

El museo vivo: del mausoleo al parque temático

David PÉREZ PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid

ORCID: 0000-0002-6275-7856

dperezog@ucm.es

NOTA BIOGRÁFICA: David Pérez es artista e investigador independiente. Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por el Museo Reina Sofía y la Universidad Complutense de Madrid, egresado del Programa de Estudios Independientes del Macba, y graduado en Dirección Escénica y Dramaturgia por el Institut del Teatre. Su trabajo explora las líneas de ruptura de la condición neoliberal y los procesos de producción ligados al cuerpo, la subjetividad y el territorio. Es cofundador de Artefactum, una plataforma dedicada a la creación y la investigación artística, y colabora con diversas instituciones culturales y educativas de Barcelona.

Resumen

Este artículo aborda la creciente aceptación del marco cultural de las artes vivas en los museos de arte contemporáneo a través del paradigma del museo vivo. Una tendencia que se ha generalizado durante la última década a través de exposiciones que incorporan la performance y la coreografía a la cartera de exposiciones temporales y actividades paralelas de muchas instituciones artísticas. La inmaterialidad, la temporalidad y la interacción directa con la audiencia de estas propuestas dibujan nuevas estrategias comisariales que cuestionan el medio espacial de la exposición, la lógica objetual de la obra artística y el estatuto del archivo como documento de la historia, situando el cuerpo y la acción en vivo en el centro del metabolismo expositivo.

Tomando como punto de partida estas exposiciones, el artículo reflexiona sobre la trama de mediaciones e inter(medi)aciones que han hecho saltar la economía mortuoria del museo vinculada a la función conmemorativa del mausoleo, hacia una vindicación celebratoria de la vivencia asociada a la figura recreativa del parque temático. Para recorrer este accidente del paisaje tardomoderno se plantea una aproximación a la performatividad de las exposiciones de *live art* que combina una lectura topológica sobre las domiciliaciones del museo, con una lectura biopolítica y performativa que aborda las relaciones que tensan el medio de la exposición con el régimen experiencial y cognitivo del neoliberalismo global.

Palabras clave: artes vivas, exposición, dispositivos culturales, mediación museística, comisariado, neoliberalismo, globalización, performatividad, interacción, vivencialidad

David PÉREZ PÉREZ

El museo vivo: del mausoleo al parque temático

Live art: cartografía de una emergencia

En la última década muchos museos de arte contemporáneo han empezado a acoger exposiciones y propuestas que, en lugar de confrontar al público con los objetos de la historia del arte, sitúan el cuerpo y la acción en vivo —de intérpretes y espectadores— en el centro de la exposición. Este deslizamiento de *lo vivo* a la escena expositiva implica un cambio sustancial respecto a la ontología del aparato expositivo y, de forma general, el metabolismo del museo heredado de la modernidad. Si tomamos en firme la vecindad que reconocía Adorno entre el museo y el mausoleo (Adorno y Horkheimer, 1962: 187; trad. 2008), no podemos sino considerar esta anomalía del *museo vivo* como una fabricación propia del nuevo régimen cognitivo y experiencial de la época global.

En este contexto, los museos de arte contemporáneo están inmersos en un proceso de reestructuración permanente para adaptarse a las demandas de realización, fluidez, inmediatez, conectividad, adaptabilidad e interacción que caracterizan a las economías neoliberales.

Dentro de lo que llamaré el *giro interactivo*¹ de los museos de arte contemporáneo, la aceptación del marco cultural de las artes vivas (*live arts*) se concreta en una multitud de exposiciones que incorporan el *performance art* y la coreografía a la cartera de exposiciones temporales. Se trata de un conjunto de iniciativas que recurren a la presentación de re-escenificaciones o *re-inventiones* (*re-enactments*) que desplazan la clásica retórica documental para recuperar el carácter corporal y vivencial de las acciones en vivo. La temporalidad, la inmaterialidad, la vivencialidad y la interactividad que caracterizan a estas propuestas ha propiciado la emergencia de un amplio espectro de estrategias comisariales que cuestionan el medio espacial de la exposición, la lógica objetual de la obra artística y el estatuto del archivo como documento de la historia. Al mismo tiempo, los museos han incrementado

1. Con el giro interactivo me refiero al proceso de adaptación permanente de las estructuras culturales, organizativas y tecnológicas de los museos a las condiciones de producción, circulación y recepción de la cultura dentro del nuevo régimen cognitivo e inmaterial del capitalismo globalizado.

las presentaciones, eventos, talleres, encuentros y seminarios que incorporan las artes vivas dentro de las actividades paralelas.²

Esta nueva consideración temporal del *evento de la exposición* se enmarca dentro de un proceso más amplio de eventualización cultural. En él, la experiencia dominante del arte se cierra sobre la vida corta del evento comisarial y el valor extemporáneo del trabajo artístico para satisfacer las normas del consumo global (Bauman, 1998: 21-34). En este sentido, la producción de eventos a través de exposiciones temporales y actividades paralelas ha tomado prioridad sobre la conservación de los bienes culturales. De modo que el valor de los bienes culturales no se sostiene tanto en su materialidad aurática o su representatividad histórica, como en su capacidad de rendimiento como un activo cultural (Yúdice, 2003). Es decir, en su capacidad de dinamizar amplios segmentos de audiencias a través de la (re)producción de eventos que contribuyen a elaborar nuevas formas de subjetividad —inmaterial, temporal— y sociabilidad —relacional, afectiva— en la esfera pública. Un énfasis sobre la movilización de la audiencia que, como veremos, corre en paralelo a las retóricas de la innovación que impregnan los campos de la cultura, la empresa y la tecnología bajo la razón neoliberal.

Los proyectos a los que nos referimos van desde hitos con un marcado carácter historiográfico, como *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* (Moca, Los Ángeles, 1998) o *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art* (Witte de With, Róterdam, 2005); a proyectos que exploran la reapropiación, como *Performance Re-Appropriated* (MuMoK, Viena, 2006); pasando por muestras procesuales como *Moments: A History of Performance in Ten Acts* (ZKM, Karlsruhe, 2012) o participativas, como *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s* (Hayward Gallery, Londres, 2010); hasta llegar a una larga lista de retrospectivas de performers y coreógrafos como las de Tino Sehgal (Stedelijk Museum, Ámsterdam, 2015), Yoko Ono (Malba, Buenos Aires, 2016), Maria Hassabi (MoMA, Nueva York, 2016), Boris Charmatz (Tate Modern, Londres, 2015), Anne Teresa de Keersmaeker (Wiels, Bruselas, 2015), o la mediática *The Artist is present* (MoMA, Nueva York, 2010) de la artista serbia Marina Abramović.

En el contexto del Estado español, esta tendencia también ha tenido una repercusión considerable. Algunos de los casos más tempranos son la *Retrospectiva* (2012), de Xavier Le Roy, y *Allan Kaprow. Altres maneres* (2013), ambos de la Fundació Tàpies de Barcelona. También proyectos del MUSAC, como *Conferencia performativa* (2013), y varios proyectos del CA2M, como *PER/FORM*. Asimismo, son un ejemplo los siguientes montajes: *Cómo hacer cosas con (sin) palabras* (2014), *Una exposición coreografiada* (2017) o las monográficas *Dora García. Segunda vez* (2017), así como la más reciente, *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* (2018) realizada en el MNCARS.

2. Estas actividades se formalizan en ciclos periódicos como Picnic Sessions (CA2M, Móstoles), Idiorritmias (MACBA, Barcelona), Estudio (MNCARS, Madrid), Radicantes. Danza y otras especies (IVAM, Valencia), Dancing Museums (Fundació Miró, 2021); actividades puntuales como Reactivar/reinterpretar (MNCARS, Madrid, 2012), Bailar sobre blanco (MACBA, Barcelona, 2014), Nits Salvatges (CCCB 2007-2010); y una multitud de presentaciones públicas y talleres de artes vivas.



Retrospectiva de Xavier Le Roy (Fundació Tàpies, Barcelona, 2012). © Fundació Tàpies



Moments: A History of Performance in Ten Acts (ZKM, Karlsruhe, 2012). © Pietro Pellini



This Success or This Failure, de Tino Sehgal (Kunsten Museum of Modern Art, 2007). © Tino Sehgal



Allan Kaprow. Altres maneres (Fundació Tàpies, 2013). © Fundació Tàpies



Move. Choreographing You (Hayward Gallery, Londres, 2010). © Fredrik Nilsen



The Artist is Present, de Marina Abramović (MoMA, 2010). © Jonathan Muzikar

Buena parte de los debates surgidos en torno a estas propuestas provienen de sus propias genealogías y de los dispositivos espaciales donde se han conformado: la caja negra y el cubo blanco³ (Bishop, 2018: 33). Desde la perspectiva que me interesa dibujar, los abordajes de anclaje disciplinar corren el riesgo de pasar por alto las complejas relaciones de fuerza entre agentes —curadores, artistas, gestores y públicos—, prácticas, discursos e instituciones que movilizan el medio expositivo, así como las nuevas condiciones del metabolismo social, cultural y económico de las sociedades neoliberales. De acuerdo a esta consideración, me parece insuficiente reflexionar sobre la inscripción del *performance art* o la coreografía partiendo de una perspectiva disciplinar, sin indagar en las condiciones generales que han hecho posible y admisible el asentamiento de *lo vivo* en el espacio expositivo.

Con la intención de captar la dimensión estratégica que tienen las artes vivas en el dominio de lo cultural, voy a apoyarme parcialmente en las consideraciones de Louis Keidan. Para la fundadora de la Live Art Development Agency, las artes vivas no son una nueva disciplina o un conjunto de disciplinas, sino una estrategia cultural que permite incluir procesos experimentales y prácticas experienciales que de otro modo podrían quedar excluidas de los marcos culturales y patrimoniales establecidos (Keidan, 2003). La diversidad de prácticas artísticas que se congregan bajo este paraguas incluye sus posicionamientos y declinaciones disciplinares, pero nos permite situarlos en relación a las nuevas economías subjetivas y experienciales que han emergido en torno a las industrias creativas y el desarrollo del capitalismo cognitivo.

Retomando los argumentos Claire Bishop, muchas de las propuestas de *live art* habrían operado un híbrido entre los aparatos expositivos y teatrales, confluyendo en una *gray zone*, donde los códigos espaciales y temporales heredados de la modernidad dan lugar a marcos mixtos que, según la autora, están relacionados con las nuevas configuraciones tecnológicas de la atención (Bishop, 2018: 22-42). Con una mirada marcadamente fenomenológica, Bishop asocia las disposiciones tecnológicas de la *network* global con las nuevas formas atencionales y la temporalización del aparato expositivo. Su perspectiva tiene la audacia de plantear el problema en términos técnicos, pero es subsidiaria de un pensamiento que entroniza una gramática tecnológica basada en exclusiva en el campo de las efectividades. En este sentido, mi intención es complejizar la discusión sobre la base de las (inter)mediaciones y transducciones entre los datos técnicos —la esfera de la efectividad—, económicos —la esfera de la eficiencia— y culturales —la esfera de la eficacia— que cohabitan en el metabolismo del *museo vivo*. A través de este ejercicio, me gustaría presentar una reflexión de amplio alcance que, al modo de

3. Los debates en torno al *performance art* se han situado en relación con las políticas del acontecimiento, el carácter inmanente y singular de la acción, la sublimación de la presencia, la resistencia a la comercialización o el retorno a lo real como tropos dominantes, mientras que la inscripción de las prácticas coreográficas ha dado lugar a un conjunto de debates menos críticos respecto a su inserción en el museo y más atentos a las oportunidades que la exposición ofrece para historiar una práctica más desatendida por la historia del arte. Con una mirada manifiestamente más introspectiva, estos proyectos reflexionan sobre las posibilidades de la iteración, la reapropiación, la reactivación y la reconstrucción de los archivos de la danza a través de la corporalidad.

Benjamin, parte del «pequeño momento» de la exposición «para descubrir el cristal del acontecer total» (Benjamin, 1983: 463; trad. 2005).

Si admitimos como válida la propuesta de Adorno, la cuestión que ocupa estas páginas podría formularse así: ¿Cómo ha sido posible esta idea del *museo vivo* que aparentemente fractura la economía sacra y mortuoria heredada de la modernidad? ¿A qué responde esta *gray zone* donde las lógicas del cubo blanco y la caja negra se conjugan para alumbrar las galerías vivientes? ¿Cómo se relacionan las transformaciones en los modos de aparición de la historia que ensayan las propuestas de *live art*, con las nuevas economías cognitivas, los (re)pliegues entre la historia y la vida, y el metabolismo cultural de la época global? En el fondo todas estas cuestiones responden, como veremos, a una conversación transhistórica que tiene que ver con la domiciliación del museo como archivo de la cultura.

Las musas al desnudo

*Los muertos están cada día más indóciles. Hoy se ponen irónicos, preguntan.
Me parece que caen en la cuenta de ser cada vez más la mayoría.*

Roque Dalton

En la tradición grecolatina la palabra *museo* está ligada al capricho de las musas. En su sentido etimológico el museo es el templo de las musas o, más concretamente, el monte de las musas.⁴ Para la cultura grecolatina los montes son los espacios sacros por excelencia: en ellos habita esa plantilla de divinidades que están más allá de los hombres y de la vida en la *polis*. Si las divinidades están más allá de la *polis*, en la infinitud de los montes, los museos, como templos de las musas, se dibujan en el umbral entre la finitud profana de la ciudad, y la infinitud sacra de los montes: son los espacios de apertura que renuevan e inspiran la vida en la *polis* a través de las artes mediadoras de las musas. Las musas no son exactamente divinidades, son seres del *interregno*, medios entre lo infinito y lo finito, puentes que renuevan los ciclos del mundo en un gesto que reitera y difracta su creación.

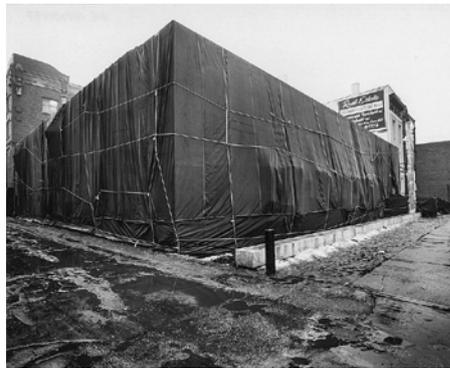
Si asumimos que en Occidente ya no quedan ni montes ni dioses a quienes reverenciar —fundamentos trascendentales—, solo nos queda ese problema y esa pregunta agónica del nosotros como tradición y como traición. Solo estamos nosotros: un problema genuinamente antropológico, técnico, político, histórico y cultural. Esto no implica, como veremos, que el problema del *nosotros* no pueda ser retomado en términos trascendentales o teológicos. Más bien, nos indica que la pregunta sobre (el) nosotros⁵ adviene en la cesura

4. De acuerdo con el diccionario de Oxford la palabra *museo* deriva del latín *museum* y este, a su vez, del griego *moysēon*: 'lugar dedicado a las musas'. Dentro de la mitología griega las musas eran nueve seres que personificaban las artes y las ciencias. Antoine Meillet sostiene la hipótesis de que la voz *musa* deriva de la raíz indoeuropea *men*, emparentada con las voces latinas *mons* i *montis* —'monte'—, lo que sugiere que las musas eran ninfas o divinidades de los montes.

5. El problema del nosotros, al menos, tiene dos accesos dentro de la modernidad occidental: un acceso político que nos conduce al problema de la *polis* —o la vida en común— y un acceso histórico y cultural que nos aboca al problema del *arkhē* y la tradición: el problema del archivo. En ambos casos se plantea una cuestión antropológica que tiene

abierta en los propios archivos de la historia. Es el propio archivo, como sugiere Derrida, el que consigna la pregunta como mandato para seguir renovando su porvenir sobre la promesa de infinitud (Derrida, 1995: 44; trad. 1997). Porque en términos más concretos, como nos *alcanza* a decir Miguel Ángel desde la profundidad del archivo, no nace en nosotros pensamiento que no lleve esculpida la muerte. Y como no es descabellado pensar que una muerte —o un crimen— pueda eclipsar a otra muerte —u otro crimen— la cuestión moderna para el museo —ahora como templo del problema *nosotros*— será con qué muertes deberíamos vivir o, si se quiere, qué muertes deberían contar para nosotros. Tal perspectiva nos aboca sin remedio al problema de la tradición, y a esa temprana formulación nietzscheana sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida (Nietzsche, 1874; trad. 2006). Un mantra que no deja de proyectarse con una sombra de sospecha sobre el museo: ¿Qué archivos y qué historias debería hacer vivir el museo para la vida de cualquier individuo, pueblo o nación? ¿Y qué modos de relación, como nos indica Nietzsche, deberíamos mantener respecto al archivo de la historia?

Desde esta pregunta por la tradición, me gustaría reconsiderar la contigüidad entre los emplazamientos del museo y el mausoleo en el contexto de los estudios críticos de la cultura de la Escuela de Fráncfort. Para Adorno, la máquina museística forma parte de una doble sentencia a muerte: la del museo como escuela y como fábrica. Después de la deriva fascista de la tradición europea y exiliado en esa tierra proteica de Estados Unidos, lo que percibe Adorno es que, si bien la tradición ilustrada no nos salva de la barbarie de la cultura, las ingenuas promesas de innovación que encarna la sociedad norteamericana son igualmente portadoras de un mal que amenaza con reducir las artes a las técnicas de reproducción de las industrias culturales.⁶



Wrapped Museum of Contemporary Art Chicago, de Christo y Jeanne-Claude, 1968-1969.
© Estate of Christo V. Javacheff



Centro Georges Pompidou, París, de Piano y Rogers, 1977.
© Centro Georges Pompidou

que ver con la (re)producción humana. Este problema ha sido retomado como el problema de los humanismos por Peter Sloterdijk en *Normas para el parque temático de la humanidad: Una respuesta a la «Carta sobre el humanismo» de Heidegger*, y también por Derrida en *Mal de archivo*. En cualquier caso, aquí la cuestión del aquello que pueda decir nosotros es, sobre todo, la cuestión del mundo: de su reproducción, de su sostén y de su renovación.

6. En este sentido es bien conocida la disputa epistolar que Adorno mantiene con Benjamin, para quien la era de la reproducibilidad técnica trae aparejada nuevas promesas de revolución que se concretan en torno a sus preceptos sobre el montaje y sus reflexiones sobre la historia.

Si para la Ilustración de cuño kantiano el museo es una escuela y, por tanto, está vinculado a la educación estética del hombre (Schiller, 1795; trad. 1990), lo que se empieza a dibujar con la consagración de las sociedades industrializadas es el paradigma del museo como fábrica (Comeron, 2007). En esta disyuntiva entre la escuela —y la cultura elitista europea— y la industria —y la cultura mercantil norteamericana—, Adorno parece condenar *in extremis* la historia monumental de la tradición europea arrojando el museo al espacio consagratorio del mausoleo. Sin embargo, todo su trabajo posterior no es sino un esfuerzo por resistir a los influjos de las industrias culturales (Adorno y Horkheimer, 1962; trad. 2013). Su posición es paradójica y tiene la discreta virtud de mantener abiertos —casi a su pesar, digamos— todos los litigios sobre la cuestión de la mediación del museo.

Desde la cuestión nietzscheana entre historia y vida, o los postulados arendtianos en torno a la mediación como renovación (Arendt, 1954; trad. 1996), hasta las notas más teológicas que nos deja John Berger sobre la relación entre los muertos y los vivos (Berger, 2007; trad. 2011), y sus implicaciones con los procedimientos alegóricos y fractales del montaje benjaminiano, todo parece contenido para la modernidad en esa necrópolis del cementerio, entre los hilos del sueño y el despertar de una modernidad nocturna y silenciada. Todo, como diría Benjamin, en su bifurcación y su doble conclusión como progreso y barbarie. Y es que gran parte de esta tradición sostiene la pregunta sobre la mediación museística en tanto zona de (con)tacto entre los muertos y los vivos. En ese intersticio abierto donde se despliegan las conversaciones y los (con)tratos entre la vida y la historia, la tradición y el porvenir, la infinitud y la finitud, la continuidad y la ruptura de los mundos. De modo que, aunque hemos escogido un *momento menor*, lo que encontramos en las galerías del museo vivo es una cuestión que toma una densidad inusual en torno a la mediación del museo. Una disputa que, aunque no podemos abordar con justicia, sí nos permite introducir el carácter bipolar de la condición moderna en la cesura abierta entre el museo y el teatro.

Como dimensiones productoras de realidad, el tiempo y el espacio circunscriben los modos de funcionamiento de la modernidad. En la medida en que los objetos caen del lado del espacio, el museo tiene una economía espacial; mientras que en virtud de la idea moderna de acuerdo a la cual los sujetos advienen en el tiempo, el teatro tiene una economía temporal. Esto no implica de ningún modo que el teatro no produzca espacios, solo nos indica que los espacios teatrales se manifiestan como una función de la crónica. Sin embargo, en los museos el tiempo aparece como un efecto de la colección, como un intersticio entre las obras o, de forma más general, como una diferencia entre la domiciliación y la disposición de los objetos en la galería (Morey, 2014: 187-213). De este modo, en la modernidad, el museo se constituye como un aparato de objetivación que compila los objetos, materiales y documentos de aquello que ha de ser considerado como historia. Es un aparato de producción de verdades históricas que nos indica aquello que ha de contar como tradición y, por tanto, como sugiere Groys, que circunscribe las posibilidades del porvenir como diferencia en sus inmediaciones (Groys, 1992; trad. 2005).

Lo que pone en evidencia la asociación entre el museo y el mausoleo es la complicidad de los museos con el poder, y la enfermiza obsesión de los poderes soberanos por reformar y levantar templos para perpetuar un orden soberano de la tradición. En este sentido, Adorno señala la condición soberana que los museos y los teatros comparten en cuanto aparato ideológico del Estado, espacios de consagración y producción de identidades colectivas ligadas a los intereses del Gobierno o del Estado (Althusser, 1970; trad. 1974). Desde esta perspectiva, el museo aparece como un dispositivo que fosiliza un orden para la (re)producción de la vida, en la medida en que sustenta y perpetúa la historia de los vencedores bajo el modo de la tradición soberana.

El teatro, en cambio, es un aparato de subjetivación orientado a (re) producir la verdad de la experiencia. Tiene un carácter eminentemente temporal: subjetiva la historia a través de la fábula para hacernos llegar una verdad que, en primer término, va ligada a las experiencias de los sujetos de la historia, y no a sus objetos. La verdad de la experiencia teatral tiene que ver con un consabido juego de espejos y duplicaciones. Es al confrontarme con el *drama* —la acción del otro—, que me alcanza una doble verdad: la verdad de mi propia experiencia, en la verdad de la existencia del otro (Bajtín, 1975; trad. 2000). Naturalmente, se trata de una verdad contingente, una verdad que nace del tiempo que nos hace devenir sujetos, de ese tiempo diferido de la rememoración que siempre acaba revocando cualquier figuración de la verdad en la espuma de los días. Esta alteridad del espejo es la propia de la mediación teatral en la modernidad. Esto no implica que el museo moderno no pueda contener ficciones, dramas o crónicas, solo nos señala que su operación genuina se basa en la exposición, es decir, en la puesta a la vista —puesta a distancia— del drama o la ficción, y no en su inversión mimética.

Si pensamos en los museos de arte, se hace inmediatamente evidente que son lugares llenos de ficciones —potencialidades del mundo—, representaciones y narrativas de todo tipo. Sin embargo, lo que define al museo no son las obras de arte, es la idea de la colección. No es el *drama* particular de artistas o espectadores, ni siquiera los dramas colectivos de la historia, es la operación de formar conjuntos y (ex)ponerlos a una mirada retrospectiva. La crónica y la narrativa son un efecto de la colección. Los museos forman series de obras que hacen legible el pasado y constituyen la verdad de la historia sobre la superficie de los objetos que nos son legados. Es indudable que su operación tiene una potencia fabuladora, pero los dramas y las ficciones del museo aspiran a ser el espacio de constitución de nuestro presente. De modo que, en la modernidad, el museo queda circunscrito a la producción de un tipo de ficciones propiamente históricas que tienen la voluntad de legarnos —de ratificar como verdad— aquello que fue y debe contar para nosotros como la tradición y el porvenir —de la tradición— a través de un complejo arreglo de vacíos, continuidades, discontinuidades y rupturas sobre la superficie del archivo.

Desde esta perspectiva, el museo vuelve a exponerse como el reverso de la vida. Desde el sepulcro del archivo, la vida no es más que el exterior

constitutivo del museo. Es su *afuera* necesario, incapturable, contingente: la medida de lo inconmensurable. En su afán objetivante, el museo se defiende de la vida y, si nos habla de ella, solo es por medio de aquello que ha sido retirado de la vida y puesto en reserva (Groys, 1992: 15-38; trad. 2003). Dentro de sus salas desnudas, asépticas y cerradas, las domiciliaciones de los objetos se libran a lo que Proust llamaba una vida de segundo grado; lo que, con Benjamin, podríamos llamar un pasaje de vida: un estadio entre los medios de la vida y la muerte. Su arquitectura mortuoria y extractiva retira ciertos objetos de la vida —¿los retira o los rescata?— para producir la vida como un efecto más allá de sus muros. En su opacidad, el museo solo afirma la vida en tanto suspensión: vida en segundo término o vida póstuma, donde la misma vida extramuros viene a revelarse como una diferencia radical de espacio y tiempo: una alteridad respecto al archivo (Groys, 1992: 15-38; trad. 2003). Esto es lo propio de la mediación del museo: preservar y revelar a la vida su aliento y su inspiración en vistas a no se sabe muy bien qué. Hay quien piensa que el museo solo afirma la tradición soberana, otros prefieren pensar que su propósito arma el porvenir como diferencia, otros tantos parecen tener claro que hay que fabricar *socialmente* esa posibilidad, y hasta hay quien ha llegado a afirmar, como Borges, que estas máquinas compiladoras solo nacieron para que los hombres se perdieran en sus galerías (Borges, 1941). De entre todas las sospechas vertidas sobre el museo, la de Borges tiene la particular audacia de abrir los sentidos, en lugar de clausurarlos en una razón explicadora.

De modo que volvamos sobre ese oxímoron del museo vivo para discernir no tanto los sentidos que se oponen —que parecen claros—, sino los sentidos que encuentran una formulación más apropiada en el complejo lúdico del parque temático que en el silencio sepulcral del mausoleo. Porque lejos de lo expuesto hasta ahora, cuando asistimos a muchas muestras de *live art*, el aparato expositivo aparece como una trama psicósomática fluida, conducida por los tiempos de realización de los intérpretes o el público. En estas exposiciones nos adentramos en un espacio donde la historia se presenta como un mundo vívido, corporal, energético, dentro de un proceso de actualización donde todas las polaridades expuestas hasta ahora se combinan con formas aberrantes para el espíritu moderno.

Zonas intermedia(s): las promesas de la performatividad

Para adentrarnos en los nuevos modos de funcionamiento de la exposición, vamos a centrar nuestra atención en las nociones de aparato (Déotte, 2012; trad. 2012) y dispositivo (Agamben, 2010; trad. 2014). Para ello, propongo una pauta de lectura que pasa por relacionar la ecología del medio expositivo con el nuevo metabolismo cultural. Una lectura que nos llevará a explorar los arreglos entre los discursos del arte, las prácticas comisariales y las nuevas formas de institucionalidad que colapsan en el paradigma del museo vivo y su disposición total como parque temático de la humanidad. Esta propuesta nos conduce a considerar la forma en que el *giro performativo* de las prácticas *intermediales*, el *giro experiencial* del *minimal art*, el *giro discursivo* del comisariado y el *giro relacional* de las prácticas participativas han

contribuido a ampliar las gramáticas de la exposición. Más aún, cómo esta apertura ha ido desplazando la exposición como espacio de representación de la historia hacia los modelos procesuales, fenomenológicos, experimentales, desmaterializados y participativos que facilitan el paso al marco cultural de las artes vivas.

Tomadas en conjunto, estas cuatro escenas han hecho circular el espacio expositivo sobre diversos modelos de eficacia. Tales modelos recogen gran parte de las gramáticas expositivas sobre las que circulan los discursos de la performatividad de la exposición en nuestra contemporaneidad. De acuerdo con Dorothea von Hantelmann, la noción de performatividad en el arte pone en perspectiva «el ámbito contingente y elusivo de impacto y efecto que el arte produce tanto situacionalmente, es decir, en un contexto espacial y discursivo dado, como relacionalmente, esto es, en relación con un espectador o un público» (Von Hantelmann, 2010: 25; trad. 2017). Por tanto, la performatividad pretende reconocer y evaluar la dimensión productora de realidad de las artes e introducirla en el discurso para valorar sus efectos. Para comprender su posición hegemónica como discurso evaluativo conviene considerar la performatividad —al modo de Butler— como un dominio en el que el poder actúa como discurso (Butler, 1999: 275; trad. 2007), conduciendo la actuación del aparato y las relaciones entre los agentes en función de la domiciliación de los enunciados que se consignan como efectos, y las promesas que se formulan en torno a la capacidad productora de realidad de las artes —la eficacia cultural—.

De acuerdo a estas consideraciones, la elusiva noción de *efecto* resulta ser una construcción contingente que depende de los arreglos y juegos de distribución entre las prácticas artísticas —en cuanto visibilidades—, los enunciados que las verifican y las formas de institucionalidad específicas que se despliegan en el espacio del arte contemporáneo. Desde esta perspectiva, los discursos de la performatividad no se limitan a constatar los efectos de las exposiciones de arte, sino que conducen su actuación en relación con las promesas que formulan, organizando las competencias de las artes en función de modelos que juegan con las *eficacias* culturales, *eficiencias* empresariales y las *efectividades* técnicas (McKenzie, 2001: 55-95).

Cuatro escenas de la exposición

En primer lugar, me gustaría considerar el conjunto de trabajos que Dick Higgins agrupó bajo la categoría *intermedia*. Un compendio heterogéneo de prácticas que tenían como epicentro el Black Mountain College y las acciones musicales de John Cage, pero también abarcaba el *action painting*, los *environments*, los *happenings* de Kaprow o el Grupo Gutai, las experimentaciones audiovisuales del Fluxus, el *performance art*, el *mail art* o parte del *arte conceptual* (Higgins, 1984). El empuje *intermedia* de la acción introdujo el modelo del estudio, lo que condujo el tiempo de la acción al corazón de la exhibición (Calderoni, 2007: 66-83) y cuestionó las lógicas representativas y objetuales de la galería. En este sentido, el *giro performativo* de las prácticas *intermediales* estaría en la base de un estallido de paradigmas que

reconfiguran la exposición según lógicas temporales y desmaterializadas — en el caso del *performance art* y los *happenings*—, las lógicas ambientales y procesuales —en el caso de los *environments* y las instalaciones— o incluso, las lógicas participativas a través de muchas de las actividades del Fluxus.

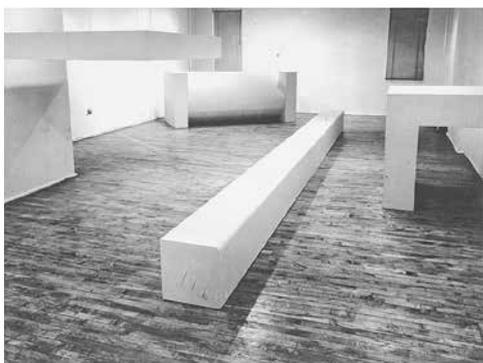


18 *Happenings in Six Parts*, de Allan Kaprow (Reuben Gallery, Nueva York, 1959). © Fred W. McDarrah

En conjunto, estas propuestas vindicaban modos de relación inmediatos con la audiencia. Rompían el marco descorporeizado de la mirada y el ilusionismo de la representación, suscitando una toma de conciencia directa del espectador en el encuentro con el arte. Esta situación ha sido caracterizada —en relación con la historia heroica de la *action painting* y el *body art*— como una *trinidad sacramental*, que elimina el cuerpo del espectador, al identificarlo con el cuerpo del artista y el arte (O'Doherty, 2000: 55; trad. 2011). En este sentido, si bien es cierto que el cuerpo del artista irrumpe en el espacio de la galería a través de la acción artística, la corporalidad de la audiencia habría emergido a partir de ciertas posiciones sobre la literalidad del objeto artístico asociadas al *minimal art*.

Como sostiene Dorothea von Hantelmann, el arte minimalista habría introducido un modelo fenomenológico en la gramática del espacio expositivo, conduciendo la experiencia del espectador a una conciencia topológica de su posición en el espacio (Von Hantelmann, 2014). De acuerdo con Von Hantelmann, este modelo fenomenológico también vendría a cuestionar el modelo historiográfico heredado del siglo XIX, según el cual los espectadores eran sometidos a la autoridad de la historia bajo un régimen escópico representativo. Desde esta perspectiva, los objetos minimalistas habrían conducido la percepción del espectador hacia la exterioridad del espacio, y por tanto introducido una dimensión situacional que, como señala Hal Foster, solicita al espectador «que explore las consecuencias perceptivas de una intervención particular en un sitio determinado» (Foster, 1996: 41; trad. 2001).

En este contexto, son bien conocidas las críticas de Michael Fried en torno a la literalidad del objeto minimalista que, según el autor, conduce la exposición a un espacio intermedio de la experiencia que caracteriza como *teatralidad* (Fried, 1968: 173-194; trad. 2004). Desde las lógicas de la especificidad del medio, Fried encontraba escandalosa, para la sensibilidad moderna, la pérdida de autonomía de la escultura minimalista, que en su literalidad consagraba su existencia artística a la dependencia de una audiencia. En cualquier caso, la *teatralidad* introduce una reconsideración de los espacios de intermediación: la apertura del aparato expositivo a un espacio abierto y agónico, donde el estatuto moderno del cubo blanco y la caja negra entra en un tenso espacio de negociación.

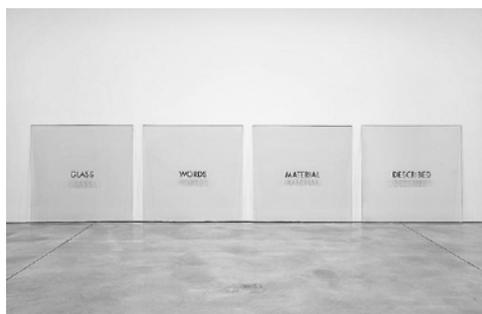


One-person exhibition, de Robert Morris (Green Gallery, Nueva York, 1964). © Robert Morris / Artists Rights Society

Otra de las grandes críticas a la operación minimalista la expone Rosalind Krauss. En «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», Krauss sostiene que el régimen de experiencia que introduce el minimalismo, corre en paralelo a la reconfiguración del museo sobre las lógicas alienantes del capitalismo industrial. Desde su perspectiva, el sujeto fenomenológico del minimalismo sacrifica la experiencia de la historia a través de la intensificación de una vivencia inmediata y fragmentada, donde el espectador no encuentra espacio para la reflexividad y la alteridad (Krauss, 1990: 3-17). Basándose en los argumentos de Krauss, Dorothea von Hantelmann ha establecido una correlación entre el giro experiencial del arte y la centralidad que el consumo y la producción de vivencias han adquirido dentro de nuestras sociedades. Para ello, la autora retoma las tesis que Thomas Schulze traza en *The Experience Society*. Según Schulze, la sociedad capitalista despliega un tipo de economía especulativa que descansa en la potenciación del deseo y la demanda —y no tanto de la oferta y la necesidad— con base en las lógicas de intensificación, espectacularización y eventualización de la vivencia (Schulze, 2005: 55-57). Aunque quien ha sido más contundente en este sentido es Benjamin Buchloh, al señalar que la centralidad de los museos de arte contemporáneo se basa en la afirmación de un nuevo orden financiero, «de la cual la exhibición permanente de la transformación de la nada en plusvalía constituye su mejor ejemplo» (Buchloh, 2009: 30).

Con la irrupción de la escena conceptual y la emergencia de la mediación comisarial, esta tendencia a la desmaterialización del objeto artístico encontró

un nuevo empuje a través de nociones como concepto o discurso. Dentro de lo que se ha conocido como el *giro discursivo* de las artes, el aparato expositivo se reconfigura en torno al signo como un espacio fundamentalmente lingüístico.⁷ En este sentido, el fortalecimiento de las posiciones comisariales en la década de los sesenta y de las estrategias conceptuales de los setenta habrían revitalizado el arte como el relato del arte, enfatizando lo que con Mijaíl Bajtín podríamos denominar el ámbito general de las declaraciones o los enunciados. Como apunta Paul O'Neill, en este contexto, las exposiciones se empiezan a percibir como poderosas herramientas de subjetivación con las que actuar en el dominio de los discursos, relanzando los modelos semióticos y arqueológicos de la exposición (O'Neill, 2012: 10; trad. 2012).



Glass Words Material Described, de Joseph Kosuth (1965). © Joseph Kosuth



Index 2 (III), *Art @ Language* (Documenta V, 1972). © Lisson Gallery

El movimiento decisivo de este giro pasa por concebir la colección en clave de archivo, en la medida en que el archivo desjerarquiza el corpus de la historia del arte, haciendo saltar el orden bibliotecario de la tradición. La noción de archivo permite revelar el presupuesto etnocéntrico de la colección y las estructuras de poder que han configurado la disciplina de la historia del arte y del museo moderno, a través de la determinación de la performatividad del gesto archivador (Derrida, 1995: 24; trad. 1997). De acuerdo a estas ideas, la *new museology* y la crítica institucional consolidan las narrativas de la diferencia apoyándose en la deconstrucción derridiana. Desde esta perspectiva, el recurso a los *re-enactments* dentro del marco cultural de las artes vivas participa del entusiasmo generalizado respecto a los modelos arqueológicos y los procesos de actualización que revelan las posibilidades inscritas en los archivos y en los repertorios culturales⁸ (Lepecki, 2010: 63-84; trad. 2013).

Para completar este bosquejo nos gustaría acabar sometiendo a consideración la escena de la estética relacional.⁹ Según Bourriaud, las prácticas

7. Artistas como Joseph Kosuth o el grupo *Art @ Language* ejemplifican el modo en que la galería pasa a ser una partitura semiótica enfatizando las funciones reflexivas, analíticas y lingüísticas del concepto y el discurso sobre el arte.

8. En este sentido, son bien conocidas las ideas de André Lepecki respecto al cuerpo como archivo y las potencialidades corpóreas y afectivas de la reencarnación. Para Lepecki, el deseo de archivo de la danza no pasa por la fijación nostálgica en un pasado —como sugiere Foster respecto a las artes visuales—, sino por la liberación de las posibilidades no realizadas que el archivo mantiene en reserva. La cuestión central en esta disputa es que la legibilidad del archivo no se basa en un orden intencional y dirigido, sino en un orden accidental y contingente. En este sentido, el subjetivismo de muchas aproximaciones al archivo corre en paralelo al onanismo de nuestra contemporaneidad.

9. La escena relacional nace alrededor de las consideraciones de Nicolas Bourriaud en torno a algunas prácticas desarrolladas en la década de los noventa por artistas como Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, Philippe Parreno, Christine Hill, Pierre Huyghe o Henrik Plenge Jacobsen, entre otros.

relacionales ponen en perspectiva la esfera de las interacciones humanas, proponiendo el arte como un espacio de producción de formas de sociabilidad. Desde el punto de vista que nos ocupa, este giro habría propiciado la entrada de una serie de modelos comunitarios, participativos y colaborativos que definen el medio expositivo como *un intersticio social* o un espacio de encuentro «donde se instalan estas colectividades instantáneas, regidas por el grado de participación exigido al espectador por el artista, la naturaleza de la obra y los modelos de lo social propuestos o representados» (Bourriaud, 1998: 15; trad. 2008). Esta consideración sobre la interacción no solo implica un desbordamiento de las nociones de obra y autoría, sino que también, a través de la participación, desplaza la posición del espectador al ámbito de la producción efectiva de la obra.

La sociología del arte de Bourriaud contrasta con las visiones que definen el arte como espacio ficcional que juega activamente con formas de visibilidad y enunciación para reconfigurar los repartos de lo sensible. Desde esas latitudes le han llovido fuertes críticas a la escena relacional. Una de las más explícitas es la que formula Jacques Rancière, al señalar que muchas prácticas relacionales no solo están basadas en un orden consensual de la política —y por tanto policial y conservador, según los términos del autor—, sino que además en virtud de una lógica archiética identifican y suprimen al mismo tiempo las formas del arte y las formas de la política (Rancière, 2004: 59-78; trad. 2004). Las consideraciones de Rancière llaman la atención sobre la forma en que la escena relacional define el arte directamente como un modo de producción social, abogando por la efectividad de la forma artística y suprimiendo la potencia mediadora de la ficción.¹⁰



Universal Fantastic Occupation, de Július Koller y Rirkrit Tiravanija (Centro Pompidou, 2015).
© Michel Zabé



VB68, de Vanessa Beecroft (Museum für Moderne Kunst, 2011). © Vanessa Beecroft

Estas cuatro escenas ponen de relieve lo que podríamos llamar el vocabulario de lo performativo en la exposición y los modelos de eficacia que vienen a encontrarse en el *museo vivo* como parque temático de la humanidad. Un espacio diseñado de acuerdo a formas de interacción inmediatas —donde las mediaciones tienden a su supresión a través de la transparencia del

10. Rancière sostiene que el arte pretendidamente crítico ha quedado reducido o bien a unas prácticas artísticas sin carga disensual, o bien a otras que suprimen la función del arte como proveedor de dispositivos visuales certificando la máxima de que no hay nada que ver. En este sentido, la posición de Rancière se cierra sobre lo que llama el régimen estético de las artes, donde la noción de eficacia cultural no puede ser traducida de forma directa a una política efectiva de los medios en la medida en que el arte descansa en la producción de ficciones que desplazan las posiciones que ocupan las formas de lo visible, lo decible y lo posible.

sistema—,¹¹ y la discreción moderna que instituía una distancia entre sujetos y objetos queda subsumida en aras de una vivencia directa del tiempo: el *real time* de la realización. La paradoja de este planteamiento descansa en que los mayores promotores de las retóricas de inmediatez y la transparencia que envuelven las artes vivas son justamente quienes ejercen por posición y profesión el mayor control sobre el sistema de intermediación. En este sentido, resulta fundamental analizar el papel protagónico del comisariado desde la década de los sesenta hasta nuestros días.

***Liveness*: la nueva interfaz del museo**

Como ha señalado Paul O'Neill, el aumento, la centralidad y la diversidad de las exposiciones corre en paralelo a la prioridad que los comisarios han dado al espacio expositivo como una instancia de mediación y debate frente al papel autónomo de las obras de arte (O'Neill, 2012: 10; trad. 2012). En este sentido, en las últimas décadas sus atribuciones en el sistema del arte no han hecho más que incrementarse, extendiendo las tareas asociadas a la disposición de los archivos del arte, hacia tareas de socialización, organización, creación de audiencias y enfoques educativos (Sternfeld y Ziaja, 2012: 21-24). Su constitución poliédrica dentro del sistema del arte es un reflejo más de las dinámicas que venimos planteando respecto a la fusión de los modelos de eficacia y eficiencia. Así, se ensamblan los prototipos de eficacia cultural, que asociamos a las visiones del comisario como creador (Altshuler [et al.], 1994), y los de eficiencia económica, que asociamos al comisario como facilitador de las nuevas economías creativas que apunta Ferguson (Greenberg [et al.], 1996: 81-112) en el nuevo entramado tecnológico del arte global.

La mayor parte de los historiadores coinciden en situar la formación del comisariado en artes vivas en la década de los noventa, dentro de un momento de especial visibilidad del sector que Michael Brenson bautizó como *The Curator's Moment*. En este contexto el trabajo de la británica Lois Keidan al frente de la Live Art Development Agency (LADA) y el Institute of Contemporary Arts (ICA) suele señalarse como una contribución esencial para la rápida generalización de la categoría de *live art* en el resto del continente europeo. En palabras de Keidan, el *live art* representa un «desafío a las formas recibidas de hacer, pensar y ver, y una manera de abrir las fronteras de cualquier agenda política, social o cultural» (Keidan, 1999: 1). Si tomamos en serio esta (pro)posición, el *live art* no emerge de un modelo de afinidades positivas y similitudes formales entre las prácticas, sino a partir de un principio de no identidad, de una laguna en la definición que sostiene el mito de la liminalidad transgresiva sobre su indefinición como estrategia de mediación cultural (Hoffmann, 2009: 101). De acuerdo a esta perspectiva, las artes vivas no son una forma artística, sino una especie de espacio retórico y comisarial

11. Dentro de las retóricas de la transparencia, la mediación es percibida como un elemento cargado de negatividad y un obstáculo que conviene suprimir para la óptima circulación de los flujos financieros, simbólicos y psicosomáticos del neoliberalismo global (Han, 2012; trad. 2013). Desde nuestra perspectiva, la rápida diseminación del marco cultural de las artes vivas está relacionada con las exigencias de transparencia implícitas en los modelos de interacción que aseguran la vitalidad y la conectividad *full time* de la sociedad-red.

que supuestamente opera en los márgenes culturales y estéticos, evitando el reconocimiento institucionalizado.

El mito implícito de la liminalidad cultural¹² del *live art* ha sido contundentemente contestado por Philip Auslander en *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (2008). En el estudio de Auslander se revela la posición hegemónica que las lógicas del *liveness* ocupan dentro de los discursos y las prácticas culturales, tanto en los *escenarios performativos*, como en la escena de los medios de comunicación (Auslander, 2008: 191-203). Esta consideración pone en perspectiva que la supuesta subversión institucional del arte vivo como estrategia cultural no es una excepción dentro de las políticas culturales, sino la misma norma que se administra como reclamo dentro de las retóricas experienciales del neoliberalismo y las lógicas de eventualización de las culturas hipermediatizadas. A este nivel, la vitalidad se expone claramente como una estrategia ideológica asociada a un conjunto de significados —vivencia, riesgo, intensidad, autenticidad, espontaneidad, inmediatez, transparencia, etc.— que mueven la cultura dentro de los hábitos de consumo y producción de la razón neoliberal (Laval [et al.], 2009: 142; trad. 2013).

Una muestra más de ello es la correlación histórica entre el advenimiento del marco cultural del *live art* y las políticas laboristas en el contexto británico en torno a las industrias creativas. Un programa socioeconómico basado en la *culturalización* de la economía que, entre otras cosas, realzaba la vida a través del protagonismo de la multiculturalidad encarnada en la obra de los jóvenes artistas británicos (Albarrán, 2019: 158-167). De acuerdo con Gerald Raunig, el objeto de estas políticas consistía en el empuje de las lógicas de la creatividad y la innovación cultural como uno de los principales activos económicos y sociales del Cool Britannia (Raunig [et al.], 2013: 191-203). En este sentido, como ha constatado George Yúdice, lo que subyace tras esta idea de la cultura es una nueva concepción que se aparta tanto del modelo del enaltecimiento ilustrador —Schiller— como del modelo antropológico de la forma de vida —Williams— para definir la cultura como un recurso disponible que, en primer término, implica su gestión y administración. Según Yúdice, este proceso ha replegado el arte sobre una concepción expandida de la cultura articulada sobre la base de criterios utilitarios, que se propone capaz de resolver y afrontar todo tipo de problemas (Yúdice, 2003: 26; trad. 2003).

En este punto, resulta instructivo retomar la extensión de las competencias del comisariado. De ese modo, es posible captar el desplazamiento de lo que Mick Wilson llamó *el momento foucaultiano del arte*, en relación con la hegemonía del discurso, hacia la cuestión de la recepción y la administración interactiva de las audiencias. Rogoff se ha referido a este desplazamiento como el *giro educativo* del comisariado (Rogoff, 2008), mientras que Beatrice von Bismarck lo ha tematizado como el paso del comisariado a la curatoría (Sternfeld y Ziaja, 2012: 21-24). En ambos casos, lo sustancial es una

12. Sobre la cuestión de la liminalidad resulta interesante apuntar el papel que esta noción tiene en la formación de los *Performance Studies* y los *Cultural Studies*. A partir de los desarrollos de Turner, McKenzie propone el término *norma liminal* para explicitar la función normativa que desarrolla la noción de liminalidad en los *Performance Studies*, orientando la construcción de los objetos de análisis, la selección de casos, y la propia metodología en una especie de fantasía autofundante basada en una supuesta suspensión del orden (McKenzie, 2001: 51).

concepción biopolítica del dispositivo cultural que subsume a términos de audiencias el conjunto de agentes, operaciones, intercambios e interacciones que tienen lugar alrededor de la exposición.

La adopción totalizante de la noción de audiencia en el campo del arte implica una indistinción sustancial entre los agentes y los medios de la exposición —artistas, comisarios, públicos, etc.—: un campo de intermediaciones reducido a la norma de la interacción permanente en un entorno artificial y controlado según el modelo del panóptico digital (Han, 2012; trad. 2013). O, en otros términos, una musealización de la existencia (Marchán Fiz, 2008: 138-157) a través de la extensión de sistemas de vitrinaje y contenerización (Flórez, 2014), que procesan la vida de forma inmediata en el instante de su ejecución. En este sentido, muchas de las exposiciones de *live art* empiezan a funcionar como *interfaces* que conectan y optimizan la vivencia de la audiencia dentro de un entorno panóptico hiperconectado.



Your body of work, de Olafur Eliasson (Moderna Museet, 2015).
© Anders Sune Berg



Green Light Corridor, de Bruce Nauman en *Move: Choreographing You* (Hayward Gallery, Londres, 2010). © Jonathan Hordle

Si volvemos de nuevo al campo de las exposiciones de *live art*, creo que ya estamos en condiciones de entender por qué, en la nueva configuración *antropotécnica* de la época global, la maquinaria del museo salta del mausoleo al parque temático. Como hemos visto, las exposiciones de artes vivas no solo asimilan todos los giros posmodernos de la exposición, sino que también cristalizan la emergencia del paradigma del museo vivo, donde la exposición se empieza a percibir como un espacio de procesamiento energético, corpóreo, subjetivo y organizativo de las relaciones sociales, a través de una noción des-limitada de audiencia.

Este nuevo metabolismo cultural exige una orientación analítica que recoja el desplazamiento del aparato expositivo hacia el dispositivo programático del gobierno cultural. En él, la cultura, el *business management* y la tecnología optimizan una vivencia inmediata, transparente y sin mácula de negatividad para el recreo de las audiencias. En su pulsión por museizar la existencia, el nuevo dispositivo de la cultura incorpora una dimensión biopolítica —en términos culturales de audiencia y en términos políticos de

agencia— y zoológica —en términos técnicos de reproducción—. Esta dimensión, si bien siempre falla y arruina sus promesas de realización, aspira a asimilar la vida sobre la superficie de los vivientes, y ya no sobre los cadáveres, las momias, las ruinas o los monumentos *de lo que fue* en los umbrales de la finitud. Se trata de una nueva alianza que explica por qué la exposición se ha eventualizado y volatilizado redefiniendo el museo en complicidad con el *shopping center del liveness*: el parque temático. No solo en el sentido ganadero de la crianza de la humanidad —Sloterdijk—, ni en el sentido idealista y pastoral —Heidegger—, ni en el sentido teleológico del gran silencio de los muertos —Berger—, sino en el sentido recreativo y distópico —cárnicamente lúdico— que aventuró Pierre Klossowski en *La moneda viviente*. La escuela del espectáculo total: un gran parque temático donde cualquiera puede entregarse a su conversión en moneda viva.



Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Prismas: La crítica de la Cultura y la sociedad*. Traducción del alemán de Manuel Sacristán. Edición original: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1962). Barcelona: Ariel (1955).
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Industria cultural*. Traducción del alemán de Juan José Sánchez. Edición original: *Dialektik der aufklärung* (1947). Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es un dispositivo?. Traducción del italiano de Mercedes Ruvituso. Edición original: *La Chiesa e il regno* (2010). Buenos Aires: Ariadna Hidalgo, 2014.
- ALBARRÁN, Juan. *Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Traducción del alemán de José Sazbón y Alberto J. Pla. Edición original: *Ideologie und ideologische Staatsapparate* (1970). Buenos Aires: Nueva visión, 1974.
- ALTSHULER, Bruce; GREENBERG, Mark. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. Nueva York: Abrams, 1994.
- ARENDRT, Hannah. *Entre el pasado y el futuro: Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Traducción del alemán de Ana Poljak. Edición original: *Between Past and Future* (1954). Barcelona: Península, 1996.
- AUSLANDER, Philip. *Liveness Performance in a Mediatized Culture*. Nueva York: Routledge, 2008.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. Traducción del ruso de Tatiana Bubnova. México: Editorial Taurus, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. «On Art, death and postmodernity – and what they do to each other». En: HANNULA, M. (ed): *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*. Helsinki: NIFCA, 1998, p. 21- 34.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Traducción del alemán de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Edición original: *Das Passagen-Werk* (1983) Barcelona: Ediciones Akal, 2005.

- BERGER, John. *Con la esperanza entre los dientes*. Traducción del inglés de Ramón Vera Herrera. Edición original: *Hold Everything Dear* (2007). Barcelona: Alfaguara, 2011.
- BISHOP, Claire. «Black box, white cube, gray zone: Dance exhibitions and audience attention». En: *TDR/The Drama Review*, vol. 62, n.º. 2, 2018, pp. 22-42.
- BORGES, Jorge Luis. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1941.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Traducción del francés de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Edición original: *Esthétique relationnelle* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. «El museo como espacio de regeneración». En: *10.000 francos de recompensa: El museo de arte contemporáneo vivo o muerto*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2009, pp. 18-51.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción del inglés de M.ª Antonia Muñoz. Edición original: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1999). Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- CALDERONI, Irene. «Creating Shows: Some notes on exhibition aesthetics at the end of the sixties». En: O'Neill, Paul (ed.). *Curating Subjects*. Londres: Open Editions, 2007, p. 66-83.
- COMERON, Octavi. *Arte y postfordismo: Notas desde la Fábrica Transparente*. Barcelona: Trama Editorial, 2007.
- DÉOTTE, Jean-Louis. ¿Qué es un aparato estético?. Traducción del francés de Francisco Salas Aguayo. Compendio de artículos. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Traducción del francés de Paco Vidarte. Edición original: *Mal d'archive. Une impression freudienne* (1995). Madrid: Trotta, 1997.
- FLÓREZ, Fernando Castro. *Arte y política en la época de la estafa global*. Valencia: Sendemà, 2014.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Traducción del inglés de Alfredo Brotons Muñoz. Edición original: *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century* (1996). Barcelona: Ediciones Akal, 2001.
- FRIED, Michael. «Arte y Objetualidad». En: *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Traducción del inglés de Rafael Guardiola. Edición original en *Artforum*, 5 (junio, 1967). Madrid: Editorial La Balsa de la Medusa, 2004, p. 173-194.
- GREENBERG, Reesa [et al.]. *Thinking about Exhibitions*. Londres: Routledge, 1996.
- GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo: Ensayo de una economía cultural*. Traducción del inglés de Manuel Fontán. Edición original: *On the new* (1992). Valencia: Pre-Textos, 2005.
- GROYS, Boris. «Sobre lo nuevo». En: *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología* n.º 2, 2003, p. 15-38.
- HAN, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Traducción del alemán de Raúl Gabás. Edición original: *Transparenzgesellschaft* (2012). Barcelona: Herder Editorial, 2013.
- HANTELMANN, Dorothea von. *Cómo hacer cosas con arte: El sentido de la performatividad en el arte*. Traducción del inglés de Raquel Herrera. Edición original: *How to Do Things with Art. The Meaning of Art's Performativity* (2010). Bilbao: Consonni, 2017.
- HANTELMANN, Dorothea von. «The Experiential Turn». En: Carpenter, Elizabeth (ed.). *On Performativity*, vol. 1 del *Living Collections Catalogue*. Mineápolis: Walker Art Center, 2014. Disponible en línea: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn> [Consulta: 29 enero 2021].

- HIGGINS, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia. Poetics of the New*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.
- HOFFMANN, Beth. «Radicalism and the Theatre in Genealogies of Live Art». En: *Performance Research*, vol. 14, n.º 1, 2009, p. 95-105.
- KEIDAN, Lois. *Live Art: National Arts and Media Strategy: Discussion Document on Live Art*. Londres: Arts Council, 1999.
- KEIDAN, Lois. *Run Riot: Entrevista de Lyn Gardner a Lois Keidan (04/03/19)* [online] <<http://www.run-riot.com/articles/blogs/lyn-gardner-talks-lois-keidan-20-years-live-art-development-agency>> [Consulta: 29 enero 2021].
- KEIDAN, Lois. *What is Live Art?*, 2003 [online] <<https://www.thisisliveart.co.uk/projects/lois-keidan-and-daniel-brine/>> [Consulta: 29 enero 2021].
- KRAUSS, Rosalind. «The cultural logic of the late capitalist museum». En: *October*, n.º 54, 1990, p. 3-17.
- LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre. *La nueva razón del mundo: Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Traducción del francés de Alfonso Diez. Edición original: *La nouvelle raison du monde* (2009). Barcelona: Gedisa, 2013.
- LEPECKI, André. «El cuerpo como archivo: El deseo de recreación y las supervivencias de las danzas». Traducción del inglés de Antonio Fernández Lera. Edición original: «The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance» (2010). En: NAVERAN, Isabel de; ÉCIJA, Amparo (ed.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial, 2013, p. 63-84.
- MARCHÁN FIZ, Simón. «Desenlaces; la teoría institucional y la extensión del arte». En: *Estudios visuales: Teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.º 5, 2008, p. 57-138.
- MCKENZIE, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Londres: Routledge, 2001.
- MOREY, Miguel. *Escritos sobre Foucault*. Madrid: Sexto Piso, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideración intempestiva: Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Traducción del alemán de Joaquín Etorena. Edición original: *Unzeitgemässe Betrachtungen. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874). Madrid: Libros del Zorzal, 2006.
- O'DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. Traducción del inglés de Lena Peñate. Edición original: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (2000). Murcia: CENDEAC, 2011.
- O'NEILL, Paul. «La emergencia del discurso curatorial: Desde el final de los años sesenta hasta el presente». Traducción del inglés de la revista *Exit*. Edición original: «The Emergence of Curatorial Discourse: from the late 1960s to the Present». En: O'NEILL, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (2012). En *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, n.º 17, 2012, pp. 8-51.
- RANCIÈRE, Jacques. «Problemas y transformaciones del arte crítico». En: *El malestar en la estética*. Traducción del francés de Miguel Ángel Petrecca [et al.]. Edición original: *Malaise dans l'esthétique* (2004). Buenos Aires: Clavel intelectual, 2004, pp. 59-78.
- RAUNIG, Gerald [et al.]. *Factories of knowledge, industries of creativity*. Los Ángeles: Semiotext(e), 2013.
- ROGOFF, Irit. «Turning». En: *e-flux journal*, vol. 1, 2008, p. 1-10.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducción del alemán de Jaime Feijóo y Jorge Seca. Edición original: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795). Barcelona: Anthropos Editorial, 1990.

SCHULZE, Gerhard. *The Experience Society*. Londres: Sage, 2005.

STERNFELD, Nora; ZIAJA, Luisa. «What comes after the show? On post-representational curating». En: RICHTER, Dorothee (ed.). *On Curating Issue 15: From the World of Art Archive*, vol. 14. Zúrich: OnCurating, 2012, p. 21-24. Disponible en línea: <http://www.on-curating.org/issue-14.html#.XWzaYIDtY_U> [Consulta: 29 enero 2021].

YÚDICE, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Traducción del inglés de Gabriela Ventureira. Edición original: *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era* (2003). Barcelona: Gedisa, 2003.