenos de los siglos XX y XXI.

A través de compras y donaciones, hasta ahora hemos adquirido aproximadamente 4,000 impresiones de 150 fotografías y varios miles de negativos. Los contenidos de la colección están estrechamente vinculados a la investigación del Departamento de Fotografía, como se puede ver en los catálogos de las exposiciones organizadas por el Departamento, mientras que el ritmo y el alcance de las nuevas adquisiciones, que incluyen cada vez más obras de fotografías contemporáneas, condicionado por los recursos que el Ministerio de Cultura de la República de Eslovenia destina para tales compras (MG+MSUM 2015-18, en línea).

La colección es muy extensa, está compuesta por los archivos fotográficos de las/os mayores exponentes del género artístico y documental del siglo XX en Eslovenia: Leon Dolinšek, Tomaž Gregorič, Franc Ferjan, Stojan Kerbler, Fran Krašovec, Janez Marenčič, Slavko Smolej y Lojze Spacal, Božidar Dolenc, Ivan Dvoršak, Stane Jagodič, Zmago Jeraj, Peter Kocjančič, Jože Kološa - Kološ, Milan Pajk, Tone Stojko, entre otras/os. También

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

cuenta con obras y series individuales de fotógrafas/os de generaciones más jóvenes como es el caso de Dragan Arrigler, Goran Bertok, Boris Gaberčič, Lado Jakša, Tanja Lažetić, Borut Peterlin, Tihomir Pinter, Tone Rački, Bojan Radovič, Klavdij Sluban, Aleksandra Vajd y otros que han contribuido a la larga representación de la fotografía en ese país. La mayoría de las colecciones de la colección fotográfica se han digitalizado, mientras que las impresiones y los negativos se mantienen de acuerdo con los actuales estándares de conservación del museo (MG+MSUM 2015-18, en línea).

3.2.3. Las colecciones como herramientas y los archivos como narrativas museológicas: *Arteast 2000+ collection*

El arte del Este no puede competir con el formalismo visual de la neovanguardia occidental, por lo tanto ha sido considerado como un paso atrás, como un «retroceso», como «periférico». Pero solo era una perspectiva de la guerra fría. Ahora podemos reconocer que el arte del Este es justo lo contrario: es el futuro del arte occidental...

Peter Weibel

Imagen 21. Logo de la colección Arteast 2000+



Fuente: <<http://www.mg-lj.si/en/collections/1245/arteast-2000-international-collection/>>

Está conformada por más de 11.000 obras de arte de artistas contemporáneos/as eslovenos e internacionales. Se trata de la primera colección de arte de Europa del Este de arte de posvanguardia y posguerra. Esta colección fue creada por Zdenka Badovinac como directora de la *Moderna Galerija* de Liubliana en 2000, con el objetivo de visualizar la producción artística ideológicamente comprometida de Europa del Este y las nuevas

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

formas emergentes de producción cultural⁵⁶. La importancia principal de esta colección es que ayuda a reconstruir el contexto sociopolítico y cultural de Europa del Este en los últimos 15 años. Y, como dijo Zdenka Badovinac, *Arteast 2000+ collection se convirtió en el corazón del nuevo Museo de Arte Contemporáneo Metelkova, contribuyendo así a la definición de contemporaneidad*.⁵⁷

Con estas palabras Badovinac intenta expresar que la conformación de esta colección se desea generar una forma de historiar el arte en Europa, una forma inclusiva no solo porque visibilice el arte de las regiones consideradas periféricas, sino porque admita otras maneras diferentes de concebir el canon artístico, para reivindicar otras formas de expresión en el arte occidental. En este sentido, Badovinac desarrolla su teoría, muy bien ejecutada en la práctica, de concebir la colección como una herramienta (*the collection as a tool*) para la investigación, la musealización, el comisariado y la distribución del arte producido en esta región europea a otros contextos [Badovinac 2015, p. 14].

Las políticas para la exhibición de *Arteast 2000+ collection* dentro y fuera del +MSUM, establecidas por Badovinac en aras a conseguir su objetivo de convertir esta colección en una herramienta didáctica que promueva la difusión de las prácticas artísticas contemporáneas eslovenas y la antigua Yugoslavia, son las siguientes: en primer lugar, debe entrar en diálogo con otros contextos internacionales; en segundo lugar, debe ser autodefinitoria, es decir, estas obras deben ser exhibidas en condiciones comisariales particulares para que puedan ser diferenciadas del sistema expositivo de las obras producidas en Europa occidental; tercero, la colección debe ser entendida como espacio para la interacción para crear nuevas formas de relacionar el contenido de las obras con otros contextos y formas de presentación y representación.

En cuarto lugar, se debe mostrar la colección como una herramienta que permite generar conocimiento sobre las características históricas, políticas, económicas y sociales de la región balcánica y de su sistema artístico; también, como una instrumento

⁵⁶ Zdenka BADOVINAC, "The big and the small / The Areast 2000+ collection as a tool for new cultural production". In Ruth ADDISON; Kate FOWLE; Snejana KRASTEVA; *Grammar of Freedom / Five Lessons. Works from the Arteast 2000+ Collection. Moderna Galerija Ljubljana*. Exhibition Catalogue. Ljubljana and Moscow: MG+MSUM and Garage Museum of Contemporary Art, 2015, p. 14

⁵⁷ *Ibidem*.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

didáctica para dar a conocer y generar debates sobre los diferentes aspectos que definen la contemporaneidad; en quinto y último lugar, la *Arteast 2000+ collection* debe ser utilizada como material disidente que sirva para criticar las condiciones en las que se produce, se dinamiza y se preserva el arte actual (Badovinac 2015, 15-19).

Arteast 2000+ collection presenta el arte de una región que no está incluida en el sistema de la historia dominante, es decir, el sistema de reglas establecidas. Podemos decir con seguridad que la historia de la Europa del Este aún no se ha escrito, y por lo tanto se sitúa en algún lugar entre las reglas y la vida (Badovinac 2015, 23).

Por lo que la principal política que defiende Badovinac es la de utilizar en conjunto todas estas obras producidas en espacios silenciados por los discursos dominantes como una colección única que sirva de herramienta para combatir al enemigo común (la hegemonía occidental) de todos aquellos colectivos culturales, regiones e historias invisibilizadas. Asimismo, por medio de esta colección Badovinac también desea desmontar todos los estereotipos e imágenes negativas que la cultura dominante de Europa Occidental ha creado y ampliamente difundido con respecto a las costumbres, idiosincrasia, producción artística y cultural de Europa Oriental (Badovinac 1998, 9). Por estas razones, Zdenka Badovinac ha emprendido todos los proyectos que ha desarrollado desde que asumió la dirección de ambas instituciones y gracias a los cuales ha ido encontrando aliados a lo largo del continente europeo (es importante recordar todas las instituciones que conforman *L'Internationale* y que comparten las políticas defendidas por Badovinac).

Lo que no se menciona abiertamente de esta colección es que está conformada principalmente por archivos artísticos e instalaciones⁵⁸, derivados de las prácticas artísticas efímeras ideológicamente comprometidas de los/as artistas y colectivos de la región. Archivos en los que el cuerpo del/la artista o la representación de su ausencia se conforman como principal protagonista. Tanto es así, que la primera exposición realizada con esta colección se titulada *El cuerpo y el este. Desde 1960 hasta el presente* (*Body and the East. From the 1960s to the Present*) en 1998; fue la primera exposición

⁵⁸ Se pueden incluir las instalaciones dentro del espectro del archivo, porque muchas de las que conforman esta exposición fueron realizadas a raíz de performances llevadas a cabo en espacios externos al museo, y luego generadas para encajar en la sala de exposiciones. Es el caso de los vídeos realizados por Oleg Kulik, titulados *The Red room*, de 1999.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

realizada en la región donde el cuerpo, la performance y los archivos que surgían de las prácticas artísticas efímeras eran los principales protagonistas.

La fotografía [y el vídeo] no solo asegura la admisión en el museo de cualquier tipo de objeto, o de fragmentos o de detalles de los mismos, sino que constituye también su mecanismo de organización, en tanto que reduce la ahora incluso mayor heterogeneidad de los objetos en una única y perfecta similitud (Crimp 2005, 67-68).

Estas palabras de Douglas Crimp hacen referencia al abanico de posibilidades que abrían medios como la fotografía para crear nuevas y homogéneas colecciones de arte, utilizando como ejemplo el *Museo imaginario* creado por André Malraux donde obras realizadas con diferentes soportes y procedencias dispares, parecían todas del mismo talante gracias al poder técnico de la imagen fotográfica. En el caso la *Arteast 2000+ collection* se observa cómo prácticas tan diversas, efímeras y muchas de ellas realizadas fuera de los espacios del museo, se unifican aquí debido al medio utilizado para registrarlas: fotografías y vídeos principalmente. Dentro de los tipos de archivos artísticos también se incluyen a las instalaciones porque pueden tener diversos formatos y estar realizadas con diferentes tipos de materiales incluidos los medios mecánicos ya referidos. Los archivos dentro de la colección se han convertido en algo crucial, al punto que el +MSUM participa en el proyecto interregional *Digitizing Ideas: Archives of Conceptual and Neo-Avantgarde Art Practices*.

La idea principal de este proyecto, ejecutado entre 2011 y 2012, era digitalizar los archivos de las prácticas artísticas conceptuales y neovanguardistas que se conservan en el Museo de Arte Contemporáneo de Zagreb (Croacia), la MG+MSUM de Ljubljana (Eslovenia), el Museo de Arte Contemporáneo de Voivodina de Novi Sad (Serbia) y el Museo de Arte Moderno de Varsovia (Polonia), para poder hacer un uso compartido de los mismos y darles visibilidad en los medios digitales. Estos materiales consisten principalmente en obras de arte y publicaciones no convencionales, que, en el momento de su creación (el período comprendido entre las décadas de 1960 y 1980), evitaron formar parte de colecciones particulares o de museos (*Digitizing ideas* 2011, en línea).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

MG+MSUM participó con la catalogación y digitalización de 477 piezas de materiales de archivo por el grupo artístico OHO.⁵⁹

Con el término *historización*, Badovinac se refiere a aquellos sujetos u objetos que apenas están emergiendo en los discursos históricos dominantes y que habían sido condenados al ostracismo durante décadas (o siglos); la *historización* está siempre generando nuevos contenidos que al mismo tiempo se interrumpe y se revisa críticamente a sí mismo [Badovinac 2011, p. 81]. Y esto se encuentra en estrecha relación de lo que ella considera que es la contemporaneidad, que a la vez enlaza con el concepto que desarrolla Claire Bishop:

...aquí lo contemporáneo se entiende como un método dialéctico y un proyecto politizado con una comprensión más radical de la temporalidad. El tiempo y el valor resultan ser categorías cruciales en juego en la formulación de una noción de lo que llamaré una "contemporaneidad dialéctica", porque no designa un estilo o período de las obras en sí mismas sino una aproximación a ellas [Bishop 2013, p. 6-9].

Esta dialéctica entre temporalidades, la necesidad de crearle un espacio en la historia hegemónica a estas expresiones artísticas y darle voz a las preocupaciones sociales, políticas, económicas y culturales de la región son el caldo de cultivo de esta colección tan importante y, sin embargo, tan poco conocida en nuestro contexto. Como se verá más adelante, la importancia que Badovinac y su equipo de trabajo le dan al concepto de temporalidad en su relación con el espacio (físico, geográfico, mental), a las nociones de contemporaneidad, descolonización, historicidad y contra-hegemonía, todos ellos atravesados transversalmente por la idea de archivo, es lo que dio origen al *Arteast 2000+ Collection* y la posterior configuración temática de las salas de exposición permanente del +MSUM.

⁵⁹ *Digitalizing Ideas / Beta*. Museum of Contemporary Art (Zagreb), Museum of Contemporary Visual Arts (Vojvodina), Modern Gallery (Ljubljana), and Museum of Modern Art (Warsaw), March 21, 2011. Disponible en: <http://digitizing-ideas.org/en/about> (Consulta: 07/05/2018).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

3.2.4. Archivos como herramientas narratológicas curatoriales

La primera exposición que se llevó a cabo en +MSUM después de su inauguración en 2011⁶⁰ fue de carácter permanente, hacía uso de casi todas las salas del museo y estaba conformada por obras de *Arteast 2000+ Collection*. Tuvo por título *Presente y Presencia. Una selección de obras de Arteast 2000+ Collection y la colección nacional de la Moderna Galerija (The present and presence. A selection of works from the Arteast 2000+ collection and the national collection of the Moderna Galerija)*. Según Claire Bishop, el "presente" se refiere al período que Eslovenia está viviendo ahora y que comenzó con la caída del comunismo; la "presencia", por su parte, es anti-capitalista (visto como un retorno al pasado) y trae a la conciencia lo que la modernidad ha reprimido (Bishop 2013, 49). Es por esto que la distribución de las obras en sala responde a categorías temporales:

- Sin futuro
- Tiempo vivido (cuerpo y performance)
- Tiempo futuro (utopía modernista no realizada)
- Tiempo de guerra
- Tiempo ideológico (pasado socialista)
- Tiempo dominante (neoliberalismo global actual)
- Tiempo cuantitativo
- Tiempo creativo
- Retro-time (finales de 1990)
- Tiempo del museo ausente (1980-1990)
- Tiempo de transición (del socialismo al capitalismo)

Además de las líneas temporales, se incorporaron archivos de gran interés, pertenecientes a las colecciones del MG+MSUM: Archivo del cuerpo, Archivo del Este,

⁶⁰ Ya en 2001 se había realizado una en este edificio, pero el museo aún no estaba inaugurado oficialmente.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Archivo de Bosnia, Archivo de performance, Archivo in-Becoming, *Questionnaires* y Museo Punk. La única modificación que a partir de 2018 se ha hecho a estos archivos es que se cedió el espacio del *Archivo Punk* al *Archivo de Danza y Performance* del director de teatro y coreógrafo esloveno Rok Vevar.

Imagen 22. Distribución temática de salas en 2011-2012. Exposición permanente.



Fuente: Cortesía del Departamento de Documentación y Archivo de +MSUM

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Debido a la mencionada falta de presupuesto, +MSUM se ha visto en la obligación de mantener la disposición de salas desde su inauguración. Para superar esta situación, Badovinac y su equipo han creado la imagen de repeticiones numeradas de la misma exposición (para ahorrar en la producción de trípticos de sala y catálogos de exposición) haciendo relecturas permanentes de las mismas piezas e invitando a expertos a que intervinieran. La argumentación del museo para generar estas *Repeticiones* es de interés: en primer lugar, argumentan que repetir sus exposiciones es una manera de reciclaje cultural; en segundo, los libera del peso de la novedad a la que están sometidos los grandes museos; en tercero, que al tener tantos vídeos en la muestra las personas pueden visitar las salas con calma y apreciar las video-producciones artísticas durante varias visitas.

Imagen 23. Instalación de Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1974. Expuesta en la sala...



Fuente: Archivo fotográfico propio. © A. Camerino

Lo que va en línea con los planteamientos teóricos de destacados intelectuales como Boris Groys quien en trabajos como *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, *La topología del arte contemporáneo* y *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

discute, entre otros temas, los problemas que acarrea la prolongación de los tiempos de visitas de las personas en los museos debido a la incorporación del vídeo y las video-instalaciones en las exposiciones; el público está acostumbrado a pasar un número de horas determinadas en un museo, y suelen cierta displicencia hacia el hecho de que su tiempo de visita se vea extendido debido a la incorporación de vídeos en las salas de exposiciones, esto pone en cuestión si de verdad el mensaje artístico y cultural está llegando a la gente como debería o se está perdiendo; también diserta sobre el estrés al que se ven sometidas las instituciones debido a la demanda constante de exposiciones novedosas y taquilleras por parte del público general, influido este último por el efectismo de los medios de masa y las redes sociales.

Imagen 24. Instalación de Jože Baršič, *The man who crossed the fire*, 1995. *Expuesta en la sala...*



Fuente: Archivo fotográfico propio. © A. Camerino

Por otra parte, retomando un concepto mencionado anteriormente, la contemporaneidad es entendida según Agamben como ser inadecuado, en el sentido de que aquellos que realmente son contemporáneos no encajan en los discursos

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

dominantes de su tiempo, y es precisamente por esta condición, como señala Badovinac, que aquellos realmente contemporáneos tienen la capacidad de ver su tiempo con mayor precisión que aquellos que no lo son y se adaptan a las condiciones hegemónicas (Badovinac 2011, 102). Por eso se trata toda la colección, todos estos archivos artísticos como pequeños núcleos de tiempo emancipado, que representan pequeñas heterocronías que desmontan tanto la concepción lineal del tiempo, generando líneas discursivas disidentes y que confluyen en estas salas de temporalidades, ideologías y espacios geográficos que colapsan.

Los archivos en este caso son utilizados como recursos discursivos para generar nuevos relatos curatoriales que abolen las nociones de *historia-como-desarrollo* y *civilización-como-jerarquía* (Foster 1996, 181). Se aprecia cómo +MSUM hace un uso doble de los archivos: como herramienta museológica y como recurso curatorial, al tiempo que promueve diferentes tipos de archivos: documentales, artísticos, fotográficos, videográficos, etc. Da un paso adelante en la labor de descolonizar el conocimiento, como afirma Didi-Huberman: *...el conocimiento de ese objeto tan poco visible y tan frágil, y su simple identificación por parte del espectador con una experiencia personal similar, excluye toda posibilidad de clasificación [...] o la asimilación a un sistema* (Didi-Huberman s.f., 7).

Y se habla de descolonizar el conocimiento y no de producción de conocimiento postcolonial porque todavía en las sociedades, culturas y museos occidentales persisten unos restos de la mirada y la taxonomía colonial. En este sentido, hablar de descolonización implicaría resistirse al uso de esas taxonomías en la producción y en los esquemas museológicos del museo, al tiempo que se refuerza el valor de lo múltiple y lo diverso libre de calificativos positivos o negativos (VV.AA., 2014, 6). Cuando por fin se reconozca que existen vestigios coloniales en la manera de mirar la producción cultural y los movimientos migratorios en la actualidad, se hará mucho más fácil seguir adelante y producir nuevos contenidos con valores reforzados que afiancen la igualdad (sexual, étnica, social, etc.).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Capítulo 4. METÁFORAS. ENCUENTROS EN EL MUSEO FEMINISTA VIRTUAL. TIEMPO, ESPACIO Y ARCHIVO DE GRISELDA POLLOCK

Imagen 25. Portada del libro *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio, archivo* (*Encounters in the virtual feminist museum. Time, space and the archive*) de Griselda Pollock. A la izquierda edición en español. A la derecha portada de la edición inglesa.



Fuente: Archivo fotográfico propio (entre los referentes)

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Las mujeres quieren hacer arte..., un deseo que tiene mucho que ver con querer el derecho a disfrutar de ser el cuerpo del pintor en el estudio -el yo creativo en un dominio privado- ya que se trata de querer expresar individualmente las no obstante colectivas experiencias de las mujeres.

Griselda Pollock

... cuando un individuo o grupo de individuos es mantenido en situación de inferioridad, el hecho es que es inferior; pero sería preciso entenderse sobre el alcance de la palabra ser; la mala fe consiste en darle un valor sustancial cuando tiene el sentido dinámico hegeliano: ser es haber devenido, es haber sido hecho tal y como uno se manifiesta...

Simone de Beauvoir

Las mujeres son las grandes olvidadas de la historia. Los libros son la mejor manera de rendirles homenaje.

Elena Poniatowska

Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, «fabrique» algo que no existe todavía, es decir, «ficcione». Se «ficcione» historia a partir de una realidad política que la hace verdadera, se «ficcione» una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica. [p. 162].

Michel Foucault

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

4.1. Encuentros en el museo. Las mujeres en el tiempo y en el espacio

¿De qué forma las mujeres pueden conocerse a sí mismas en un país –el arte– donde no tienen lenguaje?

Griselda Pollock

Si para Michel Foucault, como se ha mencionado en el Capítulo 1 de este trabajo al analizar el contenido de su conferencia *De los espacios otros*, estamos en la época del espacio y los emplazamientos. Para Griselda Pollock, en lo que respecta al estudio de la museología y la historia del arte desde una perspectiva feminista, estamos en una época en la que los tiempos (su colapso y conjugación) tienen la misma importancia que los espacios. De hecho, la autora nos invita en su museo feminista virtual a sobreponer temporalidades para crear lo que Julia Kristeva denomina el *Tiempo de las mujeres*.

El “Tiempo de las mujeres” es un reconocimiento a la teorización de Julia Kristeva acerca de las relaciones entre la diferencia sexual, el lenguaje y la subjetividad dentro de las temporalidades asincrónicas. El tiempo de las mujeres opera junto y por debajo del tiempo lineal, narrativo de las naciones, la política y la historia dentro del cual las mujeres han luchado... (Pollock 2011, 302).

No obstante, el espacio también es importante, solo que el espacio aquí es virtual. Lo que implica que puede viajar por diferentes lugares a destiempo convirtiendo al espacio en un ente casi etéreo en el que no priman las temporalidades. Lo que nos ayuda a generar nuevos contenidos sobre objetos antiguos, sobre la historia de las representaciones femeninas en el arte y sobre las mujeres artistas olvidadas por la historiografía patriarcal, sin ideas preconcebidas. Como se ha mencionado, para Guattari y Deleuze la virtualidad es el poder de devenir, de ser actual, no como oposición a lo antiguo o a lo infantil, sino en el sentido de que existe este potencial de convertirse en la representación de lo diverso; y en el sentido casi hegeliano de casos, historias, entes, etc., que se mantienen como una constante a lo largo del tiempo (Deleuze; Guattari 2004, 134; 263).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Asimismo, este devenir que es la virtualidad planteada por Pollock, y que tiene su influencia y antecedente inmediato, como se ha mencionado, en los planteamientos de Deleuze y Guattari, es un mapa de variaciones en el que convergen la/el adulta/o, con la/el niña/o, la madre o el padre, la/el hija/o, en una contemporaneidad eterna, con densidades e intensidades comparadas y que conforman el *Cuerpo sin Órganos* (CsO) en diferentes niveles (Deleuze; Guattari 2008, 168). Desde esta perspectiva la autora británica desea que se constituya este nuevo archivo que es orgánico y para-institucional al mismo tiempo. *El término “feminista” marca lo virtual como un devenir perpetuo de lo que todavía no es real. Es una “poïesis” de futuro, no un simple programa de demandas correctoras* (Pollock 2013, 53).

En este sentido, en la propuesta que plantea en su libro *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo*, publicado en 2010 tanto en inglés como en español, aunque no simultáneamente, Griselda Pollock invita a las personas a recrear la historia del arte constituyendo nexos y nuevos archivos artísticos que nos permitan ver a las mujeres no como objetos históricos dentro del arte, sino como sujetos con voz propia y con fuertes influencias dentro del entramado artístico moderno y contemporáneo. Aunque la autora siempre advierte que el arte contenido en este museo no debe ser entendido como masculino, femenino o transexual, etc., sino como una redefinición de la forma como o debe ser vista y comprendida *la excesiva imagen mercantilizada de la feminidad moderna* (Pollock 2011, 264). Esta obra de Griselda Pollock habla de:

...la necesidad de otro archivo espacio-temporal como el del museo feminista virtual que ahora debe también registrar la ruptura y la escisión, las ausencias en la historia de las mujeres y la modernidad en el siglo XX que las narrativas histórico-museales de la nación, periodo, estilo y los maestros individuales reinantes no pueden comprender, encerrándose herméticamente en el despliegue sin fisuras de sus narrativas progresistas (Pollock 2011, 307-308).

Para Pollock, este museo se hace fundamental porque las mujeres a lo largo de la historia se han entendido a sí mismas como la negación del otro (el hombre), y no como los seres completos y complejos que son. Cualquier intento de comprensión de la mujer siempre estuvo relegado al misterio, cuando no al secreto, recordemos las referencias al *continente oscuro* de Freud o a *los significados que aún no existen* de Lacan (Pollock

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

2010, 227). En este sentido, incluimos este tercer caso como paradigmático de las teorías desarrolladas, porque el tipo de uso de archivo que promueve Pollock es orgánico e institucional al mismo tiempo, además de encontrarse atravesado de manera transversal por esta virtualidad absoluta que le confiere un carácter metafórico complejo.

Imagen 26. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989



Fuente: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/150.2014.24/>

De hecho, el tipo de museo que ella propone es la encarnación de una de las metáforas mejor elaboradas del filósofo francés: la de las heterotopías como navíos (Foucault 1984, 6). Para Foucault el barco es un lugar sin lugar, un espacio flotante que va de puerto en puerto realizando intercambios de contenidos, generando nuevas experiencias, ampliando horizontes humanos; en última instancia, el navío es la más grande reserva de la imaginación (Foucault 1964, 6). Es lo mismo que propone la autora inglesa, un espacio sin lugar definido, sin límites, sin fronteras semióticas ni semánticas, y que tiene por iniciativa establecer vínculos entre diferentes territorios (reales, conceptuales, ideológicos, etc.).

Pero este espacio, aunque en el fondo sea una especie de anti espacio atemporal o colisionador de temporalidades, se muestra profundamente crítico con las concepciones temporales definidas, como es el caso de la modernidad y de la posmodernidad. Porque en ambos casos, la promesa de ser movimientos culturales que impulsaran la amplitud de miras, la inclusión, la desmaterialización de las generalidades, etc., terminó por ser un engaño (más en el caso de la modernidad, que en el de la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

posmodernidad, aunque ambas insuficientes). Esto en el caso específico de las minorías resultó ser mucho más desolador, ya que la modernidad terminó por evaporar la diversidad por medio de la *universalidad*.

Aquí se hará un inciso para mencionar que, aunque se habla de minorías y dentro de ellas se incluyen a las mujeres, no se considera en absoluto que estas últimas conformen una minoría. Tal y como señalaba Simone de Beauvoir en 1949 la población mundial se encuentra dividida entre hombres y mujeres casi en iguales proporciones (Beauvoir 1969, 5). puede que con el paso de las décadas haya variado un poco esta estadística, no obstante, no se considera que haya sido tanto como para poder considerar en la actualidad que las mujeres constituyen un colectivo minoritario con respecto del hombre, blanco, occidental y heterosexual, que sí es un grupo selecto y minoritario que, sin embargo, incluso hoy en día conserva todos sus privilegios de dominación.

Otro aspecto que plantea Pollock en relación al carácter universalista de la modernidad, y hasta cierto punto también de la posmodernidad con sus estudios de especificidades, es que cuando en ambos casos se habla de la mujer se hace referencia a ella como un ente abstracto dentro del cual se engloba todas las diversidades de mujeres, en sus diferentes condiciones sociales y económicas. Y en este aspecto Pollock, no solo en este libro sino en el grueso de su producción intelectual, ha sido muy incisiva puesto que señala que no es lo mismo el uso que se ha dado del cuerpo de las mujeres blancas tasadas como objetos de consumo, que el del cuerpo de las mujeres negras esclavizadas, violentadas, víctimas de un racismo imperante (Pollock 1992, 141).

De hecho, para las mujeres negras, según apunta, la indignación es doble no solo por haber sido objeto de las vejaciones más humillantes sino porque se encuentran absolutamente ausentes de la cultura hegemónica, ni siquiera eran representadas como objeto de consumo como las mujeres blancas, simplemente no han existido (Pollock 1992, 141). Por otra parte, la modernidad concebía como irrelevante cualquier postura social sobre la sexualidad y el sexo, y en esta necesidad de hacer desaparecer cualquier debate sobre diversidad sexual, surge la sobre-feminización de la mujer que comprimió en el embudo de la Mujer a todas las posibilidades de mujeres (Pollock 1996, 323).

La modernidad, identificada con el progreso y la posibilidad de transformación social y con la invención de identidades nuevas frente a ideas de tradición,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

verdad eterna y dictados de la naturaleza, pareció capaz de ofrecer un espacio para que las mujeres pudiesen reinventarse a sí mismas como “mujeres nuevas”, identificadas con la libertad, el progreso y el cambio radical, todo lo cual comportaba una fuga de la sobrefeminización (Pollock 1996, 323).

En este sentido, el sustento teórico que construye Griselda Pollock para llevar a cabo la conformación de este *Museo feminista virtual...* puede ser entendido como análisis incisivo de la evolución del feminismo, la historia de la modernidad y la posmodernidad, del psicoanálisis, todo esto en estrecha relación con un agudo análisis de las realidades culturales que se han experimentado en esta serie indefinida de tiempos y espacios que tienen lugar, que se encuentran, convergen, chocan y colapsan, en este archivo orgánico que sobreviene organismo. De hecho, como afirma Laura Trafí-Prats, autora de la introducción de la edición en español del libro de Pollock, el feminismo es entendido aquí como *un espacio de significación articulado desde las relaciones entre subjetividad y socialidad*, en el que lo fundamental es la disolución del pensamiento canónico y de las temporalidades lineales (Pollock 2011, 20).

En este comienzo de archivo propuesto, como se verá, conviven muchas representaciones, imágenes y significados que *se han expandido en el tiempo y en el espacio, provocando otras resonancias y abriendo trayectorias inesperadas a través del archivo de la imagen en el tiempo y en el espacio* (Pollock 2010, 52). En estos espacios y temporalidades, Pollock muestra novedosas perspectivas para analizar la feminidad, la modernidad y así desmontar los mecanismos de representación con los que se han trabajado la imagen de las mujeres y su cosificación hasta décadas recientes. Como la misma autora afirma, este museo feminista virtual no es un relato cerrado, es un laboratorio de experimentación que proporciona un canon alternativo, un paso en contra de lo hegemónico (Pollock 2011, 56). Aunque ella hable de Museo para referirse a su propuesta, también aclara que: *El museo como concepto es un concepto de archivo* y que lo fundamental sería reintroducir la idea de museo como una práctica feminista (Pollock 2011, 59; 61).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

4.2. El archivo. Cuerpo de mujer, deseo y placer

Fue el filósofo griego Empédocles de Agrigento quien primero mencionó que la vida estaba regida por dos principios básicos: el amor (representado por la figura de Eros) y la muerte (personificado por Tánatos). Según la mitología griega, Tánatos era el dios de la muerte y su hermano gemelo, Hipnos, era el dios del sueño entendido este último por muchos como una especie de muerte breve o de evasión. Eros era el dios de la atracción sexual y el deseo. Ambos representan, según el mismo Empédocles y el psicoanálisis, un careo vital. Eros tendía a unir a las almas. Tánatos a separar, a deshacer, destruir.

Muchos siglos después Sigmund Freud retomaría estas dos figuras mitológicas para explicar las dos fuerzas básicas que impulsan a las personas a llevar a cabo determinadas acciones con el fin de resolver tensiones internas (inconscientes). En efecto, existen varios textos fundamentales de Freud que explican cómo estos dos entes rigen todas nuestras decisiones existenciales; uno de ellos publicado en 1915, *Pulsiones y destinos de pulsión*; el otro, de 1920, *Más allá del principio de placer*. En ambos, explica que la pulsión de muerte es autodestructiva, agresiva, que nos lleva a anhelar el regreso a un estado anterior a la vida, de inercia. Mientras que la otra, la pulsión de vida, está ligada al deseo sexual y al placer, así como a la auto-conservación. Y es entre estos dos extremos entre los que siempre se mueven todas las acciones humanas.

La especulación hace actuar al «Eros», desde el principio mismo de la vida, como «instinto de vida», opuesto al «instinto de muerte» surgido por la animación de lo anorgánico, e intenta resolver el misterio de la vida por la hipótesis de estos dos instintos que desde el principio luchan entre sí... La especulación transforma esta antítesis en los instintos de la vida (Eros) e instintos de muerte (Freud 2006, 41).

Cuando Freud escribió estas palabras probablemente no imaginó que sus teorías no solo abrirían un mundo de conocimientos sobre un área específica e importante del inconsciente humano; sino que también quedaría expuesto al entendimiento de las personas todo un nuevo repertorio de herramientas intelectuales que permitirán alcanzar una mejor comprensión sobre los impulsos básicos vitales y sus posibles representaciones y significados en el arte. Guattari y Deleuze estaban convencidos de que el psicoanálisis erraba al concebir el deseo como carencia, porque para ellos el

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Cuerpo sin Órganos es el campo de inmanencia del deseo, él es el deseo y gracias a él se desea (Deleuze; Guattari 2008, 169).

En este punto concuerdan con Simone de Beauvoir y Michel Foucault. Este último, de hecho, considera que el psicoanálisis emergió gracias a los esfuerzos de disciplinarización y normalización del siglo XIX; y llega incluso a afirmar que el psicoanálisis tuvo grandes efectos en cuanto al desarrollo del control y la normativización (Foucault 1980, 108). Beauvoir, por su parte, aborda este tema desde una perspectiva feminista y mucho más compleja, porque no solo cuestiona el desarrollo de las nociones de deseo y placer, sino también la de sexualidad, sexo, género y las representaciones simbólicas que se han derivado de estos conceptos. Otro elemento del psicoanálisis sobre el que Beauvoir duda es el de *consciente colectivo* por esa tendencia que tiene a generalizar y conformar un simbolismo universal; si bien es cierto que existen algunas constantes entre culturas e individualidades, la idea de libertad se ve perjudicada por la aplicación indiscriminada de las generalidades (Beauvoir 1969, 21).

El símbolo no se nos aparece como una alegoría elaborada por un misterioso inconsciente: es la aprehensión de un significado a través de un análogo del objeto significante; en virtud de la identidad de la situación existencial a través de todos los existentes y de la identidad de lo artificioso que han de afrontar, las significaciones se desvelan de la misma manera a muchos individuos; el simbolismo no cae del cielo ni surge de profundidades subterráneas: ha sido elaborado, como el lenguaje, por la realidad humana... (Beauvoir 1969, 21).

Sin embargo, Beauvoir reconoce que el método psicoanalítico suele ser muy acertado, a pesar de los errores de la teoría, al concebir el cuerpo, la anatomía como destino, ya que en ellas se llevan a cabo, según apunta, las vinculaciones esenciales entre lo ontológico y lo sexual (Beauvoir 1969, 21). El problema radica, como aquí se comprende, en que estos símbolos/simbolismo son impuestos a dicha anatomía, cuando no nace ya con ellos, y determina en gran medida que esta se comprenda a sí misma como una generalidad y también, según su componente biológico, como objeto sexuado. Asimismo, estos símbolos determinarán la consideración ontológica que tendrá el sujeto sobre sí mismo y su función biológica y social.

El giro foucaultiano que se le puede dar a esta interpretación de Beauvoir sobre el simbolismo, es que el cuerpo anatómico es siempre significante puesto que se

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

encuentra recubierto de cultura; en este sentido, el género no debe ser entendido tanto como un resultado ideológico como un efecto del poder que forma cuerpos de acuerdo con sus necesidades opresivas (Gatens 1992, 132). Esto lo entiende a la perfección Griselda Pollock. Sabe que el cuerpo de las mujeres, con su diversidad y complejidad, conforma archivo. Algunas partes de este archivo han sido presa de malas lecturas e interpretaciones erróneas; otras partes han sido eliminadas o silenciadas por esos discursos dominantes que discriminan entre lo que ellos consideran o no relevante. Esa misma postura hegemónica que siempre les confirió a las labores femeninas (dentro y fuera del ámbito inmaterial del hogar) el sesgo de intrascendente o de pasatiempo.

Las capacidades actuales del cuerpo femenino son, en general, muy diferentes a las de los cuerpos masculinos. Es importante crear los medios de articulación de las realidades históricas sobre la diferencia sexual sin por ello cosificar estas diferencias. Más bien, se requiere un conteo de las formas en que las esferas típicas en las que se mueven hombres (pública) y mujeres (doméstica) y sus respectivas actividades construyen y recrean tipos particulares de cuerpos que ejecutan tareas específicas. Este tipo de análisis es necesario si se quiere comprender y retar los efectos históricos que han tenido las maneras en que el poder ha construido a los cuerpos. Esto implicaría no solo un estudio de cómo hombres y mujeres se convirtieron en sujetos masculinos y femeninos sino también en cómo sus cuerpos devinieron en varón y hembra (Gatens 1992, 130).

En efecto, para Foucault las relaciones de poder podían penetrar en los cuerpos sin necesidad de tener representación en los sujetos, porque para el poder se construye a partir de otros poderes y de los efectos de ese poder, no a partir de voluntades. Pollock lo sabe, y emprende un estudio sobre las diversas relaciones de poder que los cuerpos de las mujeres han desencadenado en el mundo del arte, la filosofía, la literatura y el psicoanálisis para conformar un nuevo archivo orgánico donde se redefinan los términos placer y deseo, y entablen una nueva relación con la imagen de las mujeres en la creación artística. Por lo que no es para nada baladí, que, en la entrada a este museo, en la primera sala, estén para recibir a los/as visitantes, en primer plano, *Las tres Gracias* de Antonio Canova.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

4.2.1. SALA 1. *Lo que las Gracias me han hecho hacer... Tiempo, espacio y el archivo*

Con esta sala se inicia la Parte I de su propuesta, titulada *La vida póstuma de las imágenes. Padres formadores*. Con ella, Pollock inaugura su museo feminista virtual. Esta primera sala es de reflexión, la que suscita a la historia del arte con perspectiva feminista una obra como la mencionada de Canova. Este espacio se constituye en antesala de lo que se será presentado en las otras partes del museo. La autora desea invitar a quienes visiten estos espacios a que reflexionen sobre el arte, las representaciones que se han constituido de las mujeres a lo largo de la historia, y lo que implica, desde esta perspectiva, afrontar un trabajo de investigación en historia del arte en la actualidad.

Imagen 27. Antonio Canova, Las tres Gracias, mármol, 17 cm x 97 cm x 57 cm, Museo Hermitage



Fuente:
<https://artsandculture.google.com/>

Imagen 28. Maurice Janoux, *André Malraux con ilustraciones para Le musée imaginaire*, 1950.



Fuente:
<http://kvadratinterwoven.com/museum-backstage-the-virtual-museum>

Propone una aproximación a las obras de arte como textos que producen afectos y significaciones, y subraya el carácter transformador que tienen las mismas obras cuando

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

son abordadas desde diversas perspectivas. También abre las salas de exposiciones a diversos encuentros que promueven lecturas críticas novedosas y en absoluto verdades definitivas, sino probables. De la misma manera, Pollock cuestiona la manera en que se han gestionado las colecciones de arte desde el siglo XIX hasta la actualidad, apuntando que con todas las posibilidades tecnológicas es posible crear un *archivo que trascienda el tiempo y el espacio* (Pollock 2010, 67).

El museo es histórica, ideológica y discursivamente un centro para la producción y diseminación de conocimiento cultural y de conocimiento sobre las artes visuales que forma parte de ese guión más grande y siempre incoherente de las subjetividades, las clases, las etnicidades, las sexualidades, las capacidades (Pollock 2010, 70).

En este sentido, no es de extrañar que otros de sus puntos de partida sean el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y *El Museo Imaginario* de André Malraux, puesto que ambos concebían las imágenes como formas que devenían en memoria cultural y sentimientos. Tal y como afirma: *Somos textos, texturas, tejidos de múltiples posicionalidades e identificaciones que constituyen nuestro emplazamiento móvil en el doble eje de las generaciones y las geografías* (Pollock 2011, 57). Estas líneas marcan el tono definitivo de toda su propuesta y de lo que encontraremos en las siguientes salas; no sin antes dejar claro lo que la autora del libro EMFV considera que es el archivo, su relación o implicación con la noción de museo, la importancia que ambos que tanto el museo como el archivo revisten para el trabajo que Pollock desempeña en esta propuesta.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

4.2.2. SALA 2. *La gracia del tiempo. Narratividad, sexualidad y encuentro visual*

En esta sala Griselda Pollock desea abrir varios debates sobre diversos asuntos, por medio de una serie de reproducciones fotográficas de obras de Auguste Rodin, Camille Claudel, Mark Richards, Ella Dreyfus, Melanie Manchot, Laura Aguilar, Antonio Corregio, Rafael, además de un retrato de Heinrich Wölfflin y un fotograma de la película *Vértigo* (Hitchcock, 1959). Primero, retomar aquellos debates que se suscitaron a finales del siglo XIX a raíz de la proliferación de la reproducción fotográfica de obras de arte, que cuestionaba la descontextualización a la que era sometida la obra y la masificación de la “alta cultura” por un lado (Groys 2009, 2); y que ponía en tela de juicio la supuesta *transparencia fenomenológica* de la fotografía (sobre todo la fotografía de esculturas) puesto que el tipo de enfoque seleccionado dejaba entrever cierta predisposición ideológica en la imagen (Barthes 1977, 19).

El segundo tema de debate que plantea Pollock en esta sala, que tiene estrecha relación con lo anterior, es la necesidad de estudiar de forma crítica los efectos que dichas fotografías (de obras de arte o generales) tienen en la manera que hoy en día se interpretan acontecimientos históricos y/o culturales ya que esto puede precodificar nuestro encuentro con la obra de arte [Pollock 2010, p. 107]. Aunque a esto podría añadirse la cuestión de cómo plantear el análisis de aquellas interpretaciones de obras de arte que solo existen en formato fotográfico o en vídeo, y que Pollock no afronta de manera directa en ningún apartado de su propuesta. En tercer lugar, plantea un debate sobre el tipo de relación que se entabla con el cuerpo (principalmente el femenino) que aparece representado en la imagen y el transcurrir del tiempo, ya que el cuerpo así fijado no envejece, lo cual incita a reforzar el arquetipo clásico de la eterna juventud.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Imagen 29. Hermafrodita durmiente, copia romana de un original del siglo II a. C., mármol.



Fuente: Griselda Pollock, *Encuentros...*, p. 97.

Imagen 30. Jenny Saville, *Fulcrum*, 1998, óleo sobre tela, 261,6 x 487,7 cm.



Fuente: Griselda Pollock, *Encuentros...*, p. 97.

Imagen 31. Laura Aguilar, *Nature self portrait no. 4*, 1996, 40 x 50 cm.



Fuente: Griselda Pollock, *Encuentros...*, p. 97.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Asimismo, como bien señala Pollock, este enfoque patriarcal sobre la imagen histórica de la figura femenina y el refuerzo de las ideologías dominantes que esto conlleva, intenta crear la ilusión de que cualquier aproximación feminista a estos momentos históricos sería anacrónica e impropia. Sin embargo, está más que demostrado que las imágenes históricas y culturales (independientemente de su formato) poseen una gran carga ideológica, lo que dio lugar a su aparición dentro de un contexto específico, y la de las posteriores interpretaciones y estudios a los que son sometidas. De igual manera, este contenido puede ser analizado desde diferentes enfoques en cualquier punto de la historia sin ser necesariamente extemporáneos, porque existen particularidades en cada momento histórico que promueven el estudio de determinados fenómenos sobre otros, por lo que todo aquello que se estudia en una época (por muy alejado que se encuentre en el tiempo) se considera de relevancia contemporánea.

La atención de Warburg a la persistencia inesperada de rastros de memoria estética en las imágenes visuales y las prácticas estéticas en todos los niveles sociales a través de las décadas y las culturas, como indicios de un tipo de formas arcaicas de procesos psíquicos (...), se encuentra inesperadamente con la teoría cultural contemporánea que insiste en movernos más allá de las preocupaciones aburridas de la historia del arte: narrativas de biografía, iconografía y contextualismo para las cuales la obra de arte se reduce a una ilustración tardía, en lugar de una creativa intervención dentro y fuera de [su] tiempo (Pollock 2010, 118).

Con este argumento y todos estos primeros debates, Pollock abre las dos primeras salas del museo a la creación de un contra-archivo de mujeres (creadoras y “musas”) y su relación con las diferentes temporalidades que empiezan a interactuar dentro de los espacios expositivos propuestos. Para Pollock, el arte refleja el inconsciente de quien/es lo produce/n más que sus verdades o lo que dice/n conocer de sí mism/os; por lo que estas imágenes solo ayudarían a que quienes las contemplan o hacen uso ellas solo vean reforzada en ellas su propia subjetividad y fantasías. Esto demuestra que el psicoanálisis será la perspectiva que utilizará la autora a lo largo de su propuesta para reforzar sus posturas, pues como afirma: *una psico-semiótica del museo, ...niega las camisas de fuerza cronológicas y [las] narrativas con las que típicamente se confinan las relaciones entre imágenes* (Pollock 2010, 142).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

De hecho, ella promueve lo que denomina un marco psicoanalítico híbrido que permita la producción de nuevas narrativas y relatos desde, con y para el arte que promueva la inclusión y la rectificación de la imagen de las mujeres dentro de la historia del arte. La idea no es solo crear un contra-canon, sino, como se ha mencionado al comienzo de este capítulo, generar nuevas conexiones entre personas, obras, tiempos; nuevas relecturas, fomentar el pensamiento crítico en torno a las diferentes imágenes que se han generado sobre la mujer en el arte; romper con antiguas disciplinas y enfoques que han mantenido sometida la historia del arte a la servidumbre de lo general, lo universal, lo concreto, específico y constreñido.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

4.2.3. SALA 3. La mirada del objeto en el museo freudiano

La historia del arte, como disciplina histórica, es ostensiblemente una de las prácticas de recuerdo de nuestra cultura, así como de amnesia y represión [...] todo recordar, todo trabajo de archivo, está lleno de complejidades de represiones, censuras y “agujero”.

Griselda Pollock

Esta sala se dedica exclusivamente al hombre conocido universalmente como padre del Psicoanálisis: Sigmund Freud, sus teorías, su intimidad y sus objetos fetiche. Las imágenes en este espacio se corresponden con las de la vida de Freud, su escritorio, sus manuscritos, su entorno y las figuras arcaicas que con tanto recelo coleccionaba y exponía de manera ordenada sobre la superficie de su mesa de trabajo. Para Pollock este Museo Freudiano revela aspectos profundos sobre nociones como archivo, tiempo, imagen y espacio [Pollock 2010, p. 160]. Para ella el psicoanálisis es el medio para interpretar las complejidades de la subjetividad tras cada imagen.

Imagen 32. Edmund Engelman, El escritorio de Sigmund Freud en Viena, 1938.



Fuente: Griselda Pollock, *Encuentros...*, p. 153.

Imagen 33. Edmund Engelman, La sala de consulta de Sigmund Freud en Viena, 1938.



Fuente: Griselda Pollock, *Encuentros...*, p. 154.

Esta importancia que le concede Pollock a los objetos que habitaban la cotidianidad de Freud no es superficial, tiene su justificación en el hecho de que fue el descubridor del *fetichismo*. Y el fetichismo, a su vez, tiene una estrecha relación con aquellas imágenes

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

que se vuelven recurrentes y/o obsesivas para las personas, y que responden a aspectos reprimidos de su sexualidad y también a la pulsión de vida y muerte, amor y placer inherente, según Freud, a todo ser humano⁶¹. Y este descubrimiento solo fue posible porque él fue capaz de ver en esas pequeñas figurillas tanto el reflejo de un compendio cultural profundo como el reconocimiento de que en ellas se esconde una compleja subjetividad que habla de los no lugares de la historia canónica.

...las imágenes funcionan como formas de memoria, codificadas como un sueño en el que los elementos formales de representación se convierten en significantes cargados de afecto para un significado que por otra parte es inexplicable: en el que el cuerpo puede ser un alfabeto para lo psíquico... (Pollock 2010, 185).

Este es otro de los muchos puntos de conexión en los que Pollock enlaza la idea de cuerpo con la de archivo. Asimismo, por medio de esta disertación sobre la importancia psíquica de las imágenes y de la reiteración de la noción del cuerpo como archivo, la autora intenta dejar en evidencia cómo se han configurado a la largo de la historia los signos culturales que han devenido en mitos, muchos de ellos rescatados por el psicoanálisis en gran parte para establecer estereotipos concretos sobre la sexualidad, el placer, la muerte, la histeria; y cómo todo esto, hasta cierto punto, fue trabajado en favor de crear una imagen negativa y fútil de la mujer, crear mecanismos disciplinarios como la femineidad y patrones de determinación biológica para establecer límites específicos que ayudaran a afianzar los discursos dominantes patriarcales.

Todas estas ideas primigenias que señala Pollock en su libro también se permearon en la constitución de las nociones de dualidades psíquicas como la vida y la muerte, el principio y el fin, el amor y el odio, lo masculino y lo femenino, lo finito y lo infinito, que para Freud provenían de esta fase primigenia y mitológica de la humanidad. Para él, y lo podemos ver en el desarrollo de sus principales teorías, el inconsciente albergaba todos estos impulsos reprimidos que eran fácilmente explicables por medio de arquetipos mitológicos. Sus figurillas, su cuidada distribución expositiva en su despacho dentro de vitrinas y sobre su escritorio, eran un constante recordatorio de la esencia de su trabajo,

⁶¹ Aunque para él era más complejo en los hombres que en las mujeres. Aspectos desmentidos con argumentos contundentes por Simone de Beauvoir en el Capítulo II de la Primera Parte de su libro *El Segundo sexo* (1949) y con mayor vehemencia por Lucy Irigaray en *Speculum de la otra mujer* (1979) y en su *Ética de la diferencia sexual* (1982).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

de su postura intelectual y del lugar (el cuerpo de esos objetos) donde se alberga el bagaje irrefrenable de culturas específicas. Por eso este espacio freudiano es fundamental para el Museo feminista virtual.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

4.2.4. SALA 4. *Visiones de Sexo c. 1920*

En esta sala Pollock inaugura la Segunda Parte de su propuesta, bajo el título *Feminidad, modernidad y representación*. El cometido principal de este apartado expositivo en específico es reforzar la interacción de mujeres de diferentes razas, culturas, nacionalidades y tiempos históricos; y ofrecer nuevos espacios en los que se puedan crear puntos de conexión entre diferentes temporalidades, estilos de vida y manera (MANERAS) de concebir la cultura y el conocimiento; donde se pueda estudiar el cuerpo desde la modernidad y la feminidad para desentrañar, así, las redes intelectuales que se tejen para su representación. Una flor, el lirio cala, es el punto que conecta a todas las mujeres que protagonizan esta sala: Georgia O’Keeffe, Käthe Kollwitz, Tina Modotti, Imogen Cunningham, entre otras.

De todas las salas de este museo ésta es la única en la que Pollock especifica por medio de un plano cómo se encontrarían reunidas las mujeres arriba mencionadas y sus obras. Comenzando por un Preámbulo donde se encuentran compendiadas obras de artistas que han colaborado en la construcción del mito moderno de la mujer *musa-modelo-objetodeplacer*; para, en las salas posteriores, ir desmontando espacio a espacio el concepto también moderno de feminidad y los mecanismos de su representación. Ya lo señalaba Simone de Beauvoir en 1949, el gran problema del psicoanálisis, que a su vez era una especie de reflejo de su tiempo, era entender a la mujer solo como negación del sexo masculino y no como algo mucho más complejo. Este aspecto es explicado por Pollock en esta sala por medio de teoría e imágenes.

En mi obra, “lo femenino” es un efecto posicional de los modos en que las subjetividades se forman psico-lingüísticamente bajo un Símbolo falocéntrico y un símbolo mutado y potencialmente no-fálico. [...] como “mujeres”, no nos conocemos a nosotras mismas excepto a través de la desfiguración de ser simplemente la otra (la negación) del otro sexo. Solo podemos conocer lo que está representado en los lenguajes e imágenes de nuestras culturas y lo que estas representaciones nos permiten decir y dibujar (Pollock 2010, 226-227).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Imagen 34. Imogen Cunningham, Lirios
Cala, c. 1925, fotografía.



Fuente: Griselda Pollock, *Encuentros...*, p.
209.

Imagen 36. Georgia O'Keeffe, Dos Lirios
Calas en rosa, 1928, óleo sobre tela, 101,6
x 76,2 cm., Philadelphia Museum of Art.



Fuente: Griselda Pollock, *Encuentros...*, p.
206.

Imagen 35. Gluck, *Lirios Cala*, óleo sobre
tela, Colección Privada.



Fuente: Griselda Pollock, *Encuentros...*, p.
213.

Imagen 37. Tina Modotti, Lirios Cala, c.
1925, fotografía.



Fuente: Griselda Pollock, *Encuentros...*, p.
208.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Imagen 38. Distribución de la Sala 4

I Preámbulo O'Keeffe Pandora Kollwitz Matisse Kirchner Pan Yuliang	IX Desnudos de O'Keeffe 1917	VIII Descubriéndose a sí misma Josephine Baker	VII Diferenciación de lo femenino Gluck (Hannah Gluckstein)
	II Americana y Moderna Georgia O'Keeffe		VI Una habitación propia Virginia Woolf
III Fotografía y Revolucionaria Tina Modotti	IV Joven y vieja Imogen Cunningham		V Retrato de Georgia O'Keeffe

Fuente: Realización propia, tomando como ejemplo el modelo de Griselda Pollock, *Encuentros...*, p. 224.

Como explica Pollock el falocentrismo es una lógica de posicionamiento más que una ideología, en la que se ha construido la imagen de lo masculino como positivo, y de lo femenino como su negación. Por eso, esta sala la autora la plantea como un laboratorio donde deben llevarse a cabo exploraciones arqueológicas, porque comprende que se enfrenta a construcciones mentales muy complejas y que se remonta a tiempos anteriores a la modernidad. Y es que la modernidad solo rescató una imagen del cuerpo femenino que ya había sido utilizada en el mundo clásico, y le confirió una serie de significados nuevos que ayudaran a mantener la idea de mujer (en abstracto y universal, y siempre blanca) bajo un foco objetualizante que se reforzaba por medio del arte.

Por lo que, se establece como objetivo fundamental de esta sala de cómo y de qué forma durante la modernidad el cuerpo de las mujeres fue representado como signo en las artes visuales, para afianzar la imagen de lo femenino y de la subjetividad sexuada de las mujeres. Sin embargo, para Pollock esta empresa de sexualización de las mujeres durante la *alta modernidad* (vanguardias) fue una empresa inacabada puesto que surgieron una serie de mujeres con mensajes muy fuertes que poco a poco abrieron una brecha expresiva para las generaciones que vinieran detrás. Esas mujeres son las protagonistas de esta sala y la flor mencionada, su punto extemporáneo de encuentro.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Con el discurso dominante la Mujer no era un sujeto sexual incluso cuando su función principal era la maternidad reproductiva o la objetificación sexual, interpretándola, en palabras de Michel Foucault, saturada por su sexo, a pesar de no ser un sujeto sexuado. Incluso si la ideología dejaba traslucir las prácticas y placeres reales de las mujeres en su sexualidad, la sexualidad femenina estaba condenada al silencio: no estaba reprimida sino censurada (Pollock 2011, 251).

Es importante recordar que Virginia Woolf utilizaba la imagen del *Ángel del Hogar* (tomado de un poema del siglo XIX) que concebía a la mujer como ejemplo de sacrificio y sumisión, para demandar una habitación propia para las mujeres, es decir, un espacio propio con su propio lenguaje y con redes simbólicas que realmente expresaran las complejidades de ser mujer (Woolf, 1929). Esta imagen se vio afrentada, también, por el surgimiento de mujeres artistas que se travistieron durante las primeras décadas del siglo XX, más que para defender una inclinación sexual para demarcar una posición intelectual. Estas mujeres tienen representación en esta sala, y demuestran que hay más de una forma de ser mujer, que la generalidad y la abstracción a la que estuvieron sometidas las mujeres y sus cuerpos era un engaño de la modernidad y del psicoanálisis (como un tipo de modernidad concreta o su derivado).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

4.2.5. SALA 5. Espacio judío / Tiempo de las mujeres. Encuentros con la historia en la producción artística de Charlotte Salomon, 1941-1942

...para escribir la historia de las mujeres debemos crear contextos poblados por muchas mujeres. Cada una un intelecto en singular, formado por su doble eje dentro de la generación y la geografía y por consiguiente diferente en sus particularidades. No obstante, la historia colectiva de múltiples mujeres nos permite recuperar los mundos complejamente creados de las mujeres que se implican crítica, estética y políticamente con los desafíos de la feminidad, la modernidad y la representación.

Griselda Pollock

Esta sala es el inicio de la Parte III de la propuesta de Pollock, *Después de Auschwitz. Feminidad y futuridad*. Aquí, la autora desea registrar toda la memoria del trauma que se construyó durante el siglo XX a raíz de las guerras mundiales. La participación de las mujeres en el desarrollo cultural del primer tercio del siglo XX no se ha visto casi silenciada por los discursos dominantes sino también por el ascenso del fascismo al poder en Europa. Pollock empieza por recordarnos que durante ese período las mujeres fueron separadas en dos grandes grupos: los cuerpos de explotación, grupo conformado por las mujeres arias que serían utilizadas como fábricas de gestación, incubadoras, por soldados y trabajadores nazis, para procrear, cocinar y rezar; y los cuerpos de vejación, grupo conformado por las mujeres judías y gitanas asesinadas para evitar la propagación de sus razas.

Entonces tenemos por un lado la conformación de unos cuerpos concretos (las mujeres nazis o afines al nazismo) como objeto de deseo y explotación, y la conformación de otro colectivo de cuerpos como sujetos de dominación y exterminio. En esta Sala, Pollock se enfoca en el análisis del trabajo y la figura de tres mujeres en concreto, que vivieron en el mismo tiempo, pero que nunca cruzaron sus espacios: Charlotte Salomon, Frida Kahlo y Anna Frank. Lo que propone la autora en este encuentro feminista virtual, es la narración biográfica-artística y el encuentro improbable entre estas tres personas y sus posibles resultados. Asimismo, intenta rescatar del olvido, en el caso de Charlotte

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Salomon, mujeres que han pasado desapercibidas por las narrativas museales de la modernidad y la posmodernidad.

Imagen 39. fotografía de Charlotte Salomon



Fuente: Griselda Pollock, Encuentros..., p. 287.

Imagen 40. Fotografía de Anna Frank



Fuente:
https://elpais.com/cultura/2018/04/22/actualidad/1524350975_888646.html

Imagen 41. Fotografía de Frida Kahlo



Fuente: <https://latinoamericaexuberante.org/5407-2/>

Nosotras que venimos después de Auschwitz, debemos vivir con el conocimiento de nunca saber qué tipo de cultura hubiésemos heredado si muchos más de los modernos radicales de inicios del siglo XX hubiesen sobrevivido y llegado a la madurez, o si, Anna Frank y Charlotte Salomon, hubiesen podido dar continuidad a la generación de las mujeres que

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

revolucionaron la cultura en la década de los 20 para posteriormente pasarnos el legado. La horrible cesura de la Shoah/Holocausto, y el “genio y el ingenio, el aprendizaje y la risa que se perdieron” por su causa, nos proporciona un archivo fracturado, una brecha en el museo, un lugar vacío en la biblioteca del cual no hay recuperación (Pollock 2011, 307).

Por eso se debe reconstruir ahora estas individualidades fragmentadas, pero no desde una perspectiva biográfica testimonial y sensiblera, sino como *...un flujo continuo de la vida [...], de espacio, de momentos, de discontinuidades* (Walter Benjamin citado por Pollock 2010, 311). Por eso el caso de estas tres mujeres seleccionadas por Pollock para este espacio es tan paradigmático. En el caso de Charlotte Salomon, por la manera en que ha sido silenciada e ignorada por los circuitos oficiales de arte. En el caso de Anna Frank por la imagen de inocencia que incluso su propio padre, sobreviviente del Holocausto, intentó construir de ella eliminando de la primera edición de su diario las partes en que Anna analizaba sus cambios hormonales de adolescente y su propia sexualidad.

Frida Kahlo, porque, como ya es sabido, su imagen en las últimas décadas ha sido sobreexplotada, fetichizada, hasta el punto de que ha terminado por deformar la verdadera esencia artística de esta mujer y se ha perdido el norte interpretativo de su obra, ensombrecida por la Frida personaje. Es por esto que Pollock imagina estos escenarios probables donde estas tres mujeres se encuentran, coinciden, se influyen las unas de las otras, se estudian mutuamente. Anna Frank quería ser historiadora del arte; entonces, por qué no imaginar que existe un escenario en el que dedique un artículo sobre Frida Kahlo o quede una tarde de primavera con Charlotte Salomon para entrevistarla en su casa de Ámsterdam. Lo importante de estos encuentros que nunca tuvieron lugar, para Pollock, es demostrar todo lo que el azar y las imposiciones de ciertos hechos históricos le han robado a la historia del arte de las mujeres.

Debemos recordar que los estereotipos de género ideados por el patriarcado siempre han intentado desmerecer el trabajo de las mujeres en todos los campos, y principalmente en el que aquí compete: el del arte y la cultura. Esta Sala trae a colación a todas aquellas mujeres judías perdidas por el Holocausto y también propone momentos enteros de reencuentros y posibilidades, de escenarios alternativos de lo que podría haber significado para los estudios sobre la sexualidad, la muerte, el deseo y el

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

cuerpo de las mujeres si personas como Anna Frank o Charlotte Salomon hubieran sobrevivido el Shoah.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

4.2.6. SALA 6. *Las Gracias de la catástrofe. El tiempo matrixial y el espacio estético confrontan el archivo de desastre*

Puedes prepararte para lo peor, pero no para lo impensable

Charlotte Delbo

En esta sala, Griselda Pollock desea poner en evidencia los mecanismos que durante el Alto Renacimiento articularon todo el ideal de belleza física (cuerpo femenino y masculino) y natural (por medio del paisaje) y contrastarlo con la manera en la que ha cambiado nuestra forma de concebir el cuerpo después del Holocausto, más aún cuando este fue masacrado en campos de concentración ubicados en medio de los paisajes más acogedores del centro de Europa (Pollock 2011, 350). Esto hace recordar a Theodore W. Adorno cuando afirmaba en su texto que ... *escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie* (Adorno 1962, 20), queriendo significar con esto no que no se pudiera escribir más poesía, sino que la manera auto-contemplativa de percibir la realidad, propia de la poesía o de los espíritus poéticos, ya no podía ser la misma y debía adquirir un sesgo mucho más crítico y reflexivo.

En esta sala se encuentran confrontados un fragmento de *Las tres gracias y el Fuego en el Borgo* de Rafael, una copia romana en mármol de un original griego sobre Orfeo y Eurídice y un cuadro de Tiziano también sobre Orfeo y Eurídice; a varias instalaciones, álbumes fotográficos y fotografías intervenidas de las artistas Bracha Ettinger (varias obras de su serie *Eurídice*, parte de la instalación *Álbum de familia y Autisworks* no. 1) y la fotografía *Prisioneros judíos* de Margaret Bourke-White de 1945, en las que trabajan desde diferentes perspectivas el tema de la guerra y las consecuencias humanas de la invasión nazi a Europa. Al enfrentar estas obras, que trabajan el tema de la violencia y el cuerpo desde dos períodos históricos tan alejados en el tiempo el uno del otro, Pollock nos muestra el enorme punto de inflexión que ha significado para la estética y la manera de concebir el archivo cultural contemporáneo, un acontecimiento tan desgarrador como el descubrimiento de los campos de concentración nazi y las barbaridades que se perpetraban en ellos contra los judíos.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Imagen 42. Bracha Ettinger, *Eurídice 10*, 1994-6, óleo y xérox sobre papel montado sobre tela, 25, 4 x 53 cm.



Fuente:

<https://www.wikiart.org/es/bracha-ettinger/eurydice-n-10-1996>

Imagen 43. Tiziano, *Orfeo y Eurídice*, c. 1514, óleo sobre tela, 39 x 53 cm. Bérgamo, Academia Carrara.



Fuente:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Tiziano%2C_orfeo_ed_euridice.jpg

Imagen 44. Rafael Sanzio, *Las tres gracias* (detalle), 1505-6, óleo sobre panel, 17,8 x 17,6 cm. chantilly, Musée Condé.



Fuente:

https://artsandculture.google.com/asset/le-s-trois-gr%C3%A2ces/KAFLuV9czvNz_A?hl=es

Imagen 45. Bracha Ettinger, *Eurídice 17*, 1994-6, óleo y xérox sobre papel montado sobre tela, 25, 4 x 53 cm.



Fuente: Griselda Pollock, *Encuentros en el museo...*, p. 343.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

En este espacio virtual, donde se encuentran las obras de Rafael, con las de Tiziano, una escultura de mármol romana, los trabajos de Ettinger y la fotografía de Margaret Bourke-White, vienen a ser la representación de las relaciones que se han entablado a lo largo del tiempo entre arte y trauma, y sus variaciones; el punto de conexión entre todos estos espacios temporales es el cuerpo de la mujer, fetichizado como ha estado desde siempre, el cuerpo femenino, Eurídice y las Gracias, foco de freudiano placer y pulsión de muerte; marca, así, *un archivo psíquicamente cargado que tiene mucho que decir acerca del trauma y la diferencia sexual* (Pollock 2011, 352). Estas conexiones improbables entre obras de cronologías dispares ponen en relación la manera de concebir la guerra antes y después de la II Guerra Mundial; pero sus autores/as también lo son.

Tiziano y Rafael son el epítome del hombre culto, blanco y heterosexual que demandaba occidente en el siglo XVI, y que tenían el poder de definir y/o afianzar la objetualización de la mujer y su cuerpo en el arte a través de la construcción y repetición de innumerables estereotipos; por su parte, o por el contrario, Ettinger y Bourke-White son mujeres que se comprenden como sujetos capaces de emitir un juicio crítico propio sobre cualquier tema, en este caso, sobre los horrores de Auschwitz y expresarlos por cualquier medio. Sin embargo, y como observa Pollock, existe algo que no se le puede discutir a Freud, es cierto que existen una serie de significados míticos que aún persisten en la virtualidad construida por todos los sujetos que comparten la misma cultura y lenguaje, en el inconsciente colectivo sexuado (Pollock 2011, 352).

El museo tradicional mantiene el arte separado a partir de la imposición de cronologías estrictas. La subjetividad y la imaginación artísticas no funcionan según estas reglas clasificatorias. De este modo, el museo feminista virtual exhibe genealogías inesperadas además de marcar de este modo la naturaleza de las disonancias como más significativas que el hecho de diferentes zonas temporales o fechas (Pollock 2011, 352).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

4.2.7. SALA 7. *El tiempo del dibujo: dibujar el tiempo*

Esta sala inaugura la Parte IV de su propuesta, titulada *El tiempo y la marca*. En ella, Pollock considera escenarios bélicos, culturales, políticos mucho más recientes, donde el trauma y las disrupciones producto de la guerra siguen siendo los protagonistas, los grandes disgregadores y silenciadores. Aquí, como afirma la autora, *la materialidad y la virtualidad se convierten en protagonistas* [p. 403]. Y no es de extrañar ya que son los dos conceptos que sirven de hilo conductor del feminismo, la modernidad (incluido el psicoanálisis y las vanguardias artísticas como dos de sus vertientes), el cuerpo a lo largo de toda esta propuesta archivística. Cuando Pollock habla aquí de la marca se refiere a ella en dos sentidos, la marca literal dejada por la práctica del dibujo o en los cuerpos, la marca metafórica que dejan en la psique humana los contenidos de la representación.

Imagen 46. Christine Taylor Patten. Parte de su obra *micro/macro*, grafito sobre láminas de papel. Exhibida en la 14va Bienal de Estambul, 2015.



Fuente: <https://www.a-n.co.uk/media/52426144/>

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

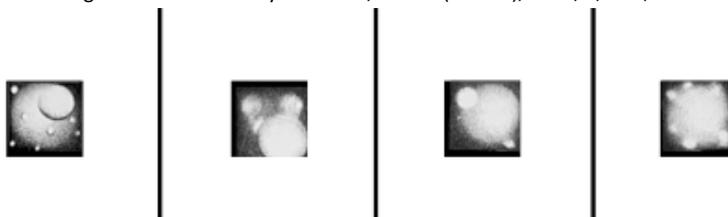
María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Imagen 47. Christine Taylor Patten, *micros* (detalle), 1998, 2,5 x 2,5 cm.



Fuente: <http://www.collectorsguide.com/ts/s061.htm> Con obras de Maya Lin y Christine

Taylor Patten, se hace explícito de nuevo la multiplicidad de espacios y temporalidades producto del arte, donde se encuentran interrelacionados los cuerpos y las subjetividades. Taylor Patten, por ejemplo, trabaja en su obra *micro/macro* tres tipos de temporalidades: una, la del tiempo que le llevó a realizar todo este enorme trabajo; dos, el tiempo que le toma al público recorrer toda la enorme línea de dibujos creadas por la artista; tres, la del espacio-tiempo que crean los propios dibujos que hablan de otros momentos de la historia muy anteriores y primigenios en su eterna conexión con el presente. Este espacio de virtualidades estéticas como Pollock denomina a su propuesta (2010, 418) adopta en su última sala una de las expresiones artísticas más infravaloradas pues siempre se le confiere la connotación de *femenino*: el dibujo.

La marca literal es producida aquí por la manera en que el grafito “esculpe” la imagen sobre el papel, dando lugar a un juego ancestral de luces y sombras que no habla de otra cosa que, de los orígenes, el eterno devenir y la capacidad de ser actual (esos aspectos que se han mencionado al comienzo forman la piedra angular de lo que Pollock entiende por virtual). Por otra parte, estas marcas hechas por el grafito nos hablan de dos momentos históricos dispares: un tiempo inmemorial (representado por las formas orgánicas primigenia de Taylor Patten); y un tiempo más cercano, bélico y convulsivo (el contexto en el que se desarrolló la Guerra de Vietnam y que se encuentra representado por dibujos y fotografías intervenidas de Maya Lin).

Maya Lin opta por la representación de monumentos y escenas abstractas, casi miopes, sobre la mencionada guerra, que generan una sensación de extrañamiento propia del trauma. Estas obras de Lin son escogidas por Pollock quizás porque son la representación no del cuerpo en sí mismo, sino de su ausencia; una ausencia que es

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

trabajada en los dos niveles de representación expuesto por Spivak y que se estudiaron en el Capítulo 1 de este trabajo. Primero, una literal dejada por la huella, el trazo que se dibuja en el papel producto de un cuerpo, una subjetividad; segundo, una metafórica, los nombres de las personas que han perdido la vida como resultado del conflicto, ahora sepultadas en fosas anónimas, y cuyo recuerdo individual solo puede hacerse constar mediante la palabra escrita sobre la piedra de un monumento.

Imagen 48. Maya Lin, *The Vietnam Veteran's Memorial*, 1980, fotografía de la artista.



Fuente: Griselda Pollock, *Encuentros...*, p. 409.

Rudolf Arnheim se refiere a la estética de la ausencia como “lagunas visibles”, y afirma: *Ver el vacío es incluir en una percepción algo que le pertenece, pero que está ausente; es ver la ausencia de eso que falta como una cualidad de lo presente* [citado en Lehmann, 96]. Claro que Arnheim se refería a la ausencia de la obra en sí misma, y aquí nos referimos a la ausencia del sujeto dentro de la representación; aun así, la cualidad de lo presente en esta ausencia nos remonta a alguien que se ha ido para no volver y cuya única huella se mantiene en la silueta dibujada sobre las sábanas de una cama vacía. Para Arnheim nuestra capacidad de percepción es tan amplia que podemos recomponer la figura de lo ausente solo con mirar sus huellas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

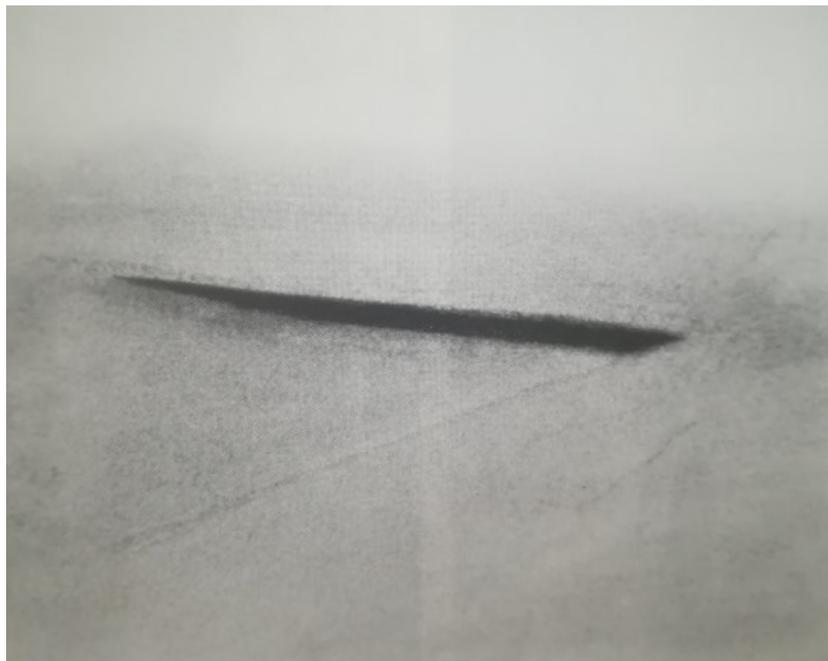
04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

[Este]... límite entre la presencia y la ausencia crea una "iconología del espacio intermedio", en expresión de Aby Warburg. Es el "espacio del discernimiento", el espacio representacional de la distancia subjetiva, donde pueden desplegarse formas específicas de reflexión. El desaparecer se acompaña de un distanciamiento respecto de los espectadores. Pero una estética de la ausencia exige una búsqueda activa de esta distancia (Lehmann 2009, 98).

Imagen 49. Maya Lin, esbozo para *The Vietnam Veteran's Memorial*, 1980.



Fuente: Griselda Pollock, *Encuentros...*, p. 409.

Este concepto de Warburg sobre el *espacio intermedio* es clave debido a que responde a la pregunta de por qué Pollock deja para la última sala a estas dos artistas estos dos temas que, en principio, parecen dispares entre sí: lo orgánico y lo bélico, la violencia y la ausencia. En realidad, al ver en retrospectiva cada una de las salas del museo se puede apreciar que todos sus espacios se encuentran cruzados por estos cuatro conceptos. La mujer y su cuerpo han sido víctimas de lo que la modernidad ha querido reconocer en el carácter orgánico de los cuerpos de hombres y mujeres, ha sido la potenciadora de los despliegues militares más escabrosos de la historia, han potenciado la violencia entre

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

sexos y personas de condiciones económicas, sociales, políticas, sexuales y geográficas desiguales; y con su discurso universalista ha condenado a colectivos completos a permanecer ocultos, fuera de los márgenes históricos. Durante toda la propuesta museológica de las mujeres y su multiplicidad está en busca de ese espacio intermedio que reclama de la historia, de la historia del arte, de la cultura, de la sociedad, de los medios.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Capítulo 5. ENTREVISTAS Y GLOSARIO

5.1. Entrevistas

5.1.1. Entrevista inédita a Gemma Medina Estupiñán

Gemma Medina Estupiñán es Doctora en Historia del Arte (2012), desde 2008 trabaja como comisaria independiente e investigadora para el Van Abbemuseum, participando en proyectos de carácter especulativo y experimental como *Be(com)ing Dutch*, *Play Van Abbe* y *El Museo de Arte Útil*. Es una de las fundadoras, conservadora y archivera de la Asociación de Arte Útil, así como comisaria de *Agents of Change* y del programa de residencia *Artistic Strategies in Psychiatry*. Ha realizado workshops y dictado conferencias en diversas universidades tanto en Europa como en Estados Unidos. Colabora con regularidad con revistas académicas y especializadas en arte contemporáneo. Imparte cursos sobre comisariado independiente y comprometido en diversas universidades europeas y norteamericanas.

Con Medina Estupiñán se mantuvieron cuatro entrevistas realizadas en su despacho de la ciudad de Eindhoven, durante el mes de septiembre de 2017, se dedicaron por completo a reconstruir la historia primero de cómo surgió la idea de la exposición del Museo de Arte Útil para el Van Abbemuseum, que devino en la posterior constitución de la Asociación y su archivo digital. También se mencionó quiénes participaron en la construcción intelectual del proyecto, cuáles fueron los sustentos teóricos del mismo, cómo se conformaron los criterios que se han utilizado desde entonces hasta la fecha para seleccionar los trabajos que forman y formarán parte del archivo. Esta miembro fundadora de la AAU no explicó el significado de cada uno de los criterios y su correspondiente función. Toda la información testimonial recogida en estas cuatro conversaciones, así como las sugerencias de las lecturas fundacionales de este

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

movimiento son la base fundamental del Capítulo 2, dedicado a esta Asociación como caso de estudio.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

5.1.2. Entrevista inédita a Ernst van Alphen

Ernst Van Alphen es Catedrático en Estudios artísticos y literarios contemporáneos en la Universidad de Leiden, Holanda. Su trabajo docente y de investigación se enfoca particularmente en temas centrales de la literatura moderna y posmoderna y en la relación entre la literatura y las artes visuales, que suelen formar parte de los movimientos de las vanguardias históricas, el modernismo o el posmodernismo. Es autor del libro *Staging the Archive. Art and Photography in Times of New Media*. London 2014, Reaktion Books (301 pp.), uno de los principales fundamentos teóricos de la presente investigación. También ha escrito artículos de gran interés para nuestro trabajo como “Visual Archives as Preposterous History” en *Art History* 30 (Junio 2007); “Free Association and Anomic Archiving”, en Els Vanden Meersch, *Implants* (Enero 2006); y “¿Qué Historia, la Historia de Quién, Historia con Qué Propósito? Nociones de Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual”, en *EV: estudios visuales* 3 (Diciembre 2005).

La conversación se sostuvo con el profesor Van Alphen en su residencia de Ámsterdam, el día 15 de septiembre de 2017, y se realizó tomando como referencia el contenido del mencionado libro *Staging the Archive. Art and Photography in Times of New Media*. London 2014, Reaktion Books. En el discutimos las implicaciones de las teorías expresadas por Jean-François Lyotard en *La Condición postmoderna. Informe sobre el saber* sobre los cambios que experimentan las narrativas en el arte contemporáneo; el desarrollo de los nuevos medios y su impacto en la construcción de archivos en el arte, qué tanto se puede hablar de objetividad en relación con el archivo cuando sabemos que existen estándares establecidos con premeditación para seleccionar y excluir objetos, hasta qué punto quien promueve relecturas de archivos silenciados no manipulan la verdad que nos quieren mostrar; las diferencias que existen entre coleccionar, archivar y almacenar, entre otros muchos asuntos principalmente relacionados con la construcción del marco teórico de la tesis.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

5.1.3. Entrevista inédita a Zdenka Badovinac

Zdenka Badovinac es directora de la Moderna Galerija y del Musej sodobne umetnosti Metelkova (MG+MSUM) desde 1992 hasta la actualidad. Su trayectoria profesional es apasionante tanto por su profundidad intelectual y alcance, como por el contenido de sus propuestas museológicas y expositivas, y por los proyectos exitosos que ha emprendido en nombre de la institución que representa y dirige. Como ella misma menciona en la entrevista que le realizamos, fue la primera en realizar una exposición sobre arte ideológicamente comprometido de Europa del Este, dentro de esa región. Además, ha sido la iniciadora de proyectos de impacto internacional, como la red colaborativa L'Internationale y el Glossary of Common Knowledge, que le ha permitido llevar cabo una programación puntera con un presupuesto paupérrimo.

El presupuesto con el que cuenta Badovinac para sacar adelante a las dos instituciones es alarmantemente precario; aunque ha sabido sacarle partido no solo por los proyectos mencionados, sino también al propiciar múltiples relecturas de las colecciones de ambos museos, lo que le permite mantener siempre visibilizada todas las obras que alberga la institución, al tiempo que se niega a ceder al ansia de novedad de la que padecen hoy en día todos los museos de arte contemporáneo, aspiración que supo retratar Boris Groys en su texto *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* [2005, 13]. Segundo, porque movilizan tanto su propia colección como los tipos de archivos que promueven y con los que trabajan, todos disponibles en la página web compartida entre ambos museos (MG+MSUM).

En la conversación inédita sostenida con Badovinac en su oficina del +MSUM, el día 10 de mayo de 2018. Si profundizó en las líneas museológicas que siguen ambas instituciones con principal énfasis en el +MSUM, los diferentes tipos de archivos que trabajan en la institución, los tipos de usos de archivos que promueven, las líneas narrativas del museo, la función de los visitantes en el museo y cómo se desarrollan las dinámicas entre estos y la institución; también se discutió sobre el edificio en sí mismo (un ex cuartel militar reconvertido en un lugar para la cultura y las voces disidentes), la conformación de la 2000+ *ArtEast Collection*, y, por supuesto, la historia de la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

L'Internationale y el Glossary of Common Knowledge, entre otros temas relacionados con el Capítulo 3 de la presente disertación doctoral.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

5.1.4. Entrevista inédita a Bojana Piškur

Bojana Piškur es la Conservadora Jefa de la *2000+ Arteast Collection* del +MSUM, en Lubliana. Su interés profesional se centra en cuestiones políticas relacionadas o que se manifiestan en el campo del arte, con especial énfasis en la región de la ex Yugoslavia y América Latina. Ha investigado temas como las post-vanguardias en la ex Yugoslavia, archivos ausentes, educación radical, otras instituciones, movimientos no alineados, siempre en relación con el entorno social y político más amplio. Ha desarrollado trabajos colaborativos de interés para esta investigación doctoral como: el *Glossary of Common Knowledge* (con Zdenka Badovinac y Jesús Carrillo); *Museum in the Street* (con Zdenka Badovinac); *This is All Film. Experimental Film in Yugoslavia 1951–1991* (con Ana Janevski, Jurij Meden y Stevan Vuković); *Museum of affects* (con Bartomeu Mari, Bart De Baere, Teresa Grandas y Leen de Backer) y *Grammar of Freedom / Five Lessons* (con Zdenka Badovinac y Snejana Krasteva).

A modo particular, realizó la exposición *Politicization of Friendship* en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo de Río de Janeiro. Asimismo, entre 2006 - 2014 fue miembro activo del Colectivo de Educación Radical. Con ella se habló sobre la constitución y dinamización de los archivos que conforman la *2000+ Arteast Collection*, cómo surgió la idea y cómo se ha gestionado desde entonces el proyecto del *Glossary of Common Knowledge*, sobre los estudios que ha llevado a cabo sobre archivos de arte contemporáneo como conservadora jefa de una colección conformada por archivos, las metodologías y dinámicas que se han establecido dentro y fuera del museo en torno ellos; y, también, sobre sus proyectos expositivos (los ya realizados y los que se encuentran en ejecución) todos relacionados con los usos y tipos de archivos artísticos propios de las prácticas contemporáneas en América Latina y Europa del Este.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

5.1.5. Entrevista inédita a Lara Štrumej

Lara Štrumej es la Conservadora Jefa de la Colección de fotografía de la MG+MSUM. Se realizó la entrevista en el almacén de la colección de fotografía el día 24 de mayo de 2018, pocos días después de que recibiera la donación de todo el archivo fotográfico de los artistas eslovenos Božidar Dolenc y Leo Dolinšek, ambos fundamentales para comprender el desarrollo de este arte en la escena cultural eslovena. La conversación sostenida con Štrumej reviste un enorme interés para la presente investigación debido a que maneja uno de los tipos de archivos que se analizan aquí, además de formar parte de los usos de los archivos que hace el +MSUM (caso de estudio del Capítulo 3).

Con respecto a la colección de este Departamento de Fotografía se puede afirmar que su función principal consiste en sistematizar lo recopilado, mantener e investigar obras de fotógrafos eslovenos del siglo XX y del siglo XXI. Está conformada por al menos 4,000 impresiones de 150 fotógrafos y varios miles de negativos, adquiridas por medio de compras y donaciones. Los contenidos de la colección están estrechamente vinculados a la investigación del Departamento de Fotografía y el ritmo y el alcance de las nuevas adquisiciones, que incluyen cada vez más obras de fotógrafos contemporáneos eslovenos. El Departamento lo conforma únicamente Štrumej, quien en algunas ocasiones se ve superada por el alto volumen de trabajo y materiales de la colección. Aunque esto no le impide hacer un uso innovador e inteligente de estos recursos dentro del espacio expositivo de la MG+MSUM.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

5.1.6. Entrevista inédita a *Sabina Povšič*

Sabina Povšič es la Conservadora Jefa del Photo Archive de la MG+MSUM. Se realizó la entrevista en el almacén del mencionado archivo el día 24 de mayo de 2018. La entrevista llevaba a cabo a *Povšič* reviste un enorme interés para la presente investigación debido a que maneja uno de los tipos de archivos que se analizan aquí, además de formar parte de los usos de los archivos que hace el +MSUM (caso de estudio del Capítulo 3). El archivo que conserva es mucho más convencional, es un archivo en el sentido más estricto de la palabra; lo que sirve para en el análisis del presente proyecto de investigación generar un contraste entre los archivos más clásicos y los más subvertidos.

También es importante tener en cuenta, que este Departamento fue inaugurado fue en 1948, poco después de que se fundara Moderna Galerija. Es un archivo muy rico que también está disponible para usuarios externos; conserva materiales fotográficos de arte moderno y contemporáneo, como las fotografías de obras de arte de las colecciones MG + MSUM, las fotografías de obras de arte de autores eslovenos, las fotografías de exposiciones y otros eventos (especialmente los organizados por MG + MSUM), las fotografías de archivo y materiales similares, las grabaciones de video de conferencias y otros eventos organizados por MG + MSUM, y el material de archivo fotográfico adquirido. La mayoría de los materiales son de naturaleza analógica y se están digitalizando gradualmente. Sobre todos estos detalles se conversó con *Sabina Povšič*.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

5.1.7. Entrevista inédita a Charles Esche

Charles Esche es director del Van Abbemuseum, Eindhoven, desde 2004 hasta la actualidad. En 2012 recibió el Premio Princesa Margriet de la Fundación Cultural Europea y en 2013 el Premio Mínimo de la Fundación Pistoletto. En 2014 fue galardonado con el Premio CCS Bard College Audrey Irmas por Excelencia Curatorial. El enfoque museológico de Esche es experimental y radicalmente dinamizador, Aunque el museo ha contado desde sus comienzos con una colección permanente de arte de vanguardias principalmente, las líneas museológicas determinadas por Esche desde su llegada a la dirección, han permitido realizar innumerables relecturas disidentes de su colección y radicales cuestionamientos a los planteamientos de la modernidad y posmodernidad por medio de exhibiciones de diseño innovador.

Con él se mantuvo una conversación el día 21 de agosto en su despacho en el Van Abbemuseum, en la que se habló sobre uno de los planteamientos teóricos-prácticos que se han realizados hasta la fecha en el mundo de los museos, un término creado por él y que ha implementado en el Van Abbemuseum desde que inició su andadura en esta institución, se trata del *Institucionalismo experimental*. También se habló sobre los mecanismos que utiliza para mantener en circulación la colección dentro del museo, cómo fue proceso de consolidación de participación del museo en el proyecto *L'Internationale*; las políticas tras las cuales se posiciona el Van Abbemuseum; cómo establecer un equilibrio entre las corrientes internacionales y lo que sucede en el ámbito cultural local; cómo surgió la idea de darle un espacio expositivo a la propuesta de Tania Bruguera del *Museo de Arte Útil*, la posterior conformación de la Asociación y la pequeña muestra que sobre el archivo de esta se mantiene en el *Werksalon*.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

5.1.8. Entrevista inédita a Annie Fletcher

Annie Fletcher es la Conservadora Jefa de la colección de arte contemporáneo del Van Abbemuseum, una de las co-fundadoras de la Asociación de Arte Útil y del movimiento y archivo de performance, *De Appel* (Amsterdam). Como jefa de una colección de arte contemporáneo, está interesada en analizar cómo estas prácticas actuales resuenan en el espacio público. También estudia los modos y prácticas curatoriales que abordan activamente los archivos en el arte, cómo la institución artística se ha liberado de la noción de tiempo progresista o modernista y las ideas fijas de la praxis autónoma en favor de ideas más heterogéneas, constitutivas y complejas acordes con la manera de concebir el tiempo y el espacio hoy en día. Ella está interesada en cómo y si el modo de la exposición, o un programa / narración cultural, o simplemente el encuentro con el arte, puede generar un espacio cívico compartido relevante hoy.

La entrevista realizada a Fletcher tuvo lugar en su despacho en el Van Abbemuseum, el día 19 de septiembre de 2017. En ella, se discutió sobre los proyectos curatoriales que devinieron posteriormente en archivos, como el mencionado De Appel, pero también el proyecto *If I can't dance I don't want to be part of your revolution*; también se habló sobre la historia detrás de la exposición *Museo de Arte Útil*, la Asociación y su participación como impulsora de la primera y co-fundadora de la segunda; las diferencias que se entablan entre performance y performatividad, según los términos establecidos por J. L. Austin en su texto *How to do things with words?* y de Sven Lütticken, *Acting in the age of performance*; las líneas narrativas y los relatos derivados de los archivos a la luz de los nuevos medios e internet, entre otros temas relacionados con el Capítulo 2 de esta tesis doctoral, dedicado a la Asociación de Arte Útil.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

5.1.9. Entrevista inédita a Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum

Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum es una pareja de artistas que trabajan en colaboración desde 2001, llevando a cabo acciones en el espacio público e/o instalaciones donde abordan temáticas relacionadas con los conceptos habituales de autoría, identidad cultural y relaciones de producción. Sus exposiciones individuales destacadas son *Of Mortgages and Marriages* (De hipotecas y bodas), de 2015; *The Margins of the Factory* (Los márgenes de la fábrica), de 2014; *Réinventer le monde autour de l'usine*, de 2013; y *Amikejo*, MUSAC, León (2011). Sus obras también han sido expuestas en el Museo San Telmo; Kunsthalle Exnergasse; Koldo Mitxelena Kulturunea; TENT Center for Contemporary Art; MUSAC; Fabra i Coats; De Appel; Konsthall C; y MARCO, entre los más destacados.

Ambos fueron entrevistados en su estudio de Rotterdam el 18 de septiembre de 2017, sobre temas relacionados a sus propias prácticas artísticas ideológicamente comprometidas, la relación de estas con la conformación de archivos subversivos; las implicaciones que teorías como la de Gayatri Spivak pueden tener en la manera en que percibimos y se conciben las prácticas artísticas de sesgo político y social en la actualidad. Aunque hubo un primer encuentro con los artistas en el Multiform Institute for fine art and design Van Eyck, en la ciudad de Maastricht, donde se encontraba expuesta una instalación de esta pareja en el marco de la exposición colectiva *The Materiality of the Invisible*; allí se conversó sobre las relaciones que ambos artistas establecen entre las prácticas contemporáneas y las relaciones de poder que entrañan las prácticas arqueológicas. El trabajo de estos artistas y su base teórica es de enorme interés para el desarrollo general de la presente investigación, debido al enorme marco de referentes que manejan y las prácticas que llevan a cabo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

5.1.10. Entrevista inédita a Rok Vevar

Rok Vevar es publicista, crítico y director teatral esloveno, que ha estudiado literatura comparada en la Facultad de Artes y dirección de teatro en la Academia de Teatro, Radio, Cine y TV en Ljubljana. Escribe textos críticos para revistas como DELO Daily, VECER Daily, Radio Student, MASKA, Lutka, Frakcija. Ha contribuido en la elaboración de Catálogo del teatro nacional esloveno Drama Ljubljana, Catálogo del teatro de la ciudad de Ljubljana y ha editado catálogos de festivales de teatro y performance eslovenos, entre otros. Fue miembro del consejo de redacción de la revista Maska (1999-2006). También es director de teatro y ha participado en diversos proyectos como dramaturgo (Dance Theater Ljubljana), asistente de dirección en Slovene TV (programa de documentales), autor de letras para una banda cinematográfica Pavel Vlasov Sextet (Cinemateca Eslovena), etc. Simona Semenič es coautor de tres obras de teatro y danza: Un puñado de Empty Hands (2001), Solo No Peak (2003), Chartography of a Feature-length Slide Show (2005). En 2005, Rok fue co-selector de Gibanica / Moving Cake, festival de danza eslovena y productor ejecutivo y autor del Slovene Contemporary Theatre and Dance Archive Project. Trabaja y vive en Ljubljana.

Desde 2017 el +MSUM le ha cedido una de las salas de exposición para que establezca allí su Performance, Theatre and Dance archive; una iniciativa llevada a cabo entre Vevar y la directora de la institución, Zdenka Badovinac. Por medio de este espacio, queda en evidencia la aproximación expositiva y museológica que Badovinac y el +MSUM tienen de los archivos, de cómo los trabajan desde una perspectiva diferente que consistente en institucionalizar enfoques más que contenidos. En la entrevista realizada a Vevar el 18 de mayo de 2018, se habló de cómo se conformó este archivo y se gestó la idea de conferirle un espacio expositivo, que a su vez fuera la oficina de trabajo de este artista. Vevar explicó también la importancia de este archivo dentro del contexto esloveno, por ser único en su estilo y resguardar una parte importante del acervo cultural de ese país.

Rok Vevar construyó su propio archivo artístico con documentos y materiales sobre la escena de danza y performance contemporánea en la ciudad y de Eslovenia, desde los años 70. El +MSUM le da un espacio este artista se convierta en el principal narrador-generador de relatos, el cuerpo presente en el archivo y puede hacer los usos teóricos,

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

actividades y usos prácticos que desee con él (digitalizarlo, organizarlo, etc.), dentro del espacio de la institución. Así que creo que este es un ejemplo de la manera particular que tenemos de concebir lo que debe ser un archivo dentro de los museos y en el arte, y de lo que los archivos deben ser en sí mismos. Los temas tratados durante la conversación con Vevar revisten vital interés tanto para el Capítulo 3 (caso de estudio) como para el Marco teórico de la presente investigación.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

5.2. Glosario

Archivo. En sí misma la palabra archivo es ambigua, puesto que designa un espacio (el de almacenamiento, la institución) pero también hace referencia a la autoridad responsable de seleccionar qué entra y qué se queda fuera del mismo, al tiempo que resguarda lo almacenado (Peter Haber 2006, 28). Para Jacques Derrida, como explica en su texto *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, el archivo como concepto no existe, es más una noción, una impresión asociada, siempre asociada, al psicoanálisis freudiano; el archivo es un impulso ligado a la pulsión de muerte y al deseo, que surge en las sociedades y que las empuja a consignar en lugares específicos los recuerdos, los retazos de memoria, que son a su vez resguardados por un/os/as arcontes (Derrida 1997, 9).⁶²

Sin embargo, para Derrida el archivo es el resultado de múltiples contradicciones (tal como lo son para él tanto las teorías de Freud como el psicoanálisis mismo) ya que, al consignar la memoria colectiva a un lugar específico, la institucionaliza y la somete a leyes para poder organizar esos recuerdos que conforman la memoria (Derrida 1997, 15). Porque, en realidad, como el archivo es un impulso que surge en el inconsciente al salir a la superficie debe pasar los filtros del raciocinio para poder ajustarse a la realidad del sujeto que lo genera. De hecho, el archivo para ser considerado tal, debe tener, como afirma Derrida, un afuera: *Ningún archivo sin afuera*; además, debe asegurar la posibilidad de memorizar, repetir o reimprimir la información que resguarda (Derrida 1997, 19).

Por lo que la noción de archivo puede ser entendida en una doble vertiente: primero como institución (en la que el sujeto/gestor del lenguaje, actúa como generador de enunciados); y, segundo, como un ente orgánico (el cuerpo como contenedor de conocimiento) conformado por una acumulación milenaria de información guarecido en

⁶² Los lugares específicos de consignación Derrida los denomina *arkhéion* (proveniente del vocablo griego que designa la casa de los magistrados, los poseedores del conocimiento). Y aquellos que protegen ese conocimiento, Derrida los llama arcontes (del antiguo griego *árkhon* que es el gobernador, el poseedor y salvaguarda del conocimiento).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

el inconsciente, que se externaliza o se hace visible en el cuerpo por medio de su condición biológica natural o por medio de una marca hecha a ese cuerpo como resultado de las convicciones culturales de su lugar de nacimiento (Derrida 1997, 20; 27-28) -aquí Derrida se refiere específicamente a la marca física y psicológica que genera en el cuerpo masculino la circuncisión, pero desde luego, existen muchos más ejemplos culturales, más escabrosos aún, de este tipo de mutilaciones realizadas a neonatos/as.

Por su parte, Michel Foucault desarrolla en su libro *La arqueología del saber* la noción de archivo y lo define como un lugar que institucionaliza, ordena y articula el saber; para Foucault el archivo no es un ejemplo de poder sino el lugar donde se ocultan sus relaciones y se emborronan sus consecuencias (Tello 2016, 41). De hecho, Foucault no ve al archivo solo como un sistema que acumula documentos sino como un espacio en el que se compendian enunciados, enunciados que a su vez se constituyen en leyes y las bases para establecer estamentos, formas de pensamiento que se configuran en prácticas discursivas utilizadas para instaurar sistemas de enunciados que ordenan acontecimientos y cosas (Foucault 2007, 216). El archivo es, por regla, aquello que está permitido decir y las leyes que rigen la aparición de sus enunciados (Foucault 2007, 216).

Por lo que no es de extrañar que el archivo sea, así lo afirman Derrida y Foucault, objeto de múltiples paradojas, debido a que instaura leyes para conformar enunciados y almacenarlos, al tiempo que permite el surgimiento de espacios de disidencia. Aunque la idea tradicional que se suele tener sobre los archivos es la de creer que son solo lugares que conservan, registran y catalogan los vestigios de la memoria colectiva e individual de una sociedad, Foucault de manera particular también cree (y lo argumenta a lo largo de *La arqueología del saber* y de toda su obra filosófica), que el archivo tiene tres peculiaridades que raramente son tomadas en cuenta. En primera instancia es indescriptible, por la cantidad de conocimiento que entraña. En segunda instancia el archivo no está compuesto de documentos sino de enunciados que establecen leyes discursivas que, dependiendo de cómo se instauren, pueden ser usadas para ejercer el control. Y en tercera instancia, las líneas discursivas utilizadas pueden dar lugar también a lecturas disidentes, ya que siempre existe la posibilidad de generar lecturas de los archivos que vayan contra el orden establecido.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Pero la paradoja va más allá y también opera en sentido contrario. Porque, como explica Agamben en su texto *El testimonio y el archivo*, si bien el archivo crea el sistema de las relaciones que se establecen entre lo dicho y lo no dicho; y el testimonio se refiere al sistema que se entabla entre el adentro y el afuera del lenguaje, y es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar (Agamben 2014, 151). Esto implica que la capacidad enunciativa de cualquier lenguaje es una posibilidad que entraña una censura, es decir, conlleva en sí misma la imposibilidad de decir y su equivalente a callar, a no generar discursos, testimonios (Agamben 2014, 151-153).

Deseo. Fue el filósofo griego Empédocles de Agrigento quien primero mencionó que la vida estaba regida por dos principios básicos: el amor (representado por la figura de Eros) y la muerte (personificado por Tánatos).

Según la mitología griega, Tánatos era el dios de la muerte, no en balde, su hermano gemelo, Hipnos, era el dios del sueño entendido este último por muchos como una especie de muerte breve o de evasión. Eros, era el dios de la atracción sexual y el deseo. Ambos representan, según el mismo Empédocles y el psicoanálisis, un careo vital. Eros tendía a unir a las almas. Tánatos a separar, a deshacer, destruir.

Muchos siglos después Sigmund Freud retomaría estas dos figuras mitológicas para explicar las dos fuerzas básicas que impulsan a las personas a llevar a cabo determinadas acciones con el fin de resolver tensiones internas (inconscientes). En efecto, existen varios textos fundamentales de Freud que explican cómo estos dos entes rigen todas nuestras decisiones existenciales; uno de ellos publicado en 1915, *Pulsiones y destinos de pulsión*; el otro, de 1920, *Más allá del principio de placer*. En ambos, explica que la pulsión de muerte es autodestructiva, agresiva, que nos lleva a anhelar el regreso a un estado anterior a la vida, de inercia. Mientras que la otra, la pulsión de vida, está ligada al deseo sexual y al placer, así como a la auto-conservación. Y es entre estos dos extremos entre los que siempre se mueven todas las acciones humanas.

Sin embargo, Félix Guattari y Gilles Deleuze estaban convencidos de que el psicoanálisis erraba al concebir el deseo como carencia, porque para ellos el *Cuerpo sin Órganos* es

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

el campo de inmanencia del deseo, él es el deseo y gracias a él se desea [Deleuze; Guattari MM, p. 169]. En este punto concuerdan con Simone de Beauvoir quien, aunque aborda este tema desde una perspectiva feminista y mucho más compleja, también cuestiona el desarrollo de nociones como la de deseo y placer, junto con las de sexualidad, sexo, género y las representaciones simbólicas que se han derivado de estos conceptos.

El deseo es entendido por el psicoanálisis como una de las tantas líneas que conforman la pulsión de vida, mientras que la violencia se encuentra vinculada a la de muerte, al deseo autodestructivo. Es por esto que se considera que desde los primeros vestigios de expresión cultural ambos conceptos siempre han sido considerados motivos representacionales en las artes. Más en las últimas décadas cuando los/as artistas han experimentado un cambio de paradigma sobre el uso del cuerpo en el arte contemporáneo con respecto al arte de la modernidad. Esta última lo utilizaba como ejemplo del ideal canónico de belleza y ética, y en el caso del cuerpo femenino era representado como receptáculo pasivo de placer y como objeto de deseo.

Pero a partir de 1960 los/as artistas empiezan a hacer un uso del cuerpo que subvierte los valores promulgados por la modernidad, y lo convierten en un campo de experimentación artística que sustituye a las técnicas convencionales, y rompen las limitaciones espacios-temporales porque entienden que el tiempo y el espacio son, en realidad, construcciones psicológicas [Carrillo 2005, p. 12]. Es por esto que podemos encontrar artistas que con su trabajo han conformado archivos, memorias del trauma y del deseo que dejan en evidencia redes intelectuales-conceptuales sublimadas en nuestro entorno cotidiano.

Desviado. En francés *deviant*. Fue introducido en las ciencias sociales a finales del siglo XIX por el sociólogo francés Émile Durkheim, para designar al comportamiento de aquellas personas que vivían al margen de las convenciones sociales: locas/os, presidiarias/os, holgazanas/es, etc. El ocio siempre ha sido considerado como improductivo y nada práctico, por ende, las personas que lo ejercen por diferentes razones (por la edad, por su condición física o mental, etc.)

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

no son útiles para la sociedad y suelen ser considerados como desviadas/os (Castro 2005, 156-157). Según la sexología del siglo XX es sinónimo de aberración o perversión en relación con la elección del objeto sexual o la forma de interactuar con éste. Por su parte, el psicoanálisis interpreta las desviaciones sexuales como sintomáticas de neurosis precisas. Y, como se ha mencionado, la psicología social considera desviados aquellos comportamientos que se alejan de forma más o menos pronunciada de los modelos sociales medios (Galimberti 2002, 321). El filósofo Michel Foucault hace uso de este término para referirse a diferentes tipos de personas que, por diferentes razones psíquicas o físicas, no suelen ser consideradas útiles para la sociedad: adolescentes, parturientas, ancianas/os, recluidas/os en psiquiátricos o prisiones, además de todas aquellas personas que, aunque forman parte de la sociedad no participan de sus convenciones y actividades (homosexuales, prostitutas/os, etc.).

Heterotopía. La heterotopía es una noción ampliamente utilizada por Michel Foucault en su sistema filosófico, y que fue definida y estudiada en profundidad en su conferencia titulada *De los espacios otros* dictada en 1964. Allí define las heterotopías como espacios que se encuentran de todas las sociedades y suelen funcionar en condiciones no hegemónicas, son espacios alternativos donde se crean lugares para la diversidad cultural, política y social; asimismo, las heterotopías tienen un funcionamiento específico que puede variar según dónde se desarrolle esta heterotopía, es decir, la misma heterotopía funciona de manera diferente dependiendo del lugar de emplazamiento. También tienen una relación disfuncional con el tiempo lineal, como consecuencia se crean rupturas temporales que, a su vez, generan las heterocronías, que no son más que cortes temporales que se llevan a cabo dentro de las heterotopías. De la misma manera, todas las heterotopías suponen un sistema de apertura y otro de cierre; con esto Foucault se refiere a que, aunque sean penetrables, las heterotopías se encuentran hasta cierto punto aisladas de las sociedades dentro de las cuales se insertan. Y por último, toda heterotopía es una función, con esta afirmación Foucault se refiere a que *Ésta se despliega entre dos polos extremos: bien tienen por rol crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en*

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

el interior de los cuales la vida humana está compartimentada [...] o bien, por el contrario, crean otro espacio, otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien ordenado, como el nuestro es desordenado, mal administrado y embrollado. Ésta sería una heterotopía no ya de ilusión, sino de compensación... (Foucault 1984, 5). En este sentido, existen diferentes tipos de heterotopías, representadas por instituciones como los museos, los archivos, los geriátricos...; o por eventos como los viajes de bodas, los festivales de pueblos, etc.

Micropolítica. Hace referencia a todo aquello que forma parte de las culturas específicas que no forman parte o no son consideradas hegemónicas. También entraña aspectos de la vida cotidiana que permanecen escondidos y que evocan la vida y las prácticas de amplios sectores que se quedan fuera de las recensiones históricas, son marginados y condenados al silencio (Aznar 2015, 76).

Subalterno. El uso de este término hace referencia a los trabajos de Antonio Gramsci en los que utilizaba esta palabra para referirse a los grupos excluidos a rangos inferiores dentro de las sociedades debido a su procedencia, raza, religión, sexualidad, etc. En la actualidad, esta denominación se ha convertido en herramienta de análisis para el grupo o colectivo de Estudios Subalternos compuesto en su mayoría por intelectuales procedentes del sur de Asia, aunque también existe una considerable representación latinoamericana. Su campo de estudio es el de las sociedades poscoloniales y pos imperiales a nivel mundial. Fue fundado por Ranajit Guha y ha sido continuado por Homi Bhabha, Gayatri C. Spivak, Walter Dignolo, Edward Said, entre otras/os.

Utilidad. Esta idea aquí se encuentra vinculada a la noción de arte. En sus *Investigaciones filosóficas* Ludwig Wittgenstein defiende que la estabilidad y los significados de un lenguaje dependen exclusivamente de quienes lo usan (Wright, 2013: 14); y esto es extrapolable al campo del arte, que

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

también es un lenguaje con sus códigos y significados. Esto es importante tenerlo en cuenta porque el arte, como cualquier otro lenguaje, debe ser usado en todas sus vertientes: como canal narrativo o generador de relatos, pero también como herramienta que es capaz de subvertir las mismas convenciones que instaura. Visto el arte desde esta perspectiva cabe hacerse la misma pregunta que hace años se hacía la artista Tania Bruguera en una entrevista con Pablo España: *¿Por qué las personas quieren tener una conclusión ante sus ojos cuando las obras de arte público no se ven, sino que se entienden, se experimentan, se debaten...?* (España; Bruguera 2009, 1).

El primero en relacionar la utilidad a la noción de arte de manera explícita fue John Ruskin, como una manera de contravenir el movimiento Romántico que defendía la idea del arte por el arte mismo, es decir un arte sin vinculación con su contexto, solo como expresión del espíritu. Para Ruskin, y luego se le uniría el artista y diseñador William Morris, el arte debía ser siempre reflejo del entorno en el que era creado, ser accesible a todas/os y cumplir con sus fines comunicativos como lenguaje. Los continuadores de estas ideas sería los precursores de la Bauhaus, muchas décadas después. A partir de este punto en el arte se ha abierto un amplio debate con el transcurrir del tiempo entre defensoras/es y detractoras/es del arte con fines utilitarios.

Si se entiende esto de entrada, se puede abrir el espectro a la idea de que el arte puede ser utilitario y a la vez estar sometido a varias concatenaciones simbólicas, como todo lenguaje o expresión. En este sentido, los colectivos artísticos desempeñan su trabajo cultural para denunciar situaciones contextuales concretas, dar voz a comunidades que por una u otra razón son desatendidas por el Estado y los discursos dominantes. En definitiva, el arte útil es entendido como acción, como proceso y como espacio de encuentro de las comunidades menos favorecidas que les permite generar debates y acciones razonadas para hallar soluciones a intereses comunes; no pretende crear objetos artísticos concretos ni obras de arte canónicas; un espacio.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Virtual. En el arte contemporáneo este término asume una doble vertiente. Por un lado, está el sentido filosófico que le confieren Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, en el que ambos filósofos conciben el museo como una máquina productiva y dominante que produce subjetividades. Para ellos, la virtualidad del museo es su poder de *becoming* (devenir) en el sentido de que existe este potencial de convertirse en la representación de lo diverso. De la misma manera, este *becoming* para la autora británica Griselda Pollock significaría convertirse en mujer y en feminismo porque ambos son la representación de esa diversidad, dentro del entramado heteropatriarcal (Pollock 2013, en línea). Este devenir que es la virtualidad planteada por Pollock es un mapa de variaciones en el que convergen la/el adulta/o, con la/el niña/o, la madre o el padre, la/el hija/o, en una contemporaneidad eterna, con densidades e intensidades comparadas y que conforman el *Cuerpo sin Órganos* (CsO) en diferentes niveles (Deleuze; Guattari 2008, 168). Desde esta perspectiva la autora británica desea que se constituya este nuevo archivo que es orgánico y para-institucional al mismo tiempo: *El término "feminista" marca lo virtual como un devenir perpetuo de lo que todavía no es real. Es una "poësis" de futuro, no un simple programa de demandas correctoras* (Pollock 2013, 53). En este sentido, Lo virtual que puede viajar por diferentes lugares a destiempo convirtiendo al espacio en un ente casi etéreo en el que no priman las temporalidades. Lo que nos ayuda a generar nuevos contenidos sobre objetos antiguos, sobre la historia de las representaciones femeninas en el arte y sobre las mujeres artistas olvidadas por la historiografía patriarcal, sin ideas preconcebidas. Como se ha mencionado, para Guattari y Deleuze la virtualidad es el poder de devenir, de ser actual, no como oposición a lo antiguo o a lo infantil, sino en el sentido de que existe este potencial de convertirse en la representación de lo diverso; y en el sentido casi hegeliano de casos, historias, entes, etc., que se mantienen como una constante a lo largo del tiempo (Deleuze; Guattari 2004, 134; 263).

Por otro lado, también se puede entender en sentido cibernético y literal, pero desde una perspectiva múltiple, como un ente que posee la capacidad que tienen de generar espacios que rompan con la concepción lineal del tiempo y que utilicen la virtualidad como arma contra-hegémónica y reivindicativa de la figura de la mujer como sujeto por

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

méritos propios dentro de la historia del arte. Estos lugares virtuales virtuales teje redes de conexión universal dentro de las cuales se encuentran el arte socialmente comprometido (*socially engaged art*), el arte basado en la comunidad (*community based art*), las comunidades experimentales (*experimental communities*), el arte dialógico (*dialogic art*), el arte relacional (*relational art*), el arte intervencionista (*interventionist art*), el arte participativo (*participative art*), el arte colaborativo (*collaborative art*), la práctica social (*social practice*) y el desarrollo social comunitario (*social community development*) (Marín y Salom 2013, 62).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

CONCLUSIONES

Como afirma Claire Bishop: *La cultura se convierte en un medio principal para visualizar alternativas; en lugar de pensar en la colección del museo como un almacén de tesoros, puede ser reinventado como un archivo de los comunes* (2013, 56). Las imágenes, y lo hemos visto en los tres casos de estudio, aunque quizás sea el del Pollock el más explícito de todos, definen en gran medida diferentes aspectos de nuestra cultura y la representan, *funcionan como formas de memoria* (Pollock 2010, 165). Es por esto que se hace fundamental crear espacios que generen relecturas del pasado y el presente. Como se ha podido apreciar en el trabajo que realizan y promueven los tres estudios de caso que aquí se han analizado, todos se sustentan en diferentes áreas del conocimiento y facilitan salidas para el pensamiento disidente dentro de las hendiduras y los cruces de diferentes disciplinas.

Los proyectos museológicos que el +MSUM, la AAU y la propuesta de Griselda Pollock suscitan se extienden más allá de las cronologías lineales, las preguntas convencionales y la separación tradicional de los campos de estudio. Los tres reúnen, así, archivos de arte reciente, de historias locales, sociales, políticas, de luchas en contra de las desigualdades, de identidades y económicas para que estén disponibles para investigación y uso público. Todos tienen como principio elemental promover nuevos espacios experimentales para la vida y el esparcimiento social desde la igualdad de oportunidades y recursos.

Aunque los tres estudios de casos referidos y analizados se posicionan en espacios diferentes (+MSUM en un espacio físico y otro virtual, la AAU y los EMFV un espacio virtual que recrea la metáfora del navío de Foucault), todos ahondan en cuestiones críticas y oportunas sobre el estudio de la cultura visual y material, y proponen y ejecutan programas innovadores para la investigación, la práctica y el pensamiento experimental. Asumiendo una actitud abierta y estableciéndose como sitios de aprendizaje y debate con el fin de desafiar, emocionar y provocar a sus usuarios animándolos a generar lecturas críticas y respuestas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Vemos entonces que la experiencia del archivo es algo de lo que, según Foucault, *se sale siempre transformado, es algo 'que impide ser siempre el mismo'* (Tello 2016, 43). Es por esto que con ambos archivos asistimos a una descolonización del conocimiento al hacerlo llegar a espacios insospechados, y dejar su uso e interpretación lo suficientemente abierto como para crear, a su vez, nuevos espacios para la reflexión y la disidencia. Como afirma Suely Rolnik en el epígrafe que da inicio a este trabajo de investigación: *El furor de archivar aparece precisamente en un contexto signado por una guerra de fuerzas, por la definición de la geopolítica del arte, que a su vez se ubica en el contexto de una guerra más amplia en torno a la definición de una cartografía cultural de las sociedades globalizadas* (Rolnik s. f., 119).

Se reconoce que con este trabajo de investigación se genera una nueva línea de investigación, se abre este espacio para que sea transitado por aquellas personas interesadas en adentrarse en él, tanto investigadores/as como aquellos/as que desean utilizar como modelo de gestión alguno de estos casos en su beneficio. Sin embargo, se corre el riesgo de que pase lo que señala Luis Camnitzer en su texto *La corrupción en el arte / El arte de la corrupción: las señales indicativas de una identidad tienen una vida extremadamente corta, luego de la cual mueren en el estereotipo*; a lo que luego añade: *la transición de la identidad al estereotipo desgraciadamente no es reversible* (Camnitzer 2012, 1-2).

Pero quizás lo más preocupante sea su afirmación de que: *...las opciones viables parecen cada vez más limitadas y las cooptaciones y estereotipaciones cada vez más rápidas, fuertes y, desgraciadamente, inteligentes* (Camnitzer 2012, 5). Por lo que no es de extrañar que de tanto en tanto surjan prácticas y propuestas que traten de emular un verdadero interés por la problemática del archivo y sus tipologías de uso en los museos y en el arte contemporáneo en general; y que se autodenominen, siguiendo el impulso de las modas, no hay que olvidarlo, ideológicamente comprometidas o reivindicativas. Para no caer en estos engaños, antes de asimilar cualquier discurso se debe tener en cuenta que la función de todo discurso dominante es siempre la de instrumentalizar, banalizar para luego silenciar. Esperemos que aquí, con el tiempo, no encontremos una excepción.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

ANEXOS

Artículo 1.

El artículo que se reproduce a continuación ha sido publicado en como capítulo del libro *Identidades culturales, narrativas creativas y sociedad digital* (ISBN: 978-84-15665-31-1), editado por Javier Sierra Sánchez y Jorge Gallardo-Camacho, pertenece a la **Colección de libros universitarios. Desafíos Intelectuales del Siglo XXI** de la editorial Global Knowledge Academics. Como resultado de la participación en calidad de ponente con la comunicación titulada *El museo de arte contemporáneo. Disyuntivas entre la heterotopía, la utilidad y los usuarios* en el IV Congreso de Cultura Visual celebrado en la Università della Santa Croce en Roma, entre los días 28 y 29 de mayo de 2018.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Disyuntivas entre la heterotopía, la utilidad y los usuarios

Angélica Camerino Parra, Universidad de La Laguna, España

Palabras clave: Museo; Espacio; Heterotopía; Utilidad; Colecciones; Público; Usuarios

INTRODUCCIÓN

Museo y mausoleo están relacionados por algo más que una proximidad fonética. Los museos son las tumbas de familia de las obras de arte [Adorno 2005 (1967), 61].

Al mirar el funcionamiento de algunos museos de arte contemporáneo concretos como el +MSUM, en Ljubljana, el Van Abbemuseum, en Eindhoven, o la propuesta de Griselda Pollock en su libro *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo*, nos surgen una serie de preguntas sobre los nuevos derroteros que están asumiendo los centros de arte contemporáneo en la actualidad, y sus posibles consecuencias, entre ellas: ¿qué tipo de realidad se nos muestra en los museos?, ¿qué realidad cree el público que contienen? Lo que a su vez nos lleva a cuestionarnos, ¿qué clase de público esperan acoger los museos de arte contemporáneo y cómo ha variado su consideración con los años? ¿Qué clase de espacio representa el museo, es un espacio de confinamiento de colecciones deslastradas de su contexto o, por el contrario, se trata de un espacio capaz de generar discursos críticos partiendo de lo que exhibe y las actividades que genera?, ¿qué utilidad debe tener lo que allí se contenga?, ¿debe tener alguna? Y lo que es más importante, ¿debería ser el museo de arte contemporáneo una heterotopía entendida ésta como un espacio de confinamiento o entendida como un espacio que funciona en condiciones no hegemónicas?

Por medio de un estudio específico de los casos mencionados, y de una lectura crítica de los principales planteamientos que sobre el tema han hecho autores clave como Boris

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Groys, Claire Bishop, Michel Foucault y Arthur Danto, entre otros, podremos conocer qué circunstancias específicas dan origen a todas estas cuestiones, además de descubrir cómo se intenta dar salidas, respuestas o soluciones a circunstancias específicas de nuestro contexto que pueden cambiar nuestra manera no solo de entender en qué se están intentando transformar algunos museos de arte contemporáneo en la actualidad, sino también vislumbrar incluso la manera de cómo debemos aproximarnos y hacer uso de ellos. Porque el museo no solo debe ser generador de discursos y utilizar sus colecciones y archivos como apoyo documental⁶³ de las posturas que defiende; sino también porque, como afirma Manuel Borja-Villel -actual director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid-, *...el museo no puede ser el fondo, sino el lugar de tránsito de todos esos discursos* [2012, 7]; un lugar de tránsito que haga llegar al público estos mensajes y los convierta en usuarios de los mismos. De la misma manera, los museos deben ser espacios donde tenga lugar el pensamiento crítico y divergente, donde se puedan plantear temas controvertidos que cuestionen o visibilicen realidades políticas, sociales, de violencia o de identidad social y sexual, que estén siendo silenciadas por los discursos oficiales y hegemónicos [Lorente 2015, 112].

DE LOS ESPACIOS OTROS: EL MUSEO Y SUS COLECCIONES

En una conferencia titulada *De los espacios otros* dictada en 1964, Michel Foucault propone un análisis de cómo ha evolucionado la idea del espacio en Occidente desde la edad media hasta nuestra época. Comienza explicando que durante el período medieval el espacio era entendido como una localización en la que coexistían lugares sagrados con lugares profanos, lugares públicos y abiertos con otros privados y cerrados, todo esto en consonancia con la manera en que era entendido el universo: un lugar plano con un arriba y un abajo claramente establecido por la línea del horizonte; un abajo terrenal e impuro, y un arriba celestial al que todos aspiraban. Pero todo esto cambió al entrar en el panorama la teoría heliocéntrica de Galileo Galilei que abrió el espectro limitado de las *localizaciones* al espacio infinito de la *extensión* [Foucault 1984 (1967), 5].

⁶³ De hecho, la denominada Nueva museología cambia radicalmente la noción que se tiene de los objetos que albergan los museos, y propone que se vea en ellos un valor agregado a lo artístico, ya que se trata de vestigios que reflejan los valores culturales de una sociedad o colectivo [Zubiar Carreño, 2004, 56].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Durante la época de la Ilustración, la localización que había dado paso a la extensión del siglo XVII, dio a su vez paso al emplazamiento. A partir de este punto, y hasta nuestros días, el espacio sería entendido como una red de relaciones entre puntos cercanos o distantes. El espacio ya no sería percibido solo como terreno, celestial o infinito, sino como un complejo tejido interconectado dentro del que se establecen complejas relaciones entre series de seres, conceptos, objetos, etc. Desde el siglo XIX en adelante el espacio será nuestra principal preocupación. Esta afirmación no niega la importancia del tiempo, solo pone en evidencia que en cierto punto de la historia nuestra experiencia con el espacio se volvió mucho más intensa y compleja que con el tiempo, y que nos encontramos en una época en la que los espacios comienzan a yuxtaponerse, sobreponerse y a conectar puntos, borrando las fronteras que antes separaban lo próximo de lo lejano.

...el problema del sitio o del emplazamiento se plantea para los hombres en términos de demografía; y este último problema del emplazamiento humano no plantea simplemente si habrá lugar suficiente para el hombre en el mundo –problema que es después de todo bastante importante–, sino también el problema de qué relaciones de proximidad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de identificación, de clasificación de elementos humanos deben ser tenidos en cuenta en tal o cual situación para llegar a tal o cual fin. Estamos en una época en que el espacio se nos da bajo la forma de relaciones de emplazamientos [Foucault 1984 (1967), 2].

Estas relaciones de emplazamientos están constituidas por un espacio interior y espiritual, y otro exterior y público dentro del que se insertan las heterotopías [Foucault, 3]. El espacio contemporáneo no está del todo desacralizado, es por eso que dentro de él comienzan a formarse estos espacios alternativos donde se crean lugares para la diversidad cultural, política y social. Estas heterotopías, según Foucault, tienen seis principios básicos:

7. Toda cultura tiene al menos una heterotopía
8. Tienen un funcionamiento específico que puede variar según dónde se desarrolle esta heterotopía, es decir, la misma heterotopía funciona de manera diferente dependiendo del lugar de emplazamiento
9. Yuxtaponen en un mismo lugar diversos espacios que a su vez son incompatibles entre sí mismos.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

10. Su relación con el tiempo: aunque hemos mencionado que el tiempo no es un problema fundamental en la mentalidad contemporánea, en el momento en que las personas comienzan a crear rupturas temporales y a funcionar fuera de la concepción tradicional del tiempo, se generan las heterocronías, que no son más que cortes temporales que se llevan a cabo dentro de las heterotopías. Sobre esto volveremos más adelante.

11. Todas las heterotopías suponen un sistema de apertura y otro de cierre, con esto Foucault se refiere a que, aunque sean penetrables, las heterotopías se encuentran hasta cierto punto aisladas de las sociedades dentro de las cuales se insertan.

12. La heterotopía es una función, con esta afirmación Foucault se refiere a que:

Ésta se despliega entre dos polos extremos. O bien tienen por rol crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en el interior de los cuales la vida humana está compartimentada [...] o bien, por el contrario, crean otro espacio, otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien ordenado, como el nuestro es desordenado, mal administrado y embrollado. Ésta sería una heterotopía no ya de ilusión, sino de compensación... [Foucault 1984 (1967), 5].

Es en este punto donde, comprendemos, entran en juego los archivos y los museos. Pero no podemos adelantarnos aún. Además de especificar los principios que rigen a las heterotopías, Michel Foucault también argumenta que existen dos tipos de heterotopías y dos tipos de heterocronías. Están las heterotopías de crisis: lugares sagrados, privilegiados o prohibidos, lugares a los que son confinados los individuos cuando se encuentran en estado de crisis: los adolescentes, las parturientas, etc. Luego están las heterotopías de desviación: espacios donde se enclaustran a las personas cuyo comportamiento se encuentra alejado de lo que debería ser el comportamiento promedio: prisiones, geriátricos, etc. Este último es de nuestro interés porque, tal y como apunta Foucault, en nuestras sociedades contemporáneas la vejez es considerada sinónimo de ocio, y el ocio a su vez es considerado improductivo y opuesto a la noción de trabajo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Para la sociedad actual el ocio, y todas aquellas personas que lo practican, son considerados hasta cierto punto *desviados*, en concordancia con la noción desarrollada por Durkheim a finales del siglo XIX, porque el ocio no es práctico/productivo y por ende las personas que lo ejercen no son útiles para la sociedad [Castro, 2005, 156-157]. Foucault comenta que en realidad los geriátricos y las/os jubiladas/os se encuentran socialmente en el linde entre la heterotopía de crisis y la heterotopía de desviación. Aquí también encontramos un punto de encuentro entre las heterotopía y los museos, ya que estos últimos hoy en día son considerados más espacios de ocio y recreación, que espacios con contenido real y de interés a debatir sobre nuestras realidades. De hecho, como afirma Groys, para las personas real es aquello que no es cultura [Groys, 2005, 26]. Sin embargo, todavía debemos mirar los dos tipos de heterocronías mencionadas por Foucault para analizar en qué punto del entramado de los emplazamientos se encuentran los museos de arte contemporáneo en la actualidad, y hacia dónde y cómo se están moviendo.

El primer tipo de heterocronía es la *crónica*, que representa el tiempo volátil, pasajero, relacionado con las fiestas, los festivales, y en el caso de su relación con la heterotopía podría referirse a los espacios de veraneo, entre otros. El segundo tipo es el de la heterocronía del *tiempo que se acumula hasta el infinito*, relacionada, según Foucault, con los museos y los archivos; ambas instituciones propias de la cultura del siglo XIX [Foucault, 5]. Como menciona Arthur Danto al comienzo de su texto *Los museos y las multitudes sedientas*, por medio de un análisis que hace de la novela de Henry James titulada *El tazón dorado* y una experiencia que tuvo John Ruskin con una obra de Veronese, los museos decimonónicos fueron concebidos como espacios donde debían albergar el arte de diferentes épocas, entendido el arte y la belleza como sinónimo de Verdad y de Conocimiento (ambos con mayúsculas) [Danto, 1999 (1997), 185-186].

Es a partir de este momento que, bajo esta premisa intelectual, fueron concebidos los grandes museos, y donde se genera la idea de que se debe asistir a los museos en busca de experiencias estéticas vivificantes que nos pongan en contacto con las verdades esenciales y universales. Sin embargo, con el paso del tiempo se ha perdido esa concepción del museo, lo cual ha relegado su papel a ser mero contenedor de obras de arte, albergues a veces aliñados con una arquitectura apoteósica que termina

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

ensombreciendo la importancia de lo que se encuentra en su interior, cuando no son considerados como enormes mausoleos dentro de los cuales solo se preservan enormes colecciones de arte que, según piensan las personas, nada pueden decirnos sobre nuestra realidad actual.

Y es en este punto donde confluyen las teorías de Foucault, de Danto y de Groys, ya que existen lugares que rompen esa idea de concebir los museos como espacios de confinamiento, como prisiones, meros contenedores de colecciones de arte cronológica y estilísticamente catalogadas; son lugares que desarrollan planes museológicos con vistas a convertir a los museos en espacios que funcionan en condiciones no hegemónicas, en *Espacios, lugares alternativos, que poseen diferentes capas de significado y alojan sentidos constantemente cambiantes de tiempo y espacio* [Aliaga y Cortés, 2015, 100], y que dan lugar a la imaginación, a diferentes y radicales lecturas de los objetos que preservan. Al ser entendidos como espacios de ocio, muchos tienen una idea de los museos como lugares de entretenimiento y no como lo que realmente deberían ser: lugares donde se generen contenidos y debates, lugares donde – independientemente del período histórico al que pertenezcan las obras exhibidas– nos inviten a la reflexión y a establecer esa red de conexiones que tanto exigen los emplazamientos que Foucault analiza en las sociedades contemporáneas.

Quizás la clave para poder dar este paso definitivo en la manera de concebir los museos esté en, como argumenta Danto, nuestra tendencia a creer que el arte debe procurarnos experiencias estéticas, tal y como lo ha hecho desde el siglo XV; cuando, en realidad, el arte actual busca un contacto más directo con las personas, un contacto no necesariamente complaciente sino más en la línea de lo ideológicamente comprometido [Aliaga y Cortés, 193]. Este “nuevo” arte busca implicar más a las personas en su desarrollo y procesos, integrarlos dentro de las redes intelectuales y sociales que construye, con el fin de cambiar esa idea de los visitantes de museos y de espacios de arte como meros espectadores pasivos en busca de una revelación mística, para convertirlos en usuarios de las obras, en entes partícipes de los procesos creativos que están teniendo lugar durante su visita.

[Esto]... sugiere que un espectador ya no se enfoca en la contemplación aurática de las obras individuales, sino que es consciente de que se le

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

presentan argumentos y posiciones para leer o contestar [Bishop, 2013, 6-9] [...]... aquí lo contemporáneo se entiende como un método dialéctico y un proyecto politizado con una comprensión más radical de la temporalidad. El tiempo y el valor resultan ser categorías cruciales en juego en la formulación de una noción de lo que llamaré una *contemporaneidad dialéctica*, porque no designa un estilo o período de las obras en sí mismas sino una aproximación a ellas. Una de las consecuencias de acercarse a las instituciones a través de esta categoría es el replanteamiento del museo, la categoría de arte que consagra y las modalidades de espectador que produce [Bishop, 56].

El tiempo que menciona Claire Bishop aquí está más relacionado con los tipos de heterocronías de Foucault, en el sentido de que las colecciones de arte contemporáneo en la actualidad intentan encontrar un punto medio entre ser un tiempo que se acumula al infinito y un tiempo crónico, fugaz. Por eso se hace crucial prestar atención a estos nuevos fenómenos ya que, como afirma Claire Bishop, hoy en día *...está tomando forma un modelo más radical del museo: más experimental, menos arquitectónicamente determinado y que ofrece un compromiso más politizado con nuestro momento histórico*[Bishop, 5]. Sirven como ejemplo los tres modelos museológicos que estudiaremos: el Moderna Galerija+Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MG+MSUM), en Ljubljana, el Van Abbemuseum, en Eindhoven, y, *Encuentros en el museo feminista virtual* de Griselda Pollock.

Las colecciones se han dinamizado, ya no son objetos inertes almacenados al infinito en un contenedor sin vida, los museos de arte contemporáneo se activan poco a poco, por medio del uso combinado de colecciones y archivos documentales y artísticos, como veremos en las tres propuestas mencionadas. Se está desplazando *la mirada del objeto al sujeto activo; de la conservación a la difusión... del silencio contemplativo a la extroversión y el esparcimiento* [Álvarez Domínguez y Benjumea Cobano, 2011, 32]. Los archivos y las colecciones de arte, y los edificios que los contienen, son heterotopías que convierten a los espectadores en usuarios obligados por su contexto a generar múltiples lecturas críticas de un mismo contenido. Como afirma Luis Alonso Fernández la museología actual va en la dirección de cambiar al *museo-almacén* por el *museo-dinámico*, al *museo de los espectadores* por el *museo de los actores*, al *museo-laboratorio* por el *museo-base de datos* [1993, 405].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

HETEROTOPÍAS, UTILIDAD Y USUARIOS

Van Abbemuseum

Figura 1-2. Entrada principal y posterior del Van Abbemuseum



Fuente: Archivo fotográfico propio

El Van Abbemuseum fue fundado en 1936 en torno a la colección de un fabricante local de cigarros en Eindhoven, Henri van Abbe. El museo comprende dos edificios: la estructura original de 1936 (un conjunto simétrico de galerías con iluminación superior) y una extensión posmoderna, que se inauguró en 2003, con cinco plantas y un auditorio [Bishop, 29]. Charles Esche ha sido su director desde 2004 hasta la actualidad, tiene un enfoque museológico experimental y radicalmente dinamizador. Aunque el museo ha contado desde sus comienzos con una colección permanente de arte de vanguardias principalmente, las líneas museológicas determinadas por Esche desde su llegada a la dirección, han permitido realizar innumerables relecturas disidentes de su colección y radicales cuestionamientos a los planteamientos de la modernidad y posmodernidad por medio de exhibiciones de diseño innovador.

Adicionalmente, el Van Abbemuseum sirve de sede y sustento de la Asociación de Arte Útil, y trabajan en conjunto desde hace años en el estudio, análisis y registro:

...de iniciativas artísticas grupales o individuales en las que se desarrollan nuevos métodos culturales para lidiar con realidades que por diferentes circunstancias dejan de ser preocupación del Estado. Los casos que estudia Arte Útil demuestran cómo estas iniciativas no son incidentes aislados, sino parte de una larga trayectoria histórica que da forma al mundo contemporáneo [www.arte-util.org].

La asociación asume el nombre de *Útil*, ya que el arte ideológicamente comprometido que registran en su archivo asume la idea de “utilidad” como premisa básica con el fin de poner en jaque por medio de sus prácticas, los postulados principales de la

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

modernidad sobre la idea de autoría, de genio, originalidad y valor de mercado. Al introducir la idea registrar y catalogar acciones artísticas llevadas a cabo por individuos y colectivos con fines “útiles”, hace tambalear la gran máxima surgida a finales del siglo XIX y que fue llevada a su máxima expresión por las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX, del arte por el arte mismo, es decir, el arte que no necesita razón de ser, ni explicación, ni sentido.

Pero, aunque las acciones registradas son rompedoras, el archivo conserva una estructura de catalogación convencional. De hecho, la asociación ha desarrollado una serie de criterios que deben estar presentes en el desarrollo de los procesos creativos que aspiren a formar parte de la base de datos. Sin embargo, lo realmente radical, es la manera en cómo transforman un espacio tradicional como el del archivo en refugio de prácticas que han sido ejecutadas con el fin de mermar los pilares fundamentales del mundo del arte, e minar las relaciones básicas y complacientes que desde el siglo XV se han establecido entre las personas y el mundo del arte. Invitan a los artistas y/o colectivos artísticos a convertirse en iniciadores de proyectos sociales comprometidos con la realidad sociopolítica del emplazamiento en el que se desarrolle, y a los espectadores a transformarse en usuarios y continuadores de dichos proyectos [Medina Estupiñán, 2017].

En este sentido, y al tratarse de un archivo que solo se encuentra disponible en internet, estamos hablando de una heterotopía en la que se concentran diferentes espacios que a veces se superponen, se contradicen y que generan narrativas no hegemónicas que rompen con la linealidad temporal, al ofrecernos una amplia gama de expresiones artísticas que están más allá del tiempo y el espacio dentro de los cuales se han realizado. Esta heterotopía genera otra en tiempos y espacios divergentes y, tal y como menciona Foucault, rige uno de los principios que nos habla de que la misma heterotopía puede funcionar de maneras diferentes si se ejecuta en otros espacios.

Este lugar virtual teje redes de conexión universal dentro de las cuales se encuentran el arte socialmente comprometido (*socially engaged art*), el arte basado en la comunidad (*community based art*), las comunidades experimentales (*experimental communities*), el arte dialógico (*dialogic art*), el arte relacional (*relational art*), el arte intervencionista (*interventionist art*), el arte participativo (*participative art*), el arte colaborativo

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

(*collaborative art*), el práctica social (*social practice*) y el desarrollo social comunitario (*social community development*) [Marín y Salóm, 2013, 62].

Otro proyecto original que encontramos en una de las salas del museo -derivado de archivos como el mencionado de Arte Útil y un nuevo archivo sobre diseño social circunscrito en la ciudad de Eindhoven, llamado *Agents of Change-*, es el *Werksalon*. Un espacio en el que se encuentra disponible para el público todos los archivos de ambos proyectos, para que el visitante no solo pueda estudiarlos a fondo sino también proponer o construir sus propias combinaciones de trabajos artísticos, conocer mejor ambos proyectos e incluso proponer líneas de investigación o expositivas sobre dicho material. Consiste en tres espacios: el espacio de investigación (donde están almacenados los archivos junto con alguna bibliografía relacionada), el de producción (material para realizar la cartelería que acompañe al material seleccionado del archivo) y el de presentación; este último es un espacio amplio en el que pueden disponer las fichas de ambos archivos en el orden deseado, junto a las cartelas de contenido y así poder crear una zona expositiva o dónde se puede mostrar y queda visible para otros usuarios-visitantes la propuesta discursiva que genere.

En este sentido, es necesario crear este tipo de espacios porque, lo vemos en el caso mencionado del *Werksalon* del Van Abbemuseum y lo veremos más adelante con la propuesta virtual de Griselda Pollock, como afirman Álvarez Domínguez y Benjumea Cobano:

En estos momentos [en muchos museos] incluso se hace patente la posibilidad de convertir al visitante en el creador de su propio museo, seleccionando obras y elaborando un discurso personal y nuevo cada vez...; en definitiva, estamos refiriéndonos al desarrollo de un modelo de aprendizaje constructivista y por competencias [2011, 36].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Moderna Galerija+ Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MG+MSUM)

Figura 3. Fachada del +MSUM



Fuente: Archivo fotográfico propio

La Moderna Galerija (MG) comenzó su andadura alrededor de 1948 en Ljubljana, capital de Eslovenia. Cuando alrededor de 1990 el espacio del museo comenzó a quedarse pequeño para albergar toda su colección de arte, buscaron un nuevo espacio en el que albergar y exhibir la colección de arte contemporáneo de posguerra esloveno e internacional, de manera que la MG pudiera continuar presentando artistas eslovenos de vanguardias de principios del siglo XX. Este proyecto se vio materializado en 2011 cuando se inauguró el Muzej sodobne umetnosti Metelkova (Museo de Arte Contemporáneo Metelkova, mejor conocido como el +MSUM). Este museo está ubicado en Metelkova, una antigua base militar que estuvo activa durante el período de la guerra yugoslava. La directora de la Moderna Galerija es Zdenka *Badovinac* desde 1993 y a partir de 2011 también dirige al +MSUM; de hecho, debido a problemas de presupuesto, el personal de MG también trabaja y administra al +MSUM.

Como afirma Claire Bishop en su libro *Radical museology or What's contemporary in a contemporary art museum*, la metodología museológica llevada a cabo por *Badovinac* responde a una creciente falta de presupuesto en ambas instituciones; precariedad que los empuja a hacer uso frecuente de sus propias colecciones y archivos documentales y artísticos, limitando la circulación de exposiciones temporales. Sin embargo, lo realmente positivo de este tipo de prácticas es que genera una multiplicidad de lecturas diferentes de un mismo material, que invita al entorno a participar con más frecuencia

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

de las actividades del museo, ya que estos archivos y las obras agrupadas en estos espacios en su mayoría hablan de historias locales que se desarrollan y se relacionan con contextos globales.

A este aspecto Badovinac le ha sabido sacar partido, primero porque las múltiples relecturas que propone de una misma colección le permite mantener siempre visibilizada todas las obras que alberga la institución, al tiempo que se permite no ceder al ansia de novedad de la que padecen hoy en día todos los museos de arte contemporáneo, ansia que supo retratar Boris Groys en su texto *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* [2005, 13]. Segundo, porque movilizan tanto su propia colección como los tipos de archivos que promueven y con los que trabajan, todos disponibles en la página web compartida entre ambos museos (MG+MSUM).

Tienen un archivo fotográfico con un registro visual de todas las exposiciones (montaje, inauguración, actividades relacionadas, etc.) que se han realizado en el museo desde los inicios de la Moderna Galerija en la década de los 40. También tienen un archivo documental sobre todas las exposiciones que se han realizado en ambas instituciones y los artistas que han participado en ellas; en un principio solo trabajaban con artistas eslovenos, pero con el tiempo han empezado a generar documentación sobre artistas de la antigua Yugoslavia que han participado o participan con frecuencia en exposiciones dentro de ambas instituciones. A este archivo también se puede acceder vía web gracias al programa *Raz_ume* (<http://razume.mg-lj.si/?lang=en>) en el que también se incluye el archivo fotográfico.

El +MSUM tiene todo en su contra: su ubicación geográfica, las consecuencias de su historia reciente, su escaso presupuesto; aun así se las arreglan para realizar una labor que en gran medida define los pasos que deben seguir los museos para romper las estructuras hegemónicas, ya que esta institución, con Badovinac a la cabeza, es capaz de tejer redes de interconexión con otros espacios culturales europeos y americanos, e impulsar la visibilización del arte esloveno y ex yugoslavo producido durante las últimas décadas. Asimismo, da paso a discursos museológicos más inclusivos, que además generan contenido y pensamiento crítico.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Creemos que los planteamientos temáticos (el uso de los archivos como motor generador de lecturas sociopolíticas disidentes) y temporales (organización de los espacios expositivos siguiendo patrones de temporalidades disruptivas) que hace el +MSUM en su planteamiento museológico es el mejor ejemplo de lo que debería ser la museología actual. En este sentido, se podría afirmar que genera modelos museológicos heterotópicos, entendidos en los términos de las funciones que planteó Foucault para esta noción. De la misma manera, la mencionada red de conexiones de conocimiento e inclusión que establece esta institución está por encima de sus exhibiciones. Con la creación de la colección *Arteast 2000+*, la primera colección de arte de posguerra de Europa del Este, se plantearon como objetivo visibilizar la producción artística ideológicamente comprometida y las nuevas formas emergentes de producción cultural de la región.

La importancia principal de esta colección es que puede ayudarnos a reconstruir el contexto sociopolítico y cultural de Europa del Este, esta colección se convirtió en el corazón del nuevo Museo de Arte Contemporáneo Metelkova, contribuyendo así a la definición de contemporaneidad y a desarrollar la idea de considerar las colecciones de arte como herramientas [Badovinac, 2015, 15]. *Badovinac ha hecho circular esta colección por diferentes museos de Europa a través de otra de las redes de conexiones de este museo, L'internationale. Otro de los puntos de encuentro que ha creado el +MSUM entre lo regional y lo global lo establece el proyecto Glossary of Common Knowledge, una iniciativa que pone el acento en generar contenido a partir de cinco núcleos temáticos o conceptos que rompen con lo canónico, hegemónico, el tiempo lineal y el espacio euclidiano: geopolítica, circunscripción, historización, comunes y subjetivación.*

Quizás, de los tres casos de estudio, sea el +MSUM el que más puntos en común tenga con los planteamientos teóricos de Foucault sobre las heterotopías. Este museo genera espacios para expresar la disconformidad, lo diferente y el comportamiento deviant, en el sentido de que nos empuja, ya no como contempladores sino como usuarios, a visitar sus espacios (físicos o virtuales) dejando atrás nuestra necesidad de arte contemplativo por una actitud más activa que nos compromete con nuestro presente, al tiempo que nos invita a comprender mejor nuestro pasado. No hace falta formar parte del contexto para

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

empatizar con las circunstancias que dieron lugar a dichas manifestaciones artísticas, sus condiciones, y descubrir los nexos que nos unen, que nos invitan a asumir una actitud más crítica con respecto a nuestras realidades.

Encuentros en el Museo Feminista Virtual

Si para Michel Foucault estamos en la época del espacio, para Griselda Pollock, en lo que respecta al estudio de la museología y la historia del arte desde una perspectiva de género, estamos en una época en la que los tiempos (su colapso y conjugación) tienen la misma importancia que los espacios. Esto es porque en el museo de Pollock invita a las personas a recrear la historia del arte constituyendo nexos que nos permitan ver a las mujeres no como objetos históricos dentro del arte, sino como sujetos con voz propia y con fuertes influencias dentro del entramado artístico moderno. La autora nos invita en su museo a sobreponer temporalidades para crear lo que Julia Kristeva denomina el "Tiempo de las mujeres".

El "Tiempo de las mujeres" es un reconocimiento a la teorización de Julia Kristeva acerca de las relaciones entre la diferencia sexual, el lenguaje y la subjetividad dentro de las temporalidades asincrónicas. El tiempo de las mujeres opera junto y por debajo del tiempo lineal, narrativo de las naciones, la política y la historia dentro del cual las mujeres han luchado... [Pollock, 2010 (2007), 302].

El espacio también es importante, solo que el espacio aquí es virtual; lo que implica que puede viajar por diferentes lugares a destiempo convirtiendo al espacio en un ente casi etéreo en el que priman las temporalidades, lo que nos ayuda a generar nuevos contenidos sobre objetos antiguos, sobre la historia de las representaciones femeninas en el arte y sobre las mujeres artistas olvidadas por la historiografía patriarcal, sin ideas preconcebidas. Aunque la autora siempre advierte que el arte contenido en este museo no debe ser entendido como masculino, femenino o transexual, etc., sino como una redefinición de la forma cómo debe ser vista y comprendida *la excesiva imagen mercantilizada de la feminidad moderna* [Pollock, 264]. Esta obra de Griselda Pollock nos habla de:

...la necesidad de otro archivo espacio-temporal como el del museo feminista virtual que ahora debe también registrar la ruptura y la escisión, las ausencias en la historia de las mujeres y la modernidad en el siglo XX que las narrativas histórico-museales de la nación, periodo, estilo y los maestros individuales

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

reinantes no pueden comprender, encerrándose herméticamente en el despliegue sin fisuras de sus narrativas progresistas [Pollock, 307-308].

Para Pollock, este museo se hace fundamental porque las mujeres a lo largo de la historia nos hemos entendido a nosotras mismas como la negación del otro (el hombre), y no como los seres completos y complejos que somos. Cualquier intento de comprensión de la mujer siempre estuvo relegado al misterio, cuando no al secreto, recordemos las referencias al *continente oscuro* de Freud o a *los significados que aún no existen* de Lacan. Todo esto la lleva a preguntarse *¿De qué forma las mujeres pueden conocerse a sí mismas en un país –el arte– donde no tienen lenguaje?* [Pollock, 226-227].

Figura 4. Portada del libro Encuentros en el museo feminista virtual de Griselda Pollock (versión en español).



Fuente: Archivo fotográfico propio (entre los referentes)

En este sentido, incluimos este tercer caso como paradigmático de las teorías desarrolladas, no porque Pollock concuerde del todo con los planteamientos de Foucault sino porque, por el contrario, el tipo de museo que ella propone es la encarnación de una de las metáforas mejor elaboradas del filósofo francés: la de las heterotopías como navíos [Foucault, 6]. Para Foucault el barco es un lugar sin lugar, un espacio flotante que va de puerto en puerto realizando intercambios de contenidos, generar nuevas experiencias, ampliar horizontes humanos; en última instancia, el navío es la más grande reserva de la imaginación [Foucault, 6]. Es lo mismo que propone la autora inglesa, un espacio sin lugar definido, sin límites, sin fronteras semióticas ni semánticas, y que tiene por iniciativa establecer vínculos entre diferentes territorios (reales, conceptuales, ideológicos, etc.).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

CONSIDERACIONES FINALES

En este sentido, podríamos atribuir al concepto de exposiciones temporales el mismo carácter. Hacer circular colecciones como la mencionada *Arteast 2000+* del +MSUM por territorios ajenos a su contexto de origen, o como en el caso de la web de la AAU que registra prácticas artísticas contemporáneas ideológicamente comprometidas llevadas a cabo en lugares dispares del planeta, hace tambalear los cimientos de la noción coleccionar. Ya no se trata de almacenar tesoros para que puedan verlos unos pocos elegidos, sino hacerlos circular para que generen nuevas líneas de relectura espacio-temporales. Estas instituciones y propuestas desean dar un salto de la relación Museo-Mausoleo citada por Crimp, para dar paso a una visión dinámica del espacio expositivo (sea virtual o físico), en la que se generen nuevas ideas y perspectivas y en las que, como hemos mencionado en reiteradas ocasiones, se cambie nuestra actitud ante el museo y pasemos de ser contempladores pasivos, receptáculo neutrales de placer, a interventores activos con voz y pensamiento crítico propio.

La cultura se convierte en un medio principal para visualizar alternativas; en lugar de pensar en la colección del museo como un almacén de tesoros, puede ser reinventado como un archivo de los comunes [Bishop, 56]. Las imágenes, y lo hemos visto en los tres casos de estudio, aunque quizás sea el del Pollock el más explícito de todos, definen en gran medida diferentes aspectos de nuestra cultura y la representan, *funcionan como formas de memoria* [Pollock, 165]. Es por esto que se hace fundamental crear espacios que generen relecturas del pasado y el presente. Quedarnos contemplando una sola cara de la moneda solo nos garantiza un futuro de enorme pobreza intelectual.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

REFERENCIAS

- Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel (2015). *Desobediencias: Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960 – 2010*. Barcelona: Egales.
- Álvarez Domínguez, Pablo y Benjumea Cobano, Juan Rubén (2011). Aproximación al Museo Contemporáneo. Entre el templo y el supermercado cultural. *Arte-y-políticas-de-identidad*, vol. 5 (diciembre), 27-42 .
- Bishop, Claire (2013). *Radical museology or, what's "contemporary" in a contemporary art museum*. Londres: Koenig Books.
- Borja-Villel, Manuel (2012). Introducción. En: VV. AA., *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los ochenta en América Latina*. Madrid: Ediciones del MNCARS.
- Castro, Edgardo (2005). *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por los temas, conceptos y autores*. Buenos Aires.: Universidad Nacional de Quilmes.
- Crimp, Douglas (2005). Sobre las ruinas del museo. En: Douglas CRIMP, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (pp. 61-72). Barcelona: Ediciones Akal.
- Danto, Arthur (1999). Los museos y las multitudes sedientas. En: Arthur DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (pp. 185-199). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Foucault, Michel. *De los espacios otros*. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5, octubre de 1984. Disponible en: yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf [Consulta: 01/05/2018].
- Groys, Boris (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos.
- Lorente, Jesús Pedro (2015). Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. *Complutum*, vol. 26 (2), 111-120.
- Marín García, Teresa y Salóm Marco, Enrique (2013). Los colectivos artísticos: microcosmo y motor del procomún de las artes. *Teknokultura*, (2013), vol. 10, núm. 1, 49-74.
- Pollock, Griselda (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Zubiaur Carreño, Francisco Javier (2004). *Curso de museología*. Gijón: Ediciones Trea S. L.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Páginas web

Información sobre la Asociación de Arte Útil: <http://www.arte-util.org/about/colophon/>
[Consulta: 09/06/2018].

Información sobre el *Werksalon*:
<https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/werksalon/> [Consulta:
09/06/2018].

Material inédito

Entrevista inédita realizada a Gemma Medina Estupinán, en el Van Abbemuseum,
Eindhoven el día 05/09/2017.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Artículo 2.

El artículo que se reproduce a continuación será publicado como parte de las Actas del XXIII Coloquio de Historia Canario Americana, como resultado de la participación en calidad de ponente con la comunicación titulada *Reflexiones sobre la problemática de la catalogación y registro de las prácticas artísticas contemporáneas en las colecciones de arte de Canarias*. Fue celebrado en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, entre los días 8 y 12 de octubre de 2018.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53



CONSEJERIA DE GOBIERNO DE CULTURA

ELENA ACOSTA GUERRERO, Directora de la Casa de Colón y
Secretaria de los *Coloquios de Historia Canario-Americana*,

HACE CONSTAR que **Dña. ANGÉLICA BEATRIZ CAMERINO PARRA** participó en el *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana-XII Encuentro Internacional de la Asociación de Historiadores Latinoamericanos y del Caribe (ADHILAC)*, que se celebró en esta Casa de Colón durante los días 8 al 12 de octubre, con la comunicación titulada **REFLEXIONES SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE LA CATALOGACIÓN Y REGISTRO DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS EN LAS COLECCIONES DE ARTE DE CANARIAS**.

Dicha comunicación fue presentada el día 11 de octubre y, actualmente, se encuentra en prensa para su publicación en las Actas de dicho Congreso.

Y para que conste, a los efectos oportunos, firmo la presente en Las Palmas de Gran Canaria, a trece de noviembre de dos mil dieciocho.



C/ Colón, 1.
35001 Las Palmas de Gran Canaria
928 31 23 84/86 - casacolón@grancanaria.com
www.casadecolon.com

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

**REFLEXIONES SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE LA CATALOGACIÓN Y
REGISTRO DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS EN LAS
COLECCIONES DE ARTE DE CANARIAS**

*THOUGHTS ABOUT THE PROBLEMATIC OF CATALOGING AND REGISTERING
CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES IN THE ART COLLECTIONS OF THE
CANARY ISLANDS*

Angélica Camerino Parra⁶⁴

Resumen

La presente comunicación tiene como objetivo principal reflexionar sobre la problemática que surge a la hora de establecer patrones de clasificación para el correcto registro de la producción artística reciente que se conserva en los centros de arte contemporáneo de Canarias. Estas obras se caracterizan por el uso de soportes y materiales nada convencionales, diversos y, en ocasiones, difíciles de determinar. Por medio de una reflexión sobre los diversos tipos de prácticas artísticas contemporáneas, se analizará la complejidad de la tarea de catalogación y registro a la luz de la gran diversidad de prácticas y formatos que se trabajan en el ámbito artístico insular contemporáneo. Al escoger obras de artistas presentes en las colecciones de arte en Canarias como casos paradigmáticos es posible visibilizar el aporte transdisciplinar y técnico que se viene desarrollando en las prácticas artísticas contemporáneas de Canarias, así como el valor patrimonial de sus colecciones de arte.

Palabras clave: Catalogación, registro, prácticas artísticas, colecciones, videoarte

Abstract

The main objective of this paper is to reflect on the problems that arise when establishing the classification patterns for the correct registration of recent artistic production that is preserved in contemporary art centers of the Canary Islands. These works are characterized by the use of new media and unconventional materials, diverse and sometimes difficult to determine. By means of a reflection on the technique of some contemporary art practices, the complexity of the task of cataloging and recording will be analyzed in light of the great diversity of practices and formats that work in the contemporary insular artistic field. By choosing works of artists present in art collections in the Canary Islands as paradigmatic cases, it is possible to visualize the transdisciplinary and technical contribution that has been developed in the contemporary artistic practices of the Canary Islands, as well as the heritage value of their art collections.

Key words: Catalogation, register, artistic practices, collections, videoart

⁶⁴ Universidad de La Laguna. Campus de Guajara. 38320, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife. Email: acamerin@ull.edu.es. Telf.: 673969312

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

1. CONSIDERACIONES INICIALES

En las últimas décadas los museos e instituciones culturales han tenido que cambiar su nomenclatura y su jerarquía para poder ajustarse a las nuevas propuestas artísticas. Si el sistema de catalogación en los archivos es difícil de estandarizar -y hablamos de documentos que, en principio, comparten el mismo soporte material-, la única variación entre ellos es el origen, el contenido y el carácter del documento; no obstante, la gran diversidad de fuentes, sujetos y contextos es demasiado amplia para desarrollar un sistema estandarizado de categorías⁶⁵. No es de extrañar que, en la actualidad, se estén generando extensos debates sobre cómo adaptar los sistemas de clasificación y catalogación de los museos a las necesidades específicas de la amplia gama y variedad de las prácticas artísticas contemporáneas.

Aunque existe un proyecto de Normalización Documental y de la aplicación Domus, que surgió en el marco del Programa de Colecciones del Plan Integral de Museos de la Subdirección General de Museos Estatales⁶⁶; lo cierto es que, si bien como sistema de clasificación estandarizado de datos identificativos de obras puede ser muy eficiente, en realidad no es nada específico cuando se trata de las prácticas artísticas contemporáneas (en adelante PAC). Lo que decimos es que las PAC deberían estar sujetas al desarrollo de unos tesauros concretos, que puedan ser enriquecidos con las particularidades de contexto y de producción propios de cada obra; en otras palabras, incluso las PAC pueden generar estilos o no generarlos, y eso debe estar representado en los sistemas de clasificación y de denominaciones de su propio tesoro.

Para ayudar al desarrollo de estos tesauros especializados se puede utilizar como punto de partida otros más universales y que se encuentran en constante actualización, porque cuentan con financiación constante e interés. Es el caso del *Getty Research Institute Arts & Architecture Thesaurus* y el del *Electronic Arts Intermix* (una asociación sin fines de lucro que desde los años 70 viene coleccionando, clasificando y analizando obras de videoarte y nuevos medios). En España se cuenta con el *Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (vídeo expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios* que, según lo definen en su web, se trata de “un proyecto de investigación que desea construirse en un espacio de reflexión crítica a partir de las prácticas

⁶⁵ HABER (2006), p. 30.

⁶⁶ ALQUÉZAR YÁNEZ (20), p. 30.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

audiovisuales en el arte español contemporáneo”⁶⁷. El problema de esta opción de consulta es que finalizó en el 2016 y no ha sido actualizada desde entonces, no ofrece un sistema de catalogación pero sí un archivo de artistas con una muestra representativa (parcial, no completa) de sus trabajos; y, además, es un archivo incompleto porque no tiene representación de artistas canarios, a excepción de Pedro Garhel. De manera que las colecciones de arte contemporáneo producido en Canarias quedan desatendidas.

Por lo que comprendemos la importancia de reflexionar sobre estos problemas de catalogación y registros de las PAC en el contexto de Canarias; pero, antes de continuar es importante aclarar ¿qué denominamos prácticas artísticas contemporáneas? En general, las PAC empiezan en la década de los 60 y son consideradas “...nudos de una extensa red atravesada por múltiples fuerzas estéticas, poéticas, teóricas y políticas...”⁶⁸. La performance, las instalaciones, los archivos, los trabajos desarrollados en contextos específicos y las piezas digitales que solo están disponibles en internet, son prácticas artísticas de formatos y soportes variables, claves en el desarrollo del arte contemporáneo⁶⁹. Sin embargo, al ser en general obras de arte efímero, suelen representar un desafío a los modelos convencionales de mercantilización, museabilidad, producción y coleccionismo.

Tomando todo esto en consideración, deben desarrollarse nuevos estándares de catalogación y registro ya que las prácticas artísticas que se intentan clasificar son procesuales o conceptuales en su mayoría, relacionadas a un contexto específico, que utilizan como soportes gran variedad de medios (fotografía, vídeo, móviles, multimedia, etc.) y que, en muchos casos, son obras inacabadas o a completar por el público⁷⁰. Catalogar estas prácticas, archivarlas, validaría como futura fuente histórica prácticas que han sido creadas con recursos informales o como reflejo del pensamiento ideológicamente disidente; al tiempo que se generarían colecciones accesibles para la investigación, que es uno de los fines fundamentales de la preservación del patrimonio cultural.⁷¹

La función... del Departamento [de registro y catalogación] se considera la base y el corazón del Museo, ya que todos los archivos y la documentación

⁶⁷ MARTÍNEZ COLLADO (2013)
⁶⁸ AZNAR ALMAZÁN (2015), p. 13.
⁶⁹ VV. AA. (2006), p. 101.
⁷⁰ COOKE y HARDING (2006), p. 51.
⁷¹ COOKE (2006), p. 52.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

están centralizados en él, y de ahí que su importancia sea capital para la labor investigadora de los conservadores de los distintos departamentos así como para el funcionamiento y la buena marcha del museo.⁷²

Tras un estudio sobre los sistemas de clasificación y registro de obras específicas de arte contemporáneo pertenecientes a colecciones de determinados centros de artes en Canarias, se ha detectado que existen ciertas manifestaciones artísticas en la actualidad que no solo se resisten a un sistema clasificación convencional, sino que además necesitan que se desarrolle toda una nueva revisión y análisis conceptual de dichos criterios de catalogación para poder hacer una descripción y documentación de las obras lo más acertada posible; utilizaremos como paradigmático el caso las prácticas del videoarte sus derivaciones.

En el presente artículo, solo se propone una reflexión necesaria para el posterior desarrollo de unos tesauros y un sistema de catalogación que sea preciso, pero que a su vez esté lo suficientemente abierto para poder incluir con posteridad todas las prácticas que, sin duda, surgirán en concordancia a las innovaciones tecnológicas que se irán produciendo en el futuro. Se utilizarán como paradigma las obras “Seducciones” de Néstor Torrens, “8+8” de Pedro Garhel, “Intruso” de Teresa Arozena y “Espacios de poder” de Carmela García, constituidas por redes intelectuales y de contenido, que también deben ser considerados al momento de crear categorías adecuadas que sirvan para designarlas.

2. LIMITACIONES DE LOS SISTEMAS DE CATALOGACIÓN Y REGISTRO DE OBRAS DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

Al tener procedencias, contenidos y soportes tan diversos, parece una obviedad decir que estas obras al menos tienen en común que fueron realizadas por alguien (autor/a), deben tener un título, un año específico de realización o de culminación de la obra; que todas, aunque el soporte no sea el mismo, deben tener alguno, y unas medidas determinadas. Todas las obras tienen una bibliografía relacionada a ellas, deben ser sometidas a procesos de conservación y participan en exposiciones, por lo que debe haber un apartado en el que aparezca el histórico de exposiciones en las que ha sido exhibida. Por lo que se

⁷² VELA (1984), p. 239.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

podrían considerar estos aspectos (autor/a, título, año, soporte, formato, medidas, bibliografía, exposiciones, informes de conservación, etc.).

Llevar este tipo de catalogación con el arte moderno era un poco más fácil, porque existían autores/as definidos/as que ejecutaban las obras, incluso en el caso de los experimentos grupales del surrealismo. Lo mismo para el título, si bien en ocasiones las obras “Sin título” y las series presentaban en ocasiones serios retos. Con respecto al material y el soporte, se trata de los convencionales esculturas (con sus variantes), lienzos (con sus variantes); solo que con el tiempo se tuvo que incorporar la fotografía con su amplia gama de técnicas de impresión, y que sobre los lienzos, con el tiempo comenzaron a adherirse materiales diversos además del óleo, el gouache y/o la acuarela, lo que derivó en el uso de la bien conocida denominación “técnica mixta”.

El problema del uso de la categoría “técnica mixta” a la hora de identificar la especificidad técnica de una obra es que esta denominación suele englobar un amplio rango de posibilidades, difíciles de determinar. Se ha utilizado para los lienzos, hemos mencionado; pero en algunos programas de catalogación se suele utilizar para determinar la técnica de una obra audiovisual, fotografías documental en sería impresa en varios soportes, etc. Crear un registro con semejante imprecisión técnica impediría no solo la correcta identificación de la obra en la base de datos, lo cual dificultaría su búsqueda física en un almacén; sino, también, que quienes estudien la pieza se pierda de conocer los detalles y riquezas de la obra en cuestión.

Por otra parte, sabemos que el arte contemporáneo ya no se rige por un sistema de autoría único; de hecho, existen prácticas artísticas en las que no podemos identificar autores específicos porque fueron realizadas por colectivos anónimos. Lo mismo pasa con el título, los títulos ya son relativos porque a veces se trata solo de procesos creativos o de ejecución de acciones artísticas con un fin social, reivindicativo, etc. Con los formatos de trabajo, sucede lo mismo: al ser en su mayoría obras de carácter efímero o experimental solo nos queda el registro de la acción por medio de vídeos en diferentes formatos, fotografías, o puede tratarse de trabajos multimedia (que ni siquiera están en físico en el museo sino en un entorno web), etc.

Para “solventar” estos retos de catalogación, algunas instituciones invitan a las/os artistas a que colaboren en el proceso de catalogación y registro de sus obras, y a la conformación de sus propios archivos dentro de las colecciones, pero, ¿cómo respetar la subjetividad de

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

cada una/o de ellas/os al tiempo que se generen parámetros estándar de registro dentro de un sistema automatizado que además pueda ser maneja por más de un/a experto/a? Y, también, ¿qué papel juega en todo esto el trabajo de las/os artistas que actúan como propios comisarias/os de sus obras o el contexto social dentro del cual se desarrolla el trabajo objeto de catalogación?

Otras instituciones comprenden que asociar a las obras con determinadas materias o categorías debe ser competencia de conservadores o expertos en historia del arte contemporáneo o expertos en estudios de nuevos medios, puesto que requiere conocimientos especializados en el tema, para la correcta designación de las piezas⁷³. De hecho, algunas concertan reuniones entre el departamento de registro, los conservadores (cuando no se trata del mismo departamento para ambas acciones) y los/as artistas para profundizar más en los aspectos técnicos de las obras y así poder precisar más los criterios de catalogación. Asimismo, en los sistemas de catalogación de obras de arte la procedencia de las obras suele considerarse de interés, ya que esta información sirve para determinar la relevancia de la misma y, hasta cierto punto, condiciona su apreciación económica. Sin embargo, es esto tan importante para las prácticas actuales cuando tanto se ha hecho por desandar el camino que condiciona la producción artística por la demanda del mercado.

Está claro que debería haber un lenguaje unificador de todas las colecciones de una región, para garantizar su accesibilidad a la sociedad, que es el fin principal de este tipo de procesos de catalogación. Recordemos que existe parte de ese lenguaje normalizado en internet (en tesauros y manuales); pero poco nos dicen de las PAC más allá de ayudarnos a identificar los datos más básicos de las piezas o del registro de acciones artísticas. La función principal de la catalogación es profundizar en la información que podemos obtener sobre la obra (exista o no físicamente), deconstruir las redes intelectuales que entraña, evidenciar las relaciones que establece con su contexto y establecer sus filiaciones internacionales.

Lo ideal sería, como afirma Anna Harding, considerar cada “cuerpo de obras como un catálogo razonado que está en constante actualización y reestructuración... y no verlos como objetos discretos, sino como cuerpos material de investigación de los que

⁷³ VELA (1984), p. 243.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

ocasionalmente podría salir un producto”⁷⁴. Porque la importancia de la documentación y catalogación de las prácticas artísticas contemporáneas radica en la información especializada y específica que pueda ofrecer sobre un grupo de obras determinadas, y no sobre la información que pueda tener sobre el arte contemporáneo en general; de manera que la información sobre la producción local, ligada a su contexto esté disponible para todos en un entorno web que no nos obligue a desplazarnos para obtener esa información y ese conocimiento.⁷⁵

3. LA PROBLEMÁTICA ESPECÍFICA DEL VIDEOARTE. CASOS DE ESTUDIO

Lo primero que se debe aclarar es que el videoarte no fue ni es un movimiento artístico; ha sido una herramienta expresiva que los/as artistas han integrado a su trabajo de manera experimental desde comienzo de los años 60 y fueron perfeccionando en décadas posteriores. A partir de ese momento se constituyó como nuevo paradigma estético. De hecho, independientemente del fin de la grabación – registrar una performance, realizar collage de imágenes en movimiento inconexas entre sí, registrar eventos específicos, etc., si un/a artista utilizaba una cámara de vídeo para producir una pieza inmediatamente era considerada “vídeo de artista”, solo por ser él/ella quien ejecutaba la grabación.⁷⁶

La idea era romper por medio del videoarte con los esquemas narrativos convencionales, crear estructuras alternativas de guiones, en beneficio de la experimentación sensorial (por medio de la vista y el sonido), y el desarrollo de una mirada a veces poética, a veces crítica, a veces científica, pero siempre personal⁷⁷. Sin embargo, lo que más llamaba la atención de este recurso audiovisual era su capacidad mediática.

En el mundo del arte, el vídeo se manifiesta con mayor frecuencia en forma de cintas de vídeo, es decir, como una obra de arte inmaterial dependiente de una pantalla. Desde sus orígenes esta forma de vídeo, vista desde una perspectiva conservadora, ha luchado por ganarse el reconocimiento de “obra” en el sentido estricto del término... lo que en 1970 inició como una evolución cultural de gran alcance significaría la sustitución del tradicional objeto de exposición por la imagen producida por medios electrónicos. [...] El problema

⁷⁴ HARDING (2006), p. 58.

⁷⁵ POINSONT (2006), p. 66.

⁷⁶ ALONSO (2005).

⁷⁷ MARTIN (2006), pp. 12-13.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

más grave que plantea la técnica del vídeo radica en el hecho de que uno no puede tocar una imagen televisual ni colgarla en el sofá.⁷⁸

Una de las características fundamentales del videoarte es que rompe con los esquemas narrativos convencionales del cine, porque genera nuevas narrativas y estructuras de guiones, cuando los hay. Además, crea nuevas experiencias sensoriales y trastoca el tiempo del trabajo del/la artista ya que la cámara podía viajar con ellos/as a todas partes; lo que les permitía realizar trabajos donde el público no los interrumpiera (como podría ocurrir durante un happening o una performance), no tenían las limitaciones temporales de las actuaciones en vivo, y podían trabajar en sus proyectos visuales durante el tiempo que les pareciera más apropiado⁷⁹. Es decir, el videoarte llega a espacios donde el arte convencional no puede llegar.

El videoarte puede tomar muchas formas, y combinarse con otro tipo de expresiones. Entre las principales destacamos el video-objeto y las video-esculturas, caracterizadas por ser flexibles y movibles; y las video-instalaciones que se encuentran más relacionadas con el espacio que ocupan⁸⁰; la video-performance, que le dio libertad a las/os artistas para trabajar sus performances sin límites de espacio, de público y de tiempo⁸¹; y la video-creación, de carácter no narrativo, plantea una propuesta estética mucho más abstracta y experimental.

Sin embargo, plantean un enorme reto a la hora de clasificarlas y catalogarlas debido a que los límites que separan a una video-creación suelen ser muy difusos, sobre todo porque existen vídeos que aunque formen parte de una estructura mayor (video instalación o video escultura), pueden transmitir un mensaje efectivo aislado de todo su contexto original. Los trabajos que hemos escogido para analizar pertenecen todos a colecciones de arte de Canarias, cada uno de ellos nos presentan diferentes maneras de producir videoarte. Pedro Garhel por medio de una video performance, Néstor Torrens genera video creaciones por medio de la apropiación de vídeos ajenos, Teresa Arozena realiza clips interactivos por medio de imágenes generadas plano a plano y Carmela García nos muestra produce un videoarte.

⁷⁸ FRICKE (2005), p. 596.

⁷⁹ IRANZO (2011), pp. 17-18.

⁸⁰ FRICKE (2005), p. 597.

⁸¹ IRANZO (2011), pp. 23-24.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

3.1. Pedro Garhel, 8+8

Esta vídeo fue realizado en 1983 y aúna una serie de intervenciones participativas en el espacio público, realizadas en el marco de "8+8 MADRID-ARANDA" y que tuvo lugar en Aranda del Duero. El vídeo tiene una duración de casi 6 minutos y se encuentra disponible en diferentes espacios web de reproducción y almacenamiento de vídeos. Este trabajo del artista tinerfeño representa un enorme reto de clasificación puesto que está en el linde entre la vídeo performance y la el vídeo que documenta una performance. La primera, puede realizarse en un período prolongado/indeterminado de tiempo, es editada y no cuenta con la intervención del público; la segunda, cuenta con la espontánea intervención del público, tiene un tiempo limitado y, por lo general, no se edita para que se preserve el documento integro de la acción.

En el trabajo de Pedro Garhel que aquí analizamos vemos interferencias de las dos vertientes del videoarte: cuenta con la intervención del público, pero fue realizada en diferentes momentos aunque en el mismo espacio, fue editada porque importa más el mensaje del vídeo que la documentación fehaciente de un hecho, hay una conciencia creativa que desea construir una narrativa y un efecto específico, detrás. Todos estos factores hace difícil la catalogación de esta pieza, más allá de los datos identificativos y técnicos de la misma. El hecho de que esté disponible en la web, no somete al público del museo a limitar su expectación a ese contexto, sino que lo tiene a mano en cualquier momento para su estudio y análisis.

3.2. Néstor Torrens, *Seduciones*

Esta obra forma parte de una vídeo-instalación (aunque se trata de estos casos que mencionábamos en que los vídeos funcionan como piezas completas en sí mismos) de 1999 titulada *Sin imagen no hay realidad*. La característica fundamental de esta vertiente del videoarte es que dinamita las fronteras que establecía el arte convencional entre el espacio y la pieza, ya que estas instalaciones se apoderan del espacio y estimulan sensorialmente⁸². El vídeo dura poco más de 2 minutos y está conformado, como mencionamos, por apropiaciones que el artista hace de imágenes de presentadores/as de telediaros.

⁸² CASTRO MORALES; PERALTA SIERRA; QUESADA ACOSTA (2011), pp. 217-218.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Se hace justo con los momentos en vídeo en los que los/as presentadores aparentan poner caras provocativas. Aparentan, porque en realidad es una estrategia utilizada por el artista que trabaja estos vídeo y utiliza tomas en las que los/as presentadores/as parpadean en tiempo real o se humedecen los labios pero que, vistos en cámara lenta, adquieren una connotación sexual o de deseo. También el caso de las vídeo-instalaciones es muy complejo, porque dentro de la catalogación debes considerar en cuenta el vídeo como unidad narrativa y el vídeo como parte de un conjunto más complejo. Asimismo, se debe tener un registro de cada uno de los objetos que conforman la instalación en su doble importancia: como objeto inventariable y como objeto que tiene una carga simbólica dentro de una composición espacial.

3.3. Teresa Arozena, *Intruso*

Apareció como proyecto en el número 29 de la revista Basa con el título “El intruso: proyecto on-line”. Como afirma la propia artista en su página web, al hablar de este trabajo: “Dicho proyecto aglutina una serie de trabajos para la red, inserta a modo de un singular diario distintas ‘intrusiones’ en ciertos espacios privados”⁸³. Se trata de clips interactivos, podemos movernos con la ayuda del ratón por todo el espacio de las diferentes escenas de la grabación. **Los utiliza para recrear virtualmente esa interacción clásica que se establece entre la mano y el ojo cuando miramos un libro o un corre-páginas**⁸⁴. **Conservan un tono descriptivo que roza lo documental.**

2. ¿Por qué fotografía y no vídeo?/ Resultaba particularmente interesante el aspecto balbuceante, con tropezones, que tomaba la yuxtaposición de imágenes fotográficas contiguas en el tiempo, pues gracias a él se incluían en la narración las suturas, los escalones, los vacíos. Se mostraba el *retardo maquínico*, la suspensión de la imagen en nuestra mente que rellena el intervalo de vacío, y que al yuxtaponerla con otra nueva crea el movimiento aparente, la narración orgánica.⁸⁵

No es un vídeo en sentido estricto de la palabra, porque cada clip está construido por una secuencia de fotografías, esto le permitió a la artistas trabajar dos aspectos: primero le permitió crear tridimensionalmente los espacios que intervino con sus cámaras; segundo, le otorgó a los vídeos ese carácter primitivo que nos remite a los primeros trabajos de

⁸³ AROZENA (2006), p. 1.

⁸⁴ AROZENA (2006).

⁸⁵ AROZENA (2006).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

frecuencias fotográficas o cronofotografías de Eadweard Muybridge, antecedentes inmediatos de la invención del cine. Aunque el trabajo fue inicialmente pensado para publicarlo en el formato impreso de la revista BASA, la artista pensó que sería más apropiado el medio web, que le daría un margen más amplio de trabajo y de difusión.⁸⁶

En este trabajo de Teresa Arozena, seis vídeos interactivos que nos muestran el día a día de una familia. En diferentes espacios del hogar, podemos comprobar que "...su planteamiento estético se ha desarrollado en la línea de fricción que surge de la interrelación entre lo privado y lo público, el control consciente y el azar, la concepción del reposo y movimiento"⁸⁷. Tomando el contenido del trabajo, el soporte en el que se encuentra reguardado y la técnica utilizada por la artista, comprobamos que en casos como este nos quedamos sin recursos para poder catalogarlo de manera adecuada. Nos encontramos ante una técnica innovadora que aúna lo mejor del net-art, el vídeo arte, el trabajo documental y la fotografía.

3.4. Carmela García, *Espacios de Poder*

El plano del vídeo se encuentra dividido en tres tomas que nos narran cada una historias diferentes pero relacionadas entre sí, porque vemos momentos diferentes del mismo escenario. Se trata de una sala de reuniones: en un plano se encuentra vacía, en otro se encuentra ocupado por un grupo de mujeres que se pasan entre ellas un balón, que hacen rodar por encima de la mesa, y en el tercer las mujeres están entrando al salón y ocupando las sillas disponibles alrededor de una mesa. El vídeo tiene una duración de 1 minuto y 10 segundos y se encuentra disponible en la web de la artista y diferentes canales de difusión de vídeos libre, como youtube.

Esta secuencia de tres momentos diferentes de un mismo espacio, representa un verdadero reto de catalogación, no por cómo están planteadas las secuencias, sino por el contenido en sí mismo. Podríamos identificarlo como vídeoperformance o como videoarte indistintamente: hay un contenido narrativo⁸⁸, también porque ambos tipos de vídeo te permite editar, repetir las tomas, replantear los escenarios, con el fin de conferirle mayor fuerza discursiva a las imágenes. Y en el caso de esta pieza de García este tipo de detalles

⁸⁶ AROZENA (2006), p. 1.

⁸⁷ BETANCOR (2010), p. 14.

⁸⁸ Incluso en el caso de la toma de la sala de reuniones vacía, ya que se estaría utilizando la ausencia de presencia humana como un recurso narrativo.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

de catalogación es crucial, porque en ella nos plantea las diferentes tensiones de poder que se pueden generar en un mismo espacio y como varían dependiendo de quién los ocupe y el tipo de actividades que en ellos se realice.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Gracias a herramientas narrativas como el *videoarte* ahora los museos tienen la posibilidad de mostrar obras poco conocidas y con un montaje expositivo mucho más económico (cuando solo se trata de vídeos y no de vídeo instalaciones o vídeo esculturas). Sin embargo, los variables tiempos de duración de los vídeos sí representa un problema para el público que visita sus salas, puesto que obliga a las personas prolongar su tiempo estimado de visita debido a la duración de los mismos. Tema interesante pero que no es de interés fundamental para este artículo.

No obstante, reviste interés porque la correcta catalogación y registro de las prácticas artísticas contemporáneas de las colecciones de arte de Canarias, permitiría su difusión y estudio en un rango más amplio. También permitiría visibilizar las redes intelectuales que se tejen en el interior de estas obras, su relación con el contexto en el que fueron producidas y las líneas o puntos de conexión que se generan con contextos internacionales. Con esto se mantendría una red integrada de conocimientos sobre el arte contemporáneo que vaya de lo general a lo local y viceversa. Proyectos como la mencionada Electronic Arts Intermix, proporcionan algunos elementos universales de clasificación que nos permiten trabajar con las obras de producción local.

Pero debemos tener en cuenta que son las particularidades de las piezas lo que enriquece el valor intelectual de una colección. Y que para tratar estas particularidades debemos restringir el espacio descriptivo en el programa de registro para que no corra el riesgo de que el estilo detallado de cada obra se distorsione por las particularidades de la redacción personal de las diferentes personas que puedan interferir en esa misma base de datos. La mejor manera de reforzar el contenido de una obra es generando sistemas de catalogación especializados cerrados a las malas interpretaciones y abiertos a todas las posibilidades expresivas que los nuevos medios tecnológicos de difusión le ofrecen a las/os artistas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Rodrigo (2005). "Hacia una des-definición del videoarte". *ISEA Newsletter*, no. 100. Disponible: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/desdefinicion.php> [Consulta: 01/07/2018].
- ALQUÉZAR YÁNEZ, Eva María (2004). "Domus, un sistema de documentación de museos informatizado. Estado de la cuestión y perspectivas de futuro". *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, pp. 28-41.
- AROZENA, Teresa (2006). *Mientras todo se mueva. A propósito de "El Intruso"*. Disponible: <http://teresaarozena.net/files/articulos/mientrastodosemueva.pdf> [Consulta: 01/07/2018].
- _____ (2006). *Sobre el intruso*. Disponible: <http://www.s422365504.mialojamiento.es/elintruso/> [Consulta: 01/07/2018].
- AZNAR ALMAZÁN, Yayo (coord.) (2015). *Prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- BETANCOR, Orlando (2010). "El arte fotográfico de Teresa Arozena: la magia de la instantaneidad". *Revista de Historia*, 192, abril, pp. 13-26.
- COOKE, Jacqueline; HARDING, Anna (2006). "Working in parallel: artista and archivist re-examine the potential of archive". En REDDEKER, Lioba (ed.), *Archiving the present. Manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases*. Viena: Ingenverlag Basis Wien, pp. 51-62.
- FRICKE, Christiane (2005). "Software, hardware y performance en vídeo". En Ingo F. WALTER (ed.), *Arte del siglo XX. Pintura. Escultura. Nuevos medios. Fotografía*, volumen II. Madrid: Ediciones Taschen.
- GONZÁLEZ, Frank. "Cuarenta años de Zaj: el arte vivo y Canarias (1964-2004)". En GONZÁLEZ, Frank; MARTÍN, Fernando; VEGA, Carmelo (2011), *La multiplicidad en la imagen: multimedia, fotografía y cinematografía en Canarias. Historia Cultural del Arte en Canarias*, Tomo X. Santa Cruz de Tenerife: Edición del Gobierno de Canarias.
- GONZÁLEZ M., Sebastián Alejandro (2006). "'Video tape is not televisión': Aproximación a una estética del videoarte". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, abril-septiembre, pp. 250-269.
- HABER, Peter (2006). "Archiving the present. A historical perspective". En REDDEKER, Lioba (ed.), *Archiving the present. Manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases*. Viena: Ingenverlag Basis Wien, pp. 27-35.
- IRANZO, José Vicente (2011), "Videoarte: orígenes y fundamentos". En SEDEÑO VADELLÓS, Ana (coord...). *Historia y estética del videoarte en España*. Zamora: Editorial Comunicación Social, pp. 13-24.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

- MARTÍN, Sylvia (2006). *Videoarte*. Barcelona: Taschen.
- POINSOT, Jean-Marc (2006). "Archives and documentation". En REDDEKER, Lioba (ed.), *Archiving the present. Manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases*. Viena: Eingenverlag Basis Wien, pp. 66-68.
- ROJAS, Gerardo (2017). "Gabriela Gamboa da un paseo por la historia del videoarte en Venezuela". *Esfera Cultural*, 27 de noviembre [Consulta: 10/02/2018].
- VELA, Concha (1984). "El 'Departamento de Registro' del Museo de Arte Moderno de Nueva York: la importancia del 'Departamento de Registro' como base de la organización de los museos". *B. Annabad*, XXXIV, núm. 2-4, pp. 239-262.
- VV. AA. (2006). "Guidelines for the digital archiving of material son contemporary art". En REDDEKER, Lioba (ed.), *Archiving the present. Manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases*. Viena: Eingenverlag Basis Wien, pp. 101-129.

Webs:

- MARTÍNEZ COLLADO, Ana (2013). *Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (video expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios*. Disponible: <http://www.aresvisuals.net/investigadores/#proyecto>. [Consulta: 03/07/2018].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Artículo 3.

El artículo que se reproduce a continuación será publicado como capítulo de un volumen colaborativo editado por el Catedrático Mark Gant por el Cambridge Scholars Publisher. El libro se titula (Re)visiting Centres and Peripheries in Iberian Studies: historical processes, social change and cultural representations. El capítulo del libro se titula *Your body is a battleground. Active, reactive and combative bodies in contemporary art*, i es el resultado de la participación en calidad de ponente con la comunicación título homónimo, en el congreso celebrado en la Universidad de Barcelona por Associations for Contemporary Iberian Studies, entre los días 5 y 7 de septiembre de 2018.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53



16th November 2018

To whom it may concern,

I confirm that the draft of a chapter entitled "Your Body is a Battleground" by Angélica Beatriz Camerino Parra has been received and accepted for publication by Cambridge Scholars in a collected volume entitled *(Re)visiting Centres and Peripheries in Iberian Studies: historical processes, social change and cultural representations* edited by me.

Yours sincerely,

Prof Mark Gant
Chair, ACIS Executive Committee

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

CHAPTER NUMBER

**“YOUR BODY IS A BATTLEGROUND”. ACTIVE, REACTIVE AND COMBATIVE
BODIES IN CONTEMPORARY ART**

ANGÉLICA B. CAMERINO PARRA

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Part I. As an Introduction

The point is that the body is a problematic conceptual form, a symbolic form, not a mimesis or a morphology

Griselda Pollock

If one really reflects on the body as such, one notices that there is no possible profile of the body. There are thoughts about the systematicity of the body, there are codes of value about the body. The body as such cannot be conceived and, by the way, I cannot approach it.

Gayatri Chakravorty Spivak

The body has been used throughout the history of art as a foundation to develop the patriarchal stereotypes of male / masculinity and female / femininity. Already in 1949 in his book *The Second Sex* Simone de Beauvoir posed this dilemma, by stating that concepts such as woman or femininity are social constructions rather than natural and biological conditions, that is, for Beauvoir sexuality was a mental construct (Beauvoir 2012, 19). In fact, sexuality is defined by the official dictionaries of the Spanish language as a set of physical and psychological characteristics of each sex; sex is defined as a biological condition that distinguishes males from females; even these dictionaries recognize that each sex is defined by a series of particular psychological characteristics, and these are created by societies (RAE 2018). Societies, moreover, patriarchal with a dominant discourse where the other, the different, has no voice or right to express itself.

During the 70s gender studies were dedicated to questioning the way we perceived and interpreted the art of the past. From the 1990s these studies were devoted to understanding how gender, sexuality and body identities have been constructed throughout history within societies. In this same period arose the queer theory that proposed a critique of the concept of identity as it considered that it should be flexible and not at all normative. Due to this, from the aforementioned decade of the 1970s the artists understood that the body could be used as a reactive weapon that contravened, that put in question these conventions, and also serve to denounce or put in relevance issues of social interest such as prostitution, diseases such as AIDS or intolerance of racial, sexual, etc. diversity (Alcázar 2008, 332). And in the body (own or foreign), its representation or absence, found the appropriate field of experimentation to build new artistic narratives in which to work all these issues.

We use the title *Your body is a battleground* of this emblematic work of feminist art of the 80s made by the artist Barbara Kruger (USA) as the slogan of this presentation because, like Juan Antonio Ramírez we believe that the peculiar artifice of the technique used, with the inverting mechanism of the tones [in this kind of billboard], has served the artist as a metaphor to express the contrasts and contradictions of the body; Barbara Kruger suggests the difficulty of finding a unique territory for corporeity (and especially

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

for that of women) in contemporary society; our body, she goes on to say, is a difficult conflict area to delimit, a place of convergence or dispute of complex moral, biological and political impulses; the social battle, the struggle of genres and classes, develops in our body, although we do not always realize it (Ramírez 2003, 14).

Illustration 1. Barbara Kruger, *Untitled (Your body is a battleground)*, 1989, 285 cm by 285 cm, photographic silkscreen/vinyl. Collection: The Broad Art Foundation, Santa Monica.



Source: Courtesy of Mary Boone Gallery, New York. © Barbara Kruger

In the present chapter we propose to perform microanalysis⁸⁹ of specific works of artists by Latin American artists Félix González Torres (Cuba), Alexander Apóstol (Venezuela)

⁸⁹ Critical microanalysis refers to the attentive study of works, specific aesthetic or conceptual approaches in art (chosen with full awareness and preferably expressions that have remained on the margins of official discourses) as the main

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

and Mónica Meyer (Mexico), to see how this battlefield or the representation of its absence, is they have become the most effective means of communication for many artists of the last decades, as well as to study how they face the different messages and issues of social interest raised by these works. Delimiting the uses of the body in contemporary art is an arduous and very long work, so here we will only mention what they are in general, and we will study the micropolitics⁹⁰ that are established between these uses. That's why we chose very specific expressions within the most current Latin American art, because they are non-hegemonic cultural expressions that have been left out of historical reviews and that have been able to rebel against the unique, oppressive discourse, manufactured around the needs of the western heterosexual white male. Also because contemporary Latin American artistic practices are mostly more critical and politically engaged actions, always claiming identity positions, raising their voices against dictatorial regimes (so frequent in that region) and against capitalist production and exploitation systems imposed by the West.

The present dissertation is part of a much broader research work that we have developed over the last four years on the uses of the body and archives within contemporary artistic practices. Likewise, it is important to mention that here it is not intended to make a global reflection of the uses of the body in Latin America because we understand that its uses respond to the specific needs of its contexts; but we also note that from the motto of feminism of the 60s and 70s "The personal is political", these artists develop sometimes intimate, sometimes local, narratives that try to give voice to problems of a more universal nature.

axis of a dissertation to better understand certain episodes ignored or little studied of the most current art while at the same time giving place within the academic scope to narrative lines in art that until now have gone unnoticed.

⁹⁰ The term *micropolitics* refers to everything that is part of specific cultures that are not part of or are not considered hegemonic. It also involves aspects of daily life that remain hidden and that evoke the life and practices of large sectors that are left out of historical reviews, are marginalized and condemned to silence (Aznar 2015, 76). In this context it is fundamental, because the contemporary artistic practices to which we will refer were carried out in spaces and / or by individuals that are part of or were raised under the precepts of these non-hegemonic cultures.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Part II. The body and its uses

You will be organized, you will be an organism, you will articulate your body - otherwise you will be a depraved one. You will be significant and meaning, interpreter and interpreter - otherwise, you will be a deviant⁹¹. You will be subject and fixed as such, subject of enunciation applied to a subject of utterance - otherwise, you will only be a vagabond.

Gilles Deleuze y Félix Guattari

For the development of this dissertation, we start from the premise that the body is not only a biological identity but also conceived as a symbolic entity that belongs to the cultural sphere with certain biological characteristics that are inserted within this identity; here is proposed a theory about the body that transcends the oppositions of the masculine-feminine, male-female, heterosexual-homosexual. In fact, Mary Douglas has recognized the body as a natural object modeled by social forces to such an extent that even the social body restricts the way in which the physical body is perceived (Martínez B. 2004, 129). The body is the place of culture and socialization and is governed by different norms according to its sex and / or its sexual condition (Martínez B. 2004, 134). In this sense, Beatriz Preciado in her book *Manifiesto Contrasexual* affirms that sex-gender relational notions constitute a system of writing in themselves, which turns the body into a socially constructed text, an organic archive of the history of humanity, in which a series of social roles and sexual practices differentiated by biological sex have been inscribed, to guarantee from the hetero-patriarchal domain the pre-eminence of one gender over another.

This idea of the body as an organic archive is close to the notion of a archive developed by Jacques Derrida, according to which the archive can be understood as an institution or it can be made up of a thousand-year accumulation of cultural convictions within a body, in its unconscious, and that is externalized or made visible in the body by means of its natural biological condition or by means of a mark made to that body as a result of the cultural convictions of its place of birth (Derrida 1997, 20-21) - here Derrida refers specifically to the physical and psychological mark that the circumcision generates in the male body, but of course, there are many more cultural examples, even more scabrous, of this type of mutilations carried out on neonates

⁹¹ Here the *deviant* term is used in accordance with the notion developed by Durkheim in the late nineteenth century, in the practical / productive sense of capitalism where idle or unemployed people (the elderly, unemployed, artists, etc.) are considered useless and a burden for society (Castro 2005, 156-157). another way of interpreting this term is, also pertinent, and according to sexology, as synonymous with aberration or perversion in relation to the choice of the sexual object or the way of interacting with it; likewise, psychoanalysis interprets sexual deviations as symptomatic of precise neuroses; and social psychology considers deviated those behaviors that move away more or less pronounced from the average social models (Galimberti 2002, 321).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

On the other hand, Gilles Deleuze and Félix Guattari called it Body without Organs (BwO), a space without space, a field of immanence of desire that is built by fragments (plateaus), that is, organizational nuclei within which power dynamics are developed at different levels. But this BwO they define it as a limit that has never been accessed (Deleuze; Guattari 2008, 156). This is because it is a body that, in fact, is composed of real organs, but at the same time is governed by a series of strata that both philosophers call *The Judgment of God*, this *Judgement* organizes the organs and they become organism; that is, what this strata or *Judgment of God* are: organisms, meaning and subjective (Deleuze; Guattari 2008, 164). These three elements bind us, they are a limit, because they build an "I", generate an organization and diverse levels of significance in which the common subject has little or no interference.

In short, between the BwO of any kind and what happens about it there is a very particular relationship of synthesis or analysis: a priori synthesis in which something will necessarily be produced in such a way, but without knowing what is going on to be produced; infinite analysis in which what is produced on the BwO is already part of the production of that body, is already included in it, but at the price of an infinite number of steps, divisions and subproductions. Very delicate experimentation, since there must be no stagnation of the modes or deviation of the type ... (Deleuze, Guattari 2008, 158).

But as Deleuze and Guattari affirm, the problem is not to be stratified (that is to have organisms, subjective and meaning), since there is no greater capacity for intervention; the problem would come if a collapse of the strata becomes precipitated by existential emptying (drug addiction, mental alienation, etc.) or imprisonment (for instance weapon of fascist totalitarianism) (2008, 166-167). So that this does not happen we must accept its multiple nature, the BwO is becoming contemporary, it is not an adult / child, it is not a childhood memory (in this sense, it is separated from the Freudian unconscious theories), that it is a continuous flow of forces, it is not a proper body (yours, mine, yours) but "a" body in which intensities and densities are inscribed in which there can be no parents or children, only present (Deleuze, Guattari 2008, 168- 169).

But this BwO is not univocal, but rather it is multiple and forms different forms: as a social, individual, collective, etc. body. All these types underlie the political subject and the microphysics of power because, as Michel Foucault explains in his book *Discipline and Punish. The birth of the prison*, the body is always immersed in the political field what condemns it to be subjected to relations of power and domination, to be subject to the production forces of the capitalist model, which results in a political technology of the body: *The relations of power operate on it an immediate prey; they close it, they mark it, they dominate it, they subject it to torment, they force it to some works, they force it to some ceremonies, they demand from it some signs* (Foucault 1957, page 35). The power here should be understood as a strategy of domination, not as one of appropriation, this comes to mean that these relationships descend deeply into the thickness of society, which are not located in the relations of the State with the citizens or on the border of the classes

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

and that are not limited to reproduce at the level of individuals, of bodies, gestures and behaviors (Foucault 1957, p.36).

This is important because it connects with the notion of *outside* that Deleuze, Guattari and Derrida referred to, are networks of convictions that sustain power in a way, one might say, unconscious and that keeps subjects dominated. And under this type of domain is that the enunciation systems that govern the conventional structure of the institutional archives are produced, but they are in direct relation with the organic ones, because it is the BwO that, ultimately, generate archives. In this sense, the organic archive studied by Deleuze, Guattari, Foucault, Derrida and Preciado, all from the unconscious perspective and social constructs (although from diametrically opposed approaches in some senses), embodies a series of power struggles that must be put in evidence making use of the same space where they occur: the body.

As a consequence of this, a change of paradigm on the use of the body in contemporary art with respect to the art of modernity has been evidenced in the last five decades. The latter used it as an example of the canonical ideal of beauty and ethics, and in the case of the female body it was represented as a passive receptacle of pleasure and as an object of desire; since 1960 artists begin to make use of the body that subverts the aforementioned conventional values of modernity, and turn it into a field of artistic experimentation that replaces conventional techniques, and breaks the limitations of temporary spaces because the body can move without problems, in this sense the body becomes a *heterotopic locus*⁹². Also, through the use of the body in art, time and space are used as psychological constructions rather than as real entities of measurement (Carrillo 2005, p.12).

The body of art: battlefield, labyrinth, or dangerous weapon. There is no doubt that this is a very difficult matter to systematize. However, we know that the desire to map all territories, even the most rugged and remote, is irrepressible. And although geographical representations always have a point of arbitrariness, there is no cartographer who does not believe in the operational utility of their work (Ramírez 2003, 16).

This work of cartographer entails the discovery and measurement of steeper places than Ramírez could have imagined, since it involves not only finding conceptual differences in terms of the ontological definition of the body (which can be understood as a physical,

⁹² Heterotopia is a notion widely used by Michel Foucault in his philosophical system, and which was defined and studied in depth in his lecture entitled *Des espaces autres* dictada en 1964. There he defines the heterotopias as spaces that are found in all societies and tend to function under non-hegemonic conditions; they are alternative spaces where places for cultural, political and social diversity are created; likewise, heterotopias have a specific functioning that can vary depending on where this heterotopy develops, that is, the same heterotopy works differently depending on the place of placement. They also have a dysfunctional relationship with linear time, as a consequence temporary ruptures are created which, in turn, generate *heterochronies*, which are nothing more than temporary cuts that are carried out within the heterotopies. In the same way, all heterotopies suppose a system of opening and another of closure; with this Foucault refers to that, although they are penetrable, the heterotopies are to a certain extent isolated from the societies within which they are inserted. And finally, all heterotopia is a function, with this statement Foucault refers to that it is deployed between two extreme poles: they have the role of creating a space of illusion that denounces as more illusory all the real space, all the sites in the interior of which human life is compartmentalized [...] or, on the contrary, create another space, another real space, as perfect, as meticulous, as well ordered, as ours is disorganized, mismanaged and embroiled. This would be a heterotopia not just of illusion, but of compensation ... (Foucault 1984, 5). In this sense, there are different types of heterotopies, represented by institutions such as museums, archives, geriatrics ...; or for events such as wedding trips, village festivals, etc.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

political and social entity); it also guides towards the discovery of different types of file notions that are correlative, they confuse each other, they connect, they overlap, they play, they create tensions between them, but they never collapse. Namely, the archive can be understood as a physical institution, as an organic entity (Freud's physical and circumscribed body), as space-not space (in the heterotopic sense) or as a file of the commons (Bodies without Organs). And all of them are present in the contemporary artistic practices that make uses of the body that are proposed and analyzed here.

From the perspective of the history of modern and contemporary art, all these relations of power that are carried out in the body have been put in evidence from the last five decades, not only by the different uses of the body that have made the artists and collectives to express them, but by the multiple studies that have been generated from very different perspectives. That is why the critical study of the uses of the body in art should be approached from a feminist, postcolonial and queer perspective that looks beyond the theoretical impositions that come from the dominant speech generating centers.⁹³

When [Foucault] speaks of the 'body of the condemned', he affirms that the body is completely immersed in the political field, where the power relations that operate on it force it to carry out ceremonies, and they demand signs from it. And when he speaks of 'docile bodies', he points out 'that a body that can be subdued, that can be used, that can be transformed and perfected, is docile' ... (Martínez B. 2004, 132).

The problem with Foucault's theories about the body is that they do not take into account feminist theories about gender (Gatens 1992, 131), which is fundamental in order to explain in a more complete and profound way body-desire-power relationships since the exercise of power over female and male bodies is unequal, and is subject to the norms established by patriarchy (Martínez B. 2004, 133). For example, the body of the non-heterosexual man (gay, transvestite, etc.) is perceived socially as a space of vexation, because it does not comply with hetero-normative standards; the woman's body, on the other hand, becomes the desired object, the space of the fabulations and manipulations of patriarchy. Thus, the body is a representative symbol of identity, gender, social and political problems (Alcázar 2008, 331).

Art centered on the artist's own body aims to rematerialize it, expressing socio-political and sexual problems through it: the body as a denunciation of social and sexual oppression, as a victim of pollution and its own vulnerability, as a manifestation of its organic character, perishable and mutilatable, target of cruelty, as well as confluence with technology and biology, effectively demonstrating the thesis [...] of the body as a product of the technological action of power (Aguilar G. 2008, 118).

Then we understand that since the 1960s the body not only becomes a space for artistic experimentation through which artists subvert the conventional values of modern art, but understand that the body is a territory of conflicts between sex, desire, political and social,

⁹³ For example, in the case of the American continent, it is shown as an expression of the cultural tension always existing between the north and the rest of the continent; that is, from the north (dominant-hegemonic) and south-central (peripheral, counterhegemonic and dissident) (Vidal; Viteri; Serrano 2014, 188-189).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

which can become a space of emancipation. This cultural, ancestral and unconscious file that becomes Body without Organs at the moment in which it wishes to break with the structures that adapt it to fixed stereotypes (but knowing in advance that it cannot renounce them at all without running the risk of alienation or totalitarianism), it becomes the perfect mix between institutional archive and organic archive. Both are formed by a mixture of statements and physicality, which is governed by rules that the same individuals create, submit, question and derogate in order to preserve power.

Part III. New narratives

When Jean-François Lyotard in *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge* and Arthur Danto in *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* announced the aforementioned death of the great stories of modernity meant that the narratives that had generated that concept had been modified in some aspects and disappeared in others (Danto 1999, 196; Lyotard 1987, 52). The art and discourses of modernity had been built on the notions of authorship, authenticity, objectuality, aesthetic canon, art as synonymous with knowledge and truth, and exclusion; because over time it was discovered that who had established all these precepts was the Western white man, and that they had a generalizing character that relegated diversity to silence and to remain hidden under the great stele of official discourses.

And although it was believed that postmodernism had emerged as its antagonist, it turned out to be a little more of the same in the sense that both excluded from their dissertations everything that did not fit their aesthetic, ethical, historical time and cartographic ideals. Postmodernity promulgates the disappearance of the author, the multiplication of the senses that art can give to life and society, and broadens the spectrum of legitimizing policies (Danto, 198), for which it claimed to be inclusive and to accommodate voices more dissident and less favored by the hegemonic thought. However, it was not until the arrival of postcolonial studies, with Edward Said and Walter Dignolo and subaltern studies with Gayatri Spivak and Homi Bhabha as main representatives, that really the peripheral and dissenting dissertations were considered within the intellectual framework of the West. As Sloterdijk says in his book *In the inner world of capital ...: The misery of the great stories of conventional invoice does not reside in the fact that they were too big, but that they were not enough* (2010, 21).

The modern and postmodern theoretical approaches only accepted and studied certain types of artistic expressions, elevating them to the category of Art, with capital letters; that is, aesthetically and ethically accepted art, represented mainly by male, white and western artists. In this way, both currents of thought turned a blind eye to complete artistic and intellectual collectives, ignoring the work of women and / or people who worked from geographical locations considered peripheral and, therefore, less important. All this groups had been silenced and displaced to ignominy. Also, issues such as the social and

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

cultural status of women, homosexuality, transsexuality, gender stereotypes ... were far from being studied.

In his book *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* Anna María Guasch argues that the art of the first avant-gardes are studied under the prism of three major paradigms: the effect of shock generated by a work for its unique character both in the concept and in the way of carrying it out ; and the destruction of the traditional canons of the artistic object; and the paradigm of the file, which according to comments has been less studied or at least not considered as important as the previous ones but which assumes a specific and coherent line of work (Guasch 2011, 9). However, it is known that what happens in the arts as a result of the death of the great modern narratives is much more complex, and it is not summed up at all to these three paradigms. We also know that all the paradigms that emerged later work the symbolic, political and social importance of the artist's body as collective representation

Since the 1960s, contemporary artists have been given the task of generating new discourses that adapt to the needs of their time, thus emerging what Lyotard calls the aesthetics of "difference" and "event" (Vega 2010, 4). In this sense, a series of discursive lines have emerged within the ideological and hypermedia visual arts committed in the last five decades; that they abandon the specific categories proposed by modernity in favor of a more generalized distinction of slopes; likewise, in this type of narrative, the artistic object is replaced by the action, and the technique by the bodies of those people who execute it.

These narrative lines are: to communicate the relations of power that are established between the body and the urban space, between the body and its absence and between the body and its [re] presentation; and, of course, the files that are generated due to the construction of these new stories. Taking this into consideration, a series of contemporary artistic practices are born that have used the human body - own or foreign - and / or its absence as a narrative instrument, as an expressive medium, to pose the aesthetic, ethical and ideological dilemmas that arise when speaking in depth on all approaches related to gender, sexuality, social and territorial policies. These artistic contributions are developed in a specific urban space that is configured as key to the understanding of the work, since it is where the socio-cultural realities that have responded to the work of art that is being represented are developed. Artistic practices that:

...they were located in the margins of the discourse established by their connection with a critical vision of the relationship between institutionalized culture and participatory democracy, practices that sought to frame and encourage discussion and debate from social and political contexts, exploring concepts such as "the public" And the space with a clearly political intention. This set of practices posed a clear challenge to the established paradigms of modernism: to the conception of the figure of the artist as an isolated, free and self-sufficient genius, independent of the rest of society; to its vision of art defined in terms of its autonomy and self-sufficiency, an Art with a non-relational, non-interactive, non-participatory orientation, focused on the vision and its spectacular epistemology, in which the concept of the public is

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

reduced to that of a mere observer -spectador of commoditizable objects, a relation between work of art and public established on the paradigm of the "separation" between object and subject (Blanco 2011, 40).

It is important to remember that the great tools of the dominant discourses to keep aside (marginalized) all the artistic practices that are not generated in the spaces that they consider to be Western / appropriate, are the canon and the quality, silencing arguments that have served to place a thick veil over all cultural and / or social production that does not match the hetero-patriarchal hegemonic impositions; but they do not take into consideration two aspects: first that these marginal cultures know in depth the dominant artistic culture, and second that these expressions work generating narrative lines that put in check the conventional and dominant system of art (Danto 1999, 196). That is why the work we have at hand is so important, because it tries to bring up a phenomenon that, although in principle it has been studied as a generality, emphasizing the artistic expressions carried out in the dominant centers of art, serves to explain specific cases of Latin American subversive artistic manifestations of the last five decades.

Part IV. Bodies and urban space

Juan Aliaga and José Cortés affirm that the urban space conditions and is conditioned by the practices of the bodies that inhabit it (Aliaga, Cortés 2015, 12). And that is why the body takes main role in the first narrative axis that we propose within the uses of the body in contemporary art, not only because it has been used throughout the history of art as a basis to develop the aforementioned patriarchal stereotypes , but because it is also the object and expression of sexuality, it is the space that defines us as individuals and at the same time limits us within society according to the convictions of the environment in which we develop; it is a physical and intimate space that constantly interacts with the urban space, and both modify each other according to the dynamics that arise and develop.

An example of this narrative line is the video-performances of the Venezuelan artist Alexander Apóstol (Venezuela, 1969) entitled *Avenida Libertador* (2006), a video set at night in a kind of busy avenue where a series of transvestites appear looking at the camera while they affirm: I am an artist, I am Jesus Soto, I am Alejandro Otero, etc. For the title of the work we know that it is the Libertador Avenue, located in the City of Caracas capital of Venezuela. Libertador Avenue was built as two avenues in one; on the one hand, a semi-underground road for the exclusive use of high-speed cars and, on the other, the surface level with traffic lights and sidewalks for pedestrians. Its duality is accentuated by becoming the border between two municipalities of the city (Apóstol 2006, online).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Illustration 2. Some frames from Alexander Apóstol, *Avenida Libertador*, 2006, video, 5'46''.



Source: Courtesy of the artist, ©Alexánder Apóstol

One of the municipalities is represented on this avenue by a mural that alludes to the figurative artistic tradition of twentieth-century Venezuelan art, with works by Manuel Cabré and Armando Reverón; the other municipality, by a mural refers to the development of kinetism and abstraction in the art of that country, with works by Jesús Soto, Gego and Alejandro Otero. The avenue is *inhabited* by transsexuals who metaphorize in a way the duality of the road. They become, sheltered by darkness, the official plastic artists of both sides, using the names of those for themselves: *The duality of the avenue exemplifies, once again, the historic alliance between power and art that is used as an instrument of legitimation* (Apóstol 2006, online).

The images of the kinetic and figurative artists serve to illustrate the environment within which these people work and unfold, completely changing the dynamics of those spaces, creating a split between their function during the day and during the night. This work of Apostle represents the contrast that arises between the modern project of architectural construction of a city with the real use that citizens make of that space, uses that are hidden behind the veil of an apparent "progress" that it's really just a structural facade. In fact, the artista said *Caracas [is] a city that tried to transform itself into a modern city but without achieving it at all* (Apostle, online). However, this statement by Apóstol

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

leaves in evidence the real problem, and that is that we usually measure the degree of development and *progress* of Latin American societies and cities under the generalizing standards of Western modernity, condemning them to failure beforehand. It is often said that Latin American societies came late to modernity when in fact we are faced with much more complex phenomena, with historical circumstances much richer than we imagine, which require the creation of their own taxonomy and parameters of analysis.

With this video Apostle intends to emphasize *the complex and intense links between utopia and reality, ruins and gardens, desire and space, the micro and macro or the model and the city* (Delgado Mayordomo, 30). An allegory, through the relations between city-body-desire and the global failure of the modern project when it comes to apply to realities as complex as this one that we appreciate. All the forms of social exclusion that hide behind the facade of "progress" promoted by hegemonic discourses. The body, as the work of Henri Lefebvre points out, is the means by which we materialize as social beings, by which we produce "social space" (Jones 2011, 19).

Part V. Body and absence

AIDS, as well as scientific and medical technology, have prompted a new and metaphorical reevaluation of death, carnal sin and aberration ...

Tracey Warr

Another narrative axis assumed by contemporary visual arts and hypermedia in which the body is used as a communicative tool is the representation of absence. In this section we will analyze how the dialogues that are established between silence and the absence of a subject constitute determinants to generate the critical impact of an artistic discourse, and how it is used to denounce injustice, death, and how to evoke the silence constitutes a symbol of absence and negligence at the same time; perhaps this is one of the most emblematic sections since no one has taken the trouble to do an exhaustive research on the theme of physical absence as an expressive element in contemporary art.

The analogue to the dematerialization of forms, their disappearance, in the painting carried out by artists such as Reinhardt and Klein or by Ramsden in the 60s, from the seventies we find it in actions that have the body as its main protagonist in works like "Without title" of 1991 realized by Félix González-Torres (Cuba 1957 - Miami 1996). This is a photograph of the bed on which rested his partner, Ross Laycock, who died a victim of AIDS the same year that the artist made this photograph. The image was placed in advertising berries in several points of the city of New York during that year, without any complementary text or comment, only the image of the empty bed with the silhouette that evoked a presence (Monette, online).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Illustration 3. Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, 1991, Billboard, dimensions vary with installation. Installation view: *More Love: Art, Politics and Sharing Since the 1990s*. Ackland Art Museum, University of North Carolina, Chapel Hill, NC. 1 Feb. – 31 Mar. 2013. Cur. Claire Schneider. Catalogue. [Travels to Cheekwood, Nashville, TN. 21 Sep. – 31 Dec. 2013].
Photographer: Peter Geoffrion.



Source: Courtesy of The Felix Gonzalez-Torres Foundation, © Felix Gonzalez-Torres

The artist does not show us the afflicted body of his partner for the disease, or his own body so besieged by AIDS - remember that González-Torres dies of the same disease five years later than his partner-; choose only to make a representation of the footprint left by Laycock in his bed, the ultimate space of human intimacy. It is a portrait of someone who is not there, but it is also the representation of the physical silence that generates any absence, especially that of mourning.

Rudolf Arheim refers to the aesthetics of absence as *visible gaps* and affirms that to see emptiness is to include in a perception something that belongs to it, but that is absent; it is to see the absence of that which is lacking as a quality of the present (Arnheim 2006, 60-61). Of course Arheim was referring to the absence of the work itself, and here we refer to the absence of the subject within the representation; Even so, the quality of what is present in this absence goes back to someone who has left to not return and whose only trace remains in the silhouette drawn on the sheets of an empty bed. For Arheim, our capacity for perception is so broad that we can recompose the figure of the absent just by looking at his tracks. This boundary between presence and absence creates an "iconology of the intermediate space", in the words of Aby Warburg (Gombrich 1992, 237). It is the space of discernment, the representational space of subjective distance, where specific

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

forms of reflection can be deployed; the disappearance is accompanied by a distancing from the spectators; but an aesthetic of absence requires an active search for this distance.

In the work of González-Torres the absence fulfills a double function. It tells us about the absence of a real person, someone who is no longer in his bed and who will never return; but that even if he returned the left form he could never be recovered. It also points out the negligence behind the absence, the silence and the indifference that AIDS deaths caused in the society of the moment. Recall that for the time this disease was known as "gay cancer" and that homosexuality itself was understood as a disease, even so it was understood by the World Health Organization; Many conservative sectors of society came to justify this immunodeficiency syndrome as a punishment for those who deviate from established norms (Aznar 2015, 90).

During the 80s and 90s AIDS became an ideological disease, it was instrumentalized to combat the fascist subject and the normative bodies. The dominant groups wanted to show that there were really victorious and defeated bodies. And this was a revulsion for artists who defended the diversity of minority rights. This context was the one that he tried to sensitize, or about which he tried to build empathy bridges González-Torres. Staging the absence of the loved one in a way that transcends the genders, races and particular circumstances that gave way to it. An absence that has been and is used by many artists to also denounce cases of war disappeared or under dictatorial regimes since the decade mentioned in the 70s, but which became much stronger and more evident after the decade of the 90, final years of the artistic career of González-Torres.

Part VI. Body and textual [re]presentation

The third narrative axis found is entitled Body and textual [re]presentation; here the artists no longer use their body or that of others as an expressive medium, but through different objects, texts, posters, even body fluids, etc., that is, through the presentation and symbolic presentation show us how hegemonic discourses have subjected us culturally throughout history, to the point of leading us to political and sexual alienation, and even to accepting and submitting ourselves to the different daily nuances of sexist violence, as we will see with the work that we will analyze in this section. Here we will see how *the body expands its significance, becomes metaphor and matter, text and canvas* (Alcázar 2008, 334).

Mónica Mayer (Mexico City, 1954) is a Mexican artist who in 1978 made for the first time a work entitled *El tendadero* (The clothesline) in the Museum of Modern Art in Mexico City. It is an installation in which Mayer invited the women who visited the exhibition to write on a pink paper a thought of his own that began with the phrase *As a woman what I dislike most about the city is ...*, so that the visitors could leave reflected their complaints or free thoughts about how they perceived their environment, the city (Camacho 2016, 10). Almost forty years later, the University Museum of Contemporary Art of the same city, made a retrospective of Mayer's work in which *El tendadero* was

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

included as a main work, to verify that not only had not changed the threatening way in which women perceived their environment, but, as the artist herself claimed, it had worsened.

Illustration 4. Mónica Mayer, *El tendedero* (The clothesline), 1978- 2016. From the exhibition *Si tiene dudas... Pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer* (If you have doubts... Ask: a Monica Mayer retrospective exhibition) Contemporary Art University Museum, (MUAC/UNAM), México City. Documentation of participative instalation, variable measures.



Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53



Sources: Photographs by Oliver Santana. Courtesy of MUAC/UNAM, ©Mónica Mayer

We see that here the representation is understood in the terms established by Gayatri Spivak in his well-known text *Can the subaltern speak?* There Spivak mentions that there are two levels of representation when it comes to giving voice to the subaltern subject; in the first place it is the mere speaking by others / as (in German *vertreten*); and the second and more complex, is that of the re-presentation (in German *darstellen*), very used in art and philosophy, is that which represents us as humans, that which is the product of our intellect such as symbols, written language, a staging, a narrated portrait of the oppressed other, which can be counted by the same one (Spivak 1998, 56-58); in the case of Mayer's installation it may be that (the written pink papers) that refer us to the presence at another time of the individuals who have left their testimony on the clothesline.

Mayer lends the physical space of the room that should be occupied by his body or its representation in videos and images, to convert it into a transit space for many bodies; in particular, that of women who leave their mark on the clothesline through their testimony so that they are the ones who [re] present in that space. In this way the individual corporality of the artist becomes the voices of many, who denounce the fear and violence to which their bodies are subjected within the public and private space. In this sense, these bodies leave the trace that configures their organic archive (as we mentioned Derrida understood it) while representing the statements, the laws that govern the way their body interacts with their environment (remember the dynamics of power that Foucault explains in *The archeology of knowledge* and *Discipline and punish*).

The division between the public (the sphere of social productivity) and the private (all that remains of this sphere) can only be determined at the level of what we understand as daily life; namely, the intersubjective microcircuits that exist between the couple and the family, work, domestic organization, urban movements, etc. The body is the main phase in which this division leaves its trace. As a meeting point of the individual and the collective, as a place where the trace of the public and private spheres of everyday life can be

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
 Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

traced, the body is mobilized by the artist to activate, and in some cases, eliminate the division between self and others, between body and space (Nelly Richard cited by Jones 2011, 25).

The artist does not trivialize the self-reproducing images of these women. The physical absence of the artist in the installation invites us to reconsider its union with that of bodies vexed by urban machismo, but it shows us through the written word a *representation of the body in the field of social relations* (Jones 2011, 31), while showing us how *the limits of the individual change continuously, as well as the limits between public and private, and the notion of the individual* (Warr 2011, 14). Because although the initial question that the participants had to answer was: how did they perceive the city?, the clothesline ended up becoming a locus that upset the corporal limits between the public and the private on more than one level, and the women who wrote their responses felt that they had a space to discuss their fears beyond the limits imposed by the artist's question.

Part VII. Final considerations

Of course there are many more representations of the uses of the body in contemporary Latin American art, we just wanted to present a very brief overview of the wide and varied spectrum of themes and uses and the theoretical complexity that contemporary art practices have been working on and embodies for the last decades. The representations of the exercise of power over one's own body, the other's and even its absence are multiple and varied; and to this responds the broad spectrum of contemporary artistic practices that they have when using and understanding the human body as a battlefield. Studying all these power relations, decolonizing them and breaking the hegemonic space-time barriers, is our duty as active, participatory and sometimes victims of these dynamics. In this sense, in the last fifty years, artists have used their bodies as a way of rescuing what Michel Feher calls constant tension between power mechanisms and resistance techniques (Jones, 23), a traction that will always persist that the body is a container of forces and power struggles.

The body is at the same time that [...] reveals power relations and what resists power [...]. It resists power not in the name of transhistorical needs but because of the new yearnings and restrictions that each new regime imposes. The situation, therefore, is a permanent battle, with the body as the changing realm in which the mechanisms of power constantly find new techniques of resistance and liberation. Thus, the body is not a place of resistance to a power that exists outside of it; Within the body there is a constant tension between the mechanisms of power and the techniques of resistance (Michel Feher cited in Jones 2011, 22).

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Bibliography

- Aguilar García, Teresa. 2008. *Ontología ciborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Alcázar, Josefina. 2008. "Mujeres, cuerpo y performance en América Latina". En Kathya Araujo y Mercedes Prieto (ed.), *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Quito: FLACSO, 331-350.
- Aliaga, Juan Vicente; Cortés, José Miguel. 2014. *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Barcelona: Editorial Egales.
- Arnheim, Rudolf. 2006. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aznar Almazán, Yayo (coord.). 2015. *Prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: UNED.
- Beauvoir, Simone. 2012. *El segundo sexo*. Madrid: Editorial Diálogo.
- Camacho, Fabiola. 2016. "Nombrar lo político desde el cuerpo: reflexiones en torno a la obra de Mónica Mayer". *Casa del tiempo*, no. 32, 4-16.
- Carrillo, Jesús. 2005. "Introducción". En Crimp, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Barcelona: Ediciones Akal, 7-16.
- Castro, Edgardo. 2005. *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por los temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Danto, Arthur. 1999. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Deleuze, Guilles; Guattari, Félix. 2008. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Delgado Mayordomo, Carlos. 2013. "Identidades en tránsito. Artistas latinoamericanos en un contexto global". *Poéticas del desplazamiento*. Murcia: Editudm. Ediciones de la Universidad de Murcia, 75-98.
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta.
- Galimberti, Umberto. 2002. *Diccionario de psicología*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Guasch, Anna. 2011. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel. 2007. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lehmann, Ulrike. 2009. "Estética de la ausencia". En Hubertus Butin (ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid: Abada Editores.
- Liotard, Jean-François. 1987. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra. Disponible:

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

<http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1KBWV3GHX-14QHSDf-321> [Consulta: 20/07/2018].

Martínez Berreiro, Ana. 2004. "La construcción *social* del *cuerpo* en las sociedades contemporáneas". *Papers*, 73, 127-152.

Monette, Quinn. *Felix Gonzalez-Torres, Public Privates, and Transactional Intimacy* (en línea). Disponible: <https://medium.com/queer-theory/felix-gonzalez-torres-public-privates-and-transactional-intimacy-8dc7ffa0248d> [Consulta: 20/08/2018].

Pollock, Griselda. 2010. *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Preciado, Beatriz. 2002. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima.

Ramírez, Juan Antonio. 2003. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.

Sloterdijk, Peter. 2010. *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Ediciones Siruela.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Pueden hablar los sujetos subalternos?* (en línea). Barcelona: Ediciones del MACBA. Disponible: http://www.macba.cat/uploads/20170111/spivak_pueden_hablar_los_subalternos.1.pdf [Consulta: 15/08/2018].

Vega, Amparo. 2010. "Perspectivas de la estética y la política de J.-F. Lyotard". *Revista de Estudios Sociales*, no. 35, 26-40.

Vidal-Ortiz, Salvador; Viteri, María Amelia; Serrano Amaya, José Fernando. 2014. "Resignificaciones prácticas y políticas queer en América Latina: otra agenda de cambio social". *Nómadas*, no. 41, 185-201.

Warr, Tracey; Jones, Amelia. 2011. *El cuerpo del artista* (catálogo). Madrid: Phaidon.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

BIBLIOGRAFÍA

A

- Adorno, Theodor W. 1962. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Aikens, Nick; Lange, Thomas; Seijdel, Jorinde; Thije, Steven ten (eds.). 2016. *The uses of arts. Constellations of Art, History, and Knowledge. A Critical Reader*. Eindhoven: Van Abbemuseum y la Stiftung Universität Hildesheim.
- Aikens, Nick; Bruguera, Tania. 2013. Museum of Arte Útil. A conversation with Tania Bruguera. *Radically yours!*, no. 10, Eindhoven, Van Abbemuseum, 5-7. Disponible: https://issuu.com/vammedewerker/docs/vam_radically_yours__10_2013 [Consulta: 20/07/2018].
- Agamben, Giorgio. 1993. *Infancy and history. The destruction of experience*. Londres: Verso.
- _____. 2009. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- Aguilar García, Teresa. 2009. *Ontología ciborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Barcelona: Gedisa.
- _____. 2013. *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro Libros.
- Alcázar, Josefina. 2008. Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. En Araujo, Kathya; Prieto, Mercedes (eds.), *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Quito: FLACSO, 331-350. Disponible: http://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1215033856.mujeres_cuerpo_y_performance._por_josefina_alcazar_3.pdf [Consulta: 20/07/2018].
- Aliaga, Juan Vicente. s.f. *Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español*, 196-213. Disponible: https://www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/textos/desacuerdos_7/Juan_Vicente_Aliaga.pdf [Consulta: 20/07/2018].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

- Aliaga, Juan Vicente / CORTÉS, José Miguel. 2015. *Desobediencias: Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960 – 2010*. Barcelona: Egales.
- Alonso, Rodrigo. 2005. Hacia una des-definición del videoarte. *ISEA Newsletter*, no. 100. Disponible: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/desdefinicion.php> [Consulta: 01/07/2018].
- Alonso Fernández, Luis. 2006. *Museología y museografía*. Madrid: El Serbal.
- _____. 2012. *Nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Alphen, Ernst. 2009. Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, no. 6, págs. 30-47 Disponible: www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/alphen_EV6.pdf [Consulta: 13/12/2017].
- _____. 2014. *Staging the Archive. Art and Photography in Times of New Media*. Londres: Reaktion Books.
- Alquezar Yáñez, Eva María. 2004. Domus, un sistema de documentación de museos informatizado. Estado de la cuestión y perspectivas de futuro. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 28-41.
- Álvarez Domínguez, Álvaro; Benjumea Cobano, Juan Rubén. 2011. Aproximación al Museo Contemporáneo. Entre el templo de arte y el supermercado cultural. *Arte y políticas de identidad*, vol. 5, 27-42.
- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones Trilce.
- _____. 2003. *Archive and aspiration*, 14-25. Disponible: <https://es.scribd.com/document/54640624/Appadurai-Archive-and-Aspiration> [Consulta: 20/07/2018].
- Arnheim, Rudolf. 2006. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arozena, Teresa. 2006. *Mientras todo se mueva. A propósito de "El Intruso"*. Disponible: <http://teresaarozena.net/files/articles/mientrastodosemueva.pdf> [Consulta: 01/07/2018].
- Aznar Almazán, Yayo (coord.). 2015. *Prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

B

- Bachelard, Gastón. 2000. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Badovinac, Zdenka (coord.). 1998. *Body and the East*. Catálogo de exposición. Liubliana: Moderna Galerija.
- _____. 2015. The big and the small / The Areast 2000+ collection as a tool for new cultural production. En Addison, Ruth; Fowle, Kate; Krasteva, Snejana (coords.), *Grammar of Freedom / Five Lessons. Works from the Arteast 2000+ Collection. Moderna Galerija Ljubljana*. Catálogo de exposición. Liubliana, Moscú: MG+MSUM and Garage Museum of Contemporary Art, 14-23.
- Barthes, Roland. 1977. The photographic message. *Image-Music-Text*, Londres, 15-31.
- _____. 1994. La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Editorial Paidós.
- Bartra, Eli. s.f. *Ser o no ser mujer*. Disponible: <http://www.posgrado.unam.mx/sites/default/files/2016/04/2003.pdf> [Consulta: 20/07/2018].
- Baudrillard, Jean; Morin, Edgar. 2004. *La violencia del mundo*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bauman, Zygmunt. 2004. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Beauvoir, Simone. 1969. *El segundo sexo*. Traducción de Pablo Palan. Buenos Aires: Siglo XXI, 1969. [En línea]. Universidad Politécnica de Valencia. URL: <users.dsic.upv.es/~pperis/El%20segundo%20sexo.pdf>
- Benjamin, Walter. 1989. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus Ediciones.
- Bernárdez Rodal, Asunción. 2015. *Mujeres en medio(s): propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*. Madrid: Fundamentos.
- Betancor, Orlando. 2010. El arte fotográfico de Teresa Arozena: la magia de la instantaneidad. *Revista de Historia*, no. 192, 13-26.
- Bishop, Claire. 2013. *Radical museology or, what's "contemporary" in a contemporary art museum*. Londres: Koenig Books.
- _____. 2016. *Infiernos artificiales: arte participativo y políticas de la espectaduría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

- Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo. 2001. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Bloom, Harold. 2006. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, Editorial Anagrama, 11-87; 473-509.
- Boltanski, Luc; Chiapello, Ève. 2002. Introducción general. Del espíritu del capitalismo y del papel de la crítica. En *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Ediciones Akal, 33-95.
- Borja-Villel, Manuel. 2012. Introducción. En VV. AA., *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los ochenta en América Latina*. Madrid: Ediciones del MNCARS.
- Bourriaud, Nicolás. 2015. *Estética relacional*. Madrid: Adriana Hidalgo Editora.
- Brea, José Luis. 2010. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bruguera, Tania. 2012. Reflexiones sobre arte útil. En Aznar, Yayo; Martínez, Pablo (eds.), *Arte actual: Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: España, 194 - 197.
- Bruguera, Tania; España, Pablo (eds.) 2009. Arte útil. *Useful Art. Nolens Volens*, no. 5. Madrid: Universidad Europea de Madrid.
- Bruguera, Tania; O'NEILL, Paul. 2014. A conversation. *Boomb*, no. 128, 124-133.

C

- Camacho, Fabiola. 2016. Nombrar lo político desde el cuerpo: reflexiones en torno a la obra de Mónica Mayer. *Casa del tiempo*, no. 32, 4-16.
- Camnitzer, Luis. 2012. *La corrupción del arte / El arte de la corrupción* [en línea]. Disponible en: <http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-camnitzer.htm> [Consulta: 11/09/2018].
- Camps, Teresa. s.f. Del autor y la autoría. Notas para una aproximación en el arte contemporáneo. *Calle 14*, vol. 4, no. 1, 6-33.
- Carrasco Conde, Ana (coord.). 2010. *Archivos de Walter Benjamin. Imágenes, textos y dibujos*. Madrid: Circulo de Bellas Artes; Hamburgo: Walter Benjamin Archiv.
- Carrillo, Jesús. 2005. Introducción. En Crimp, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Barcelona: Ediciones Akal, 7-16.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

- Castro, Edgardo. 2005. *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por los temas, conceptos y autores*. Buenos Aires.: Universidad Nacional de Quilmes.
- Cimaomo, Gabriel José María. 2007. *Más allá de la acción artística. Una mirada ética sobre el cuerpo pulsional en el arte contemporáneo*. Disponible: http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/M%C3%A1s%20all%C3%A1%20de%20la%20acci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf [Consulta: 20/07/2018].
- Comeron, Octavi. 2007. *Arte y postfordismo. Notas desde la fábrica transparente*. Madrid: Trama Editorial.
- Cooke, Jacqueline; Harding, Anna. 2006. Working in parallel: artist and archivist re-examine the potential of archive. En Reddeker, Lioba (ed.), *Archiving the present. Manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases*. Viena: Eingenvverlag Basis Wien, 51-62.
- Crimp, Douglas. 2005. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Barcelona: Ediciones Akal.

D

- Danto, Arthur (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Deepwell, Katy (ed.). 1998. *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Deleuze, Gilles; Foucault, Michel. 1989. *Intelectuales y poder: una conversación entre Foucault y Delleuze. Centro de Estudios e Investigación de Esquizo*. Disponible: <http://www.medicinayarte.com/img/Foucault%20y%20Deleuze%20Intelectuales%20y%20el%20poder.pdf> [Consulta: 20/07/2018].
- Deleuze, Guilles; Guattari, Felix. 2004. *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- _____ ; _____. 2008. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Delgado, Manuel. *Los límites de la crítica: 'artivismo' i postpolítica*. Disponible: <http://www.arxiulimen.com/wp-content/uploads/2013/01/LIMEN2.-Los-l%C3%ADmites-de-la-cr%C3%ADtica.pdf> [Consulta: 20/07/2018].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Delgado Mayordomo, Carlos. 2013. "Identidades en tránsito. Artistas latinoamericanos en un contexto global". *Poéticas del desplazamiento*. Murcia: Editudm. Ediciones de la Universidad de Murcia, 75-98.

Derrida, Jacques. 1970. *Structure, sign, and play in the discourse of the human sciences*. Disponible: <http://www5.csudh.edu/ccauthen/576f13/drrdassp.pdf> [Consulta: 20/07/2018].

_____. 1977. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta (París, 1995).

_____. 1978. *La retirada de la metáfora*. Actas del Coloquio de la Universidad de Ginebra, pp. 209-233. Disponible: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/298/22247_La%20retirada%20de%20la%20met%C3%A1fora.pdf?sequence=1 [Consulta:20/07/2018].

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real* [en línea]. Disponible: https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf [Consulta: 17/09/2018].

Diccionario de términos museológicos-museográficos (Arquitectura/ Colección/ Educación/ Ética/ Exposición/ Gestión/ Institución/ Investigación/ Mediación/ Museal/ Musealización/ Museo/ Museografía/ Museología/ Objeto (de museo) o Musealia/ Patrimonio/ Preservación/ Profesión/ Público/ Sociedad).

E

Esche, Charles. s.f. *The deviant art institution*. Disponible: http://www.academia.edu/2583026/The_Deviant_Art_Institution [Consulta: 13/12/2017].

_____. s.f. *The demodernizing possibility (a lecture)*. Disponible: https://www.academia.edu/30154835/The_Demodernising_Possibility_a_lecture [Consulta: 13/12/2017].

_____. s.f. *Making Art Global: A good place or a no place?* Disponible: https://www.academia.edu/2365983/Making_Art_Global_A_good_place_or_a_no_place [Consulta: 13/12/2017].

Esche, Charles; Ernst, Dorothea; Erbsloh, Ulrike. 2015. Art as Tool – Museum as Lab Concept: development of a new value creation stream to co-create the cultural context for innovation for sustainable development. Disponible: https://www.researchgate.net/publication/279195172_Art_as_Tool_-

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Museum as Lab Concept development of a new value creation stream t
o co-
create the cultural context for innovation for sustainable development/do
wnload [Consulta: 13/12/2017].

Escobar Neira, Fernando. 2012. Culturas del espacio y procesos artísticos colectivos participativos. Casos recientes en México D.F., Bogotá D.C. y Medellín. *Praxis & Saber*, vol. 3, no. 6, pp. 17-42.

F

Fernández, Luis Alonso. 1993. Epílogo. En: FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Museología: Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid, Istmo.

_____. 1999. *Museología y museografía*. Barcelona, Ediciones Serbal.

Foster, Hal. 2001. ¿Y qué pasó con la posmodernidad? En *Retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 209-230.

Foucault, Michel. 1980. *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.

_____. 1984. *De los espacios otros*. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5, octubre de 1984. Disponible en: yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf [Consulta: 01/05/2018].

_____. 2002. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*.

_____. 2005. ¿Qué es un autor? Conferencia dictada en francés bajo e título ¿Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, n° 3, julio-setiembre de 1969 (société française de philosophie, 22 de febrero de 1969; debate con M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.), 73-104.

_____. 2007. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores (París, 1970).

Freud, Sigmund. *Más allá del principio de placer*. Santiago de Chile: Edición electrónica de la Escuela de Filosofía de Universidad de ARCIS, 2006 (Viena, 1920), p. 41. En: www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0012.pdf [Consulta: 12/01/2018].

_____. 1993. *Textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Altaya.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Fricke, Christiane. 2005. Software, hardware y performance en vídeo. En Ingo F. WALTER (ed.). *Arte del siglo XX. Pintura. Escultura. Nuevos medios. Fotografía*, volumen II. Madrid: Ediciones Taschen.

G

Gatens, Moira. 1992. Power, bodies and difference. En BARRETT, Michèle; PHILLIPS, Anne (eds.), *Desestabilizing theory. Contemporary feminist debates*. Stanford: Stanford University Press, 120-137.

Galimberti, Umberto. 2002. *Diccionario de psicología*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

Genç, Kaya. 2017. At *SALT Galata, a Turkish artist imagines how archives dream*. *Dayli Sabah*, en línea. Disponible: <https://www.dailysabah.com/arts-culture/2017/04/22/at-salt-galata-a-turkish-artist-imagines-how-archives-dream> [Consulta: 15/06/2018].

Gómez Aguilera, Fernando. 2005. Arte, ciudadanía y espacio público. *On the W@terfront. Public Art.Urban Design.Civic Participation.Urban Regeneration*, no. 5, marzo. Disponible: <http://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18957/21417> [Consulta: 20/07/2018].

González, Frank. 2011. Cuarenta años de Zaj: el arte vivo y Canarias (1964-2004). En González, Frank; Martín, Fernando; Vega, Carmelo. *La multiplicidad de la imagen: multimedia, fotografía y cinematografía*. Historia Cultural del Arte en Canarias, Tomo X, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones del Gobierno de Canarias, 21-84.

González, Sebastián Alejandro. Video tape is not televisión': aproximación a una estética del videoarte. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, abril-septiembre, 2006, 250-269.

Greenberg, Clement. 2011. Vanguardia y Kitsch. En *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Madrid: Ediciones Paidós, 15-34.

Grigoriadou, Eirirni. 2014. El archivo fotográfico de los 'lugares inconscientes' de Thomas Struth. *Liño 20. Revista Anual de Historia del Arte*, pp. 89-98.

Groys, Boris. 2005. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Madrid: Pre-Textos.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

_____. 2009. La topología del arte contemporáneo [en línea]. Disponible:
<https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/groys-b-la-topologc3ada-del-arte-contemporc3a1neo.pdf> [Consulta: 18/10/2018].

Guasch, Anna María. 2005. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar, *Matèria. Revista Internacional d'Art*, no. 5, 157-183.

_____. 2011. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.

Guattari, Felix; Rolnik, Suely. 2006. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueño.

H

Haber, Peter. 2006. Archiving the present. A historical perspective. En Reddeker, Lioba (ed.), *Archiving the present. Manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases*. Viena: Eingerverlag Basis Wien, 27-35.

Hernández Hernández, Beatriz. 2013. De lo vivido a lo creado: autobiografías de archivo en el arte contemporáneo. *Nexo*, no. 10, 35-45.

Hoskins, Andrew. 2011. Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective Turn. *Parallax*, vo. 17, no. 4, Glasgow, University of Glasgow, 19-31.

Herrera Fernández, Raquel. 2009. *Narrativa multimedia, narrativa intransitiva: investigación interdisciplinar sobre la narrativa digital como narrativa audiovisual no convencional*. Disponible:
https://www.researchgate.net/publication/265163675_Narrativa_multimedia_narrativa_intransitiva_investigacion_interdisciplinar_sobre_la_narrativa_digital_como_narrativa_audiovisual_no_convencional [Consulta: 20/07/2018].

I

Ippolito, Jon. 2008. El museo del futuro: ¿una contradicción en los términos? Disponible:
<https://gatoquefuma.blogspot.com/2008/06/el-museo-del-futuro-una-contradiccin-en.html> [Consulta: 20/07/2018].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Iranzo, José Vicente. 2011. Videoarte: orígenes y fundamentos. En Sedeño Vadellós, Ana (coord.). *Historia y estética del videoarte en España*. Zamora: Editorial Comunicación Social, 13-24.

K

Ketelaar, Eric. 2003. Being digital in People's archives. *Archives & Manuscripts*, vol. 31, no. 2, 8-22.

Kristeva, Julia. 1971. *El tiempo de las mujeres*. Disponible: http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/011_19.pdf [Consulta: 17/10/2018].

L

Lacan, Jacques. 2009. El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. *Escritos 1*, México, Siglo XXI Editores, 99-105.

Lehmann, Ulrike. 2009. Estética de la ausencia. En Hubertus Butin (ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid: Abada Editores.

Lorente, Jesús Pedro. 2015. Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. *Complutum*, vol. 26 (2), 111-120.

Lytard, Jean-François. 1987. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra. Disponible: <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1KBWV3GHX-14QHSDf-321> [Consulta: 20/07/2018].

_____. 2015. Hypermodernism. En Rudrum, David; Stravis, Nicholas (eds.), *Supplanting the postmodern: an anthology of writings on the arts and culture of the early 21st century*. Londres: Bloomsbury Academic, 153-171.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

M

Martín, Sylvia. 2006. *Videoarte*. Barcelona: Taschen.

Martín García, Teresa. 2007. Estrategias de creación colectiva e el arte contemporáneo. En Marín García, T. y Krakowski, Anja (coord): *Tecnologías y estrategias para la creación artística*. Universidad Miguel Hernández-Alfa ediciones gráficas, Altea, 209-230.

_____. 2009. *Introducción a la creación colectiva*. Disponible: <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1J2NZ94P4-1S827PX-1S9> [Consulta: 20/07/2018].

Marín García, Teresa; Salóm Marco, Enrique. 2013. Los colectivos artísticos: microcosmo y motor del procomún de las artes. *Teknokultura*, (2013), vol. 10, núm. 1, 49-74.

Martínez Berreiro, Ana. 2004. La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers*, no. 73, 127-152. Disponible: <https://www.raco.cat/index.php/papers/article/viewFile/25787/25621> [Consulta: 20/07/2018].

Marzo, Jorge Luis. *Arte y espacio público*. Disponible: http://www.soymenos.net/arte_publico.pdf [Consulta: 20/07/2018].

_____. 2010. El arte fuera de contexto. En Mariano Barbieri; Pancho Marchiaro (eds), *Consumo Cultural*, Córdoba, Argentina: Centro Cultural de España.

_____. 2016. Realidades colectivas en el arte español de la década de 1980. *Ágora*, vol. 3, no. 5, 53-76.

Mcluhan, Marchall. 1993. *La galaxia Gutenberg. Génesis del "homo typographicus"*. Barcelona: Círculo de lectores.

Mignolo, Walter. 2003. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal.

_____. 2008. El pensamiento descolonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto. *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Vol. 5, Nº. 6, 7-38.

_____. 2011. La colonialidad: la cara oculta de la modernidad, pp. 39-49. Disponible: http://www.macba.es/PDFs/walter_mignolo_modernologies_cas.pdf [Consulta: 20/07/2018].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

Monette, Quinn. *Felix Gonzalez-Torres, Public Privates, and Transactional Intimacy* (en línea). Disponible: <https://medium.com/queer-theory/felix-gonzalez-torres-public-privates-and-transactional-intimacy-8dc7ffa0248d> [Consulta: 20/08/2018].

Moore, Alan. 2005. Introducción general al trabajo colectivo en el arte moderno. Artículo presentado en la exhibición "Masa crítica" Smart Museum, Universidad de Chicago. Traducido en Actas de las Séptimas jornadas de artes y medios digitales, Córdoba, Argentina. Disponible: <https://es.scribd.com/document/80027731/Alan-Moore-Introduccion-al-trabajo-colectivo> [Consulta: 20/07/2018].

Mulvey, Laura. 2007. Placer visual y cine narrativo. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, 81-93.

N

Navajas Corral, Óscar. *Una 'nueva' museología*. Disponible: nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2015/12/unanuevamuseologia-1.pdf [Consulta: 13/12/2017].

P

Piotrowski, Piotr. 2009. Toward a Horizontal History of the European Avant-Gard. En Bru, Sascha; Nicholls, Peter (eds.), *European Avant-Garde and Modernism Studies*, vol I. Berlín: De Gruyter, 49-58.

_____. 2015. From *Global to Alter-Globalist Art History*. En *The Humanities and Posthumanism*, vol I. Varsovia: Teksty Drugie, 112-134.

Poinsont, Jean-Marc. 2006. Archives and documentation. En Reddeker, Lioba (ed.), *Archiving the present. Manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases*. Viena: Eingerverlag Basis Wien, 66-68.

Pollock, Griselda. 1992. Painting, feminism, history. En Barrett, Michèle; Phillips, Anne (eds.), *Desestabilizing theory. Contemporary feminist debates*. Stanford: Stanford University Press, 138-176.

_____. 1996. Inscipciones en lo femenino. En Guasch, Anna María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Ediciones Akal, 322-346.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

_____. 1999. *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories*. Londres: Routledge.

_____. 2010. *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

_____. 2013. *Did I just dream it or was there once a feminist revolution in art and art history? Aesthetic reflections on the politics of memory in Art History and its futures*. Conferencia dictada por Griselda Pollock en la Estonian Academy of Sciences, 30 de abril de 2013. Disponible en línea: <https://vimeo.com/144350557> [Consulta:25/07/2018].

_____. 2013. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo Editorial.

Powell, Kevin. 2006. Introducción. La crítica latinoamericana dentro del contexto global. En Kevin Powell (ed.), *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Lanzarote: Fundación César Manrique, 6-16.

Preciado, Beatriz. 2002. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima.

R

Ramírez, Juan Antonio. 2003. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.

Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Reddeker, Lioba (ed.). 2006. *Archiving the present. Manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases*. Viena: Eingerverlag Basis Wien.

Rolnik, Suely. 2008. Furor de archivo, *Revista de Filosofía de la Ciencia*, IX (18-19), Bogotá: Universidad de Bogotá, 116-130.

Rojas, Gerardo. 2017. Gabriela Gamboa da un paseo por la historia del videoarte en Venezuela. *Esfera Cultural*, 27 de noviembre. Disponible: <https://esferacultural.com/gabriela-gamboa-da-paseo-la-historia-del-videoarte-venezuela/4189> [Consulta: 10/02/2018].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

S

- Salanova Burguera, Marisol. 2011. Deus ex machina, emotividad y arte de archivo. Actas del Congreso Art, *emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, 547-554.
- Sawyer, James. 2017. SALT Turkey: Istanbul's Contemporary Art Hub. Culture trip, en línea. Disponible: <https://theculturetrip.com/europe/turkey/articles/salt-turkey-istanbul-s-coolest-contemporary-art-hub/> [Consulta: 15/06/2018].
- Sekula, Allan. 1986. The body and the archive. *October*, vol. 39, 3-64.
- Serrano Amaya, José Fernando; Vidal-Ortiz, Salvador; Viteri, María Amelia. 2014. Resignificaciones, prácticas y políticas queer en América Latina: otra agenda de cambio social". *Nómadas*, núm. 43, 185-201.
- Sloterdijk, Peter. 2010. *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Smith, Marquard. 2009. Introduction. Why "What is research on visual arts?: Obsession, Archive, Encounter. En Holly, Michael Ann; Smith, Marquard (eds.), *What is reseacrh in visual arts?: Obsession, Archive, Encounter*. New Heaven: Yale University Press, 10-26.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Pueden hablar los sujetos subalternos?* (en línea). Barcelona: Ediciones del MACBA. Disponible: http://www.macba.cat/uploads/20170111/spivak_pueden_hablar_los_subalter_nos.1.pdf [Consulta: 15/08/2018].

T

- Tello, Maximiliano. 2015. El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis*, no. 58, Santiago de Chile: Universidad Andrés Bello de Chile, 125-143.
- _____. 2016. Foucault y la escisión del archivo. *Revista de Humanidades*, no. 34, Santiago de Chile: Universidad Andrés Bello de Chile, 37-61.

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

U

Urda Peña, Lucila. 2016. Las experiencias artísticas efímeras contemporáneas en el espacio público. El arte efímero como dinamizador de la vida urbana. *On the W@terfront. Public Art.Urban Design.Civic Participation.Urban Regeneration*, no. 45, 7-32.

V

Vega, Amparo. 2010. Perspectivas de la estética y la política de J.-F. Lyotard. *Revista de Estudios Sociales*, no. 35, 26-40.

Vela, Concha. 1984. El 'Departamento de Registro' del Museo de Arte Moderno de Nueva York: la importancia del 'Departamento de Registro' como base de la organización de los museos. *B. Annabad*, XXXIV, núm. 2-4, 239-262.

Vidal-Ortiz, Salvador; Viteri, María Amelia; Serrano Amaya, José Fernando. 2014. Resignificaciones prácticas y políticas queer en América Latina: otra agenda de cambio social. *Nómadas*, no. 41, 185-201.

Villegas, Daniel. 2009. Consideraciones sobre la utilidad del arte. *Nolens Volens*, no. 5. Madrid: Universidad Europea de Madrid.

VV. AA. 2006. Guidelines for the digital archiving of material son contemporary art. En Reddeker, Lioba (ed.), *Archiving the present. Manual on cataloguing modern and contemporary art in archives and databases*. Viena: Eingenvverlag Basis Wien, 101-129.

VV. AA. 2012. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los ochenta en América Latina*. Madrid: Ediciones del MNCARS.

VV.AA. 2013. *Radically yours!*, no. 10, Eindhoven, Van Abbemuseum. Disponible: https://issuu.com/vammedewerker/docs/vam_radically_yours_10_2013 [Consulta: 20/07/2018].

VV.AA. 2017. Revista *El porvenir de la revuelta*, 2017. Disponible: <https://www.madridcultura.es/orgullo-mundial/el-porvenir-de-la-revuelta> [Consulta: 13/12/2017].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53

W

Walcott, Derek. 1999. La musa de la historia. *Fractal*, nº 14, julio-septiembre, año 4, volumen IV, 33-66.

Warr, Tracey; Jones, Amelia. 2011. *El cuerpo del artista* (catálogo). Madrid: Phaidon.

Wright, Stephen. 2013. Usership and spectatorship. *Radically yours!*, no. 10, Eindhoven, Van Abbemuseum, 2013, 13-16. Disponible: https://issuu.com/vammedewerker/docs/vam_radically_yours_10_2013 [Consulta: 20/07/2018].

_____. 2013. *Towards a Lexicon for Usership*. Disponible en: <http://www.arte-util.org/cms/wp-content/uploads/2015/03/Toward-a-lexicon-of-usership.pdf> [Consulta: 11/09/2018].

Z

Zubiaur Carreño, Francisco Javier. 2004. *Curso de museología*. Gijón: Ediciones Trea S. L.

Recursos web

Martínez Collado, Ana (2013). *Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (vídeo expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios*. Disponible: <http://www.aresvisuals.net/investigadores/#proyecto>. [Consulta: 03/07/2018].

Información sobre la Asociación de Arte Útil: <http://www.arte-util.org/about/colophon/> [Consulta: 09/06/2018].

Información sobre el *Werksalon*: <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/werksalon/> [Consulta: 09/06/2018].

Este documento incorpora firma electrónica, y es copia auténtica de un documento electrónico archivado por la ULL según la Ley 39/2015.
Su autenticidad puede ser contrastada en la siguiente dirección <https://sede.ull.es/validacion/>

Identificador del documento: 1811458

Código de verificación: +yxmmELk

Firmado por: Angélica Beatriz Camerino Parra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fecha: 04/04/2019 20:24:57

María Isabel Navarro Segura
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

04/04/2019 20:31:27

Yolanda Peralta Sierra
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

05/04/2019 11:58:53