

Apuntes sobre las leyes de la exposición¹

Manuel Segade

“Toda reificación es un olvido”
Theodor Adorno y Max Horkheimer
*Dialéctica de la Ilustración*²

Crono-grafía es una exposición de Pablo Valbuena que consiste en una serie de dibujos en proceso, por medio de los que va superponiendo, a lo largo del tiempo que dura la exposición, los contornos de las obras expuestas en ese mismo espacio, la galería Max Estrella, a lo largo de algunos años de actividad. El propio artista explica que “el resultado es una cartografía temporal a escala real, una exposición de exposiciones, un esquema de densidades de las obras representadas anteriormente, un mapa de la memoria de este espacio”. Al expresar en palabras su resumen en huellas pintadas de la ocupación volumétrica del espacio galerístico a lo largo de 16 muestras, Valbuena se refiere a la anécdota de los cartógrafos chinos transmitida por Jorge Luis Borges: aquellos que en su busca absoluta de la precisión geográfica acaban confundiendo el mapa con el mundo. La contaminación semántica, como una línea discontinua y serpenteante es consustancial al régimen de la representación, a la circulación simbólica del presente, definida por la promiscuidad temporal y espacial, por su anacronía y sincronismo. Por eso no es casual el uso del superlativo hebreo, de tonos bíblicos, que fascinaba también al escritor argentino: exposición de exposiciones.

Realismo

Elissé Reclus nació en Sainte Foy la Grande en 1830. Aunque su madre descendía de Enrique I de Inglaterra, pronto se interesó por la ideología comunista, hasta el punto de integrarse en la Primera Internacional. En su vida nómada, fue vinculándose a los círculos anarquistas de las diferentes capitales europeas a la vez que desarrollaba una formación científica de alto nivel. Durante el sitio de París en 1870, desarrolló con Nadar el sistema de correo en globo que permitiría restablecer las comunicaciones con la capital

¹ Muchos de los asuntos que avanzo en este texto, deudores de las lecturas de Joseph Grigely, Mieke Bal, Tonny Bennet, Germano Celant y Craig Owens, tienen su desarrollo en un libro –también sometido a una peculiar temporalidad en fascículos– que Save As... Publications edita a partir de este mes: *Las infinitas especies*, Barcelona, 2013.

² Adorno, Theodor / Horkheimer, Max: *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta: Madrid, 2009. P. 275.

asediada por las tropas prusianas. Inmediatamente después, hizo gala públicamente de una posición conciliadora con los comuneros, lo que le valió el destierro, una pena que fue conmutada por una década de exilio gracias a la intervención de diversos intelectuales europeos, entre los que se encontraban firmantes de la talla de Charles Darwin; los escritos sobre geografía de Reclus le habían valido ya una fama equiparable a sus ímpetus políticos.

En 1895 propuso a la comisión encargada de organizar la Exposición Universal de París de 1900 el proyecto de su vida: un globo terrestre a escala 1:100.000 para la cima de colina de Chaillot, una obra monumental que rivalizaría frente a la anterior torre Eiffel en su capacidad de hacer imaginar a su público masivo el poder de su mirada sobre el orbe finito, la escenificación final del deseo del progreso del racionalismo burgués de mostrar su capacidad de control sobre todas las cosas. Una escalera en espiral permitirían ir recorriendo la esfera, contemplando los diferentes accidentes geográficos en miniatura, recorriendo las diferentes partes del mundo con la mirada hasta posarse sobre él. Nunca construido por motivos presupuestarios, su globo hubiese mostrado un mundo exhausto, la consecución del sueño perfecto del mapa a escala real con el que la historicidad de la posmodernidad ha soñado tantas veces. Un espacio imaginario a destiempo que ahora, contado como anécdota, se actualiza con toda la potencialidad de lo que ya no es especulación.

Display

El proceso imparable de puesta en valor de los objetos de arte, el continuo avance de la acumulación y la clasificación que constituye la museología, los efectos de las modas y otros procesos de obsolescencia hacen que el arte contemporáneo se halle sometido, a través del complejo de institucionalización, al mismo régimen socioeconómico dado en llamar capitalismo avanzado que el resto de las cosas del mundo. Influyendo decisivamente en las decisiones lingüísticas de la propia producción artística, los *displays* se racionalizan siguiendo un aparente modelo lógico cuyas mismas bases fueron establecidas por la lógica del poder en la sociedad burguesa decimonónica como un inconsciente expositivo que parece inescapable.

El *display* se ha definido como una prótesis expositiva para los objetos de arte, una forma retórica que les añade contenido por su relación con el propio proceso de legitimación que constituye hacer una obra pública en un espacio concreto con una entidad simbólica determinada. Cuando el trabajo de un artista consiste precisamente en visibilizar fantasmagóricamente los

contornos de las formas pasadas del *display* en el espacio mismo que los ha alumbrado, la prótesis se muestra como un símil insuficiente. Las cosas que estuvieron en el espacio del cubo blanco de la galería comercial permanecen como una memoria física pero también emocional, como la necesidad refleja de rascarse un miembro ausente después de su amputación.

Perspectivismo

Las formas de exposición se fabricaron a lo largo del proceso que conforma la modernidad como principios de racionalidad científica. Son leyes reveladas como recurrencias que aparentan resolverse por razones estéticas o pedagógicas, pero cuyo origen pertenece a un orden jerárquico de la visión, a una razón ocular que responde a una convención de la representación.

Todavía hoy es la norma en los museos que el visitante se conciba como una mirada en desplazamiento con unos precisos ritmos de parada para el placer intelectual. La naturaleza perspectiva del régimen visual que satisfizo las exigencias de representación de occidente desde el Renacimiento hasta las Vanguardias, hizo fácil la contaminación de sus disposiciones a otros ámbitos del imaginario, para las puestas en escena teatrales, para toda representación escénica, para la organización de los espacios arquitectónicos y para la decoración de interiores. Su lógica geométrica, su orden monofocal, desplegado para un solo ojo, masculino y blanco, fue también estructural en la lógica expositiva.

Si aplicamos la lógica histórica del *display* a la trayectoria de Pablo Valbuena, no es casual que su trabajo gire hacia lo expositivo como material partiendo de ejercicios de desmantelamiento de la arquitectura a través de retóricas perspectivas. En la antigua sala frigorífica de Matadero Madrid, realizó la intervención *Quadratura* en 2010. El título remitía precisamente a la técnica desarrollada en el Renacimiento para realizar soluciones en perspectiva que permitían ampliar mediante trampas para el ojo los espacios de la arquitectura. Las vigas y pilares de la sala le servían como elementos a repetir hasta el infinito o a hacer desaparecer, disolviendo mediante luz proyectada en una sucesión temporal el espacio físico y permitiendo al espectador transitar por un entorno de representación tridimensional que llevaba al límite el discernimiento perceptivo.

Lo que hasta el momento era un juego en su producción, donde juego ha de entenderse con toda la seriedad formativa del término, ahora da un pequeño viraje en la posición desde la que habla, una nota al pie importante donde la *Crono-grafía* abandona el *trompe-l'oeil* para efectuarse, a mano, sobre lo

real. De huella a sombra, la temporalidad en la que ocurrían sus obras proyectadas pasa de depender del espectador al lugar y de la percepción a la exposición. Su consistente linealidad pasa del acontecimiento, de lo eventual, al lado de la Historia.

Redundancia

El sistema expositivo, entendido como un desarrollo de la retórica en el espacio tridimensional, se basa en la cualidad redundante de sus principios. La redundancia es un exceso, una forma superflua de la repetición, que en ciencia previene la disfunción a través de elementos que repiten una idéntica función para evitar el riesgo de fallo. En términos de información, la redundancia es una cualidad de cualquier mensaje: lo que es comunicado se repite de diferentes formas de modo que se minimiza la posibilidad de error de codificación. Se define así como un factor comunicativo estratégico, que evita el error.

El sistema expositivo redunda a través de diferentes medios retóricos. La metonimia es su recurso básico: tomar la parte por el todo restaura una contigüidad de órdenes indexicales y también justifica desplazamiento contextual por un nuevo orden. Es en la yuxtaposición metonímica que la exposición genera significación. La sala de exposiciones es un marco dinámico de relaciones donde cada objeto, en este caso instalado sobre la pared, es enmarcado dos veces: el doble paréntesis es el del marco dentro del muro dentro del espacio expositivo. Así, la colocación de las piezas adquiere relevancia en la lectura de la exposición, en la construcción de su narrativa como indisociable de la lectura del espacio que ocupa. Los dibujos con luz anteriores de Pablo Valbuena ponían al mismo nivel la estructura arquitectónica que las piezas utilizando el dibujo técnico en perspectiva convencional como modo de representación. En el espacio de Max Estrella hay un paso más allá de ese efecto de prestidigitación: al recuperar firmemente lo invisible, los redundantes contornos mnemotécnicos de lo anterior, el marco ya no es ficción, sino que es coextensible con el espacio de experiencia de su público.

Estereotipo

Cuando Craig Owens analizaba la obra de Barbara Kruger a finales de los años 80, mencionaba la amenaza que suponía su uso de la apropiación mimética de gestos, del poder masculino en el lenguaje publicitario, señalando el régimen de estereotipos en el que la sociedad se reproduce a sí misma. Owens lo ejemplarizaba con la inquietud que provocan los travestis, operando una asunción de gestos de otros como un modo de mostrar la

inconsistencia de lo susceptible de ser copiado, lo risible de la identidad como construcción. La alteridad produce gestos inimitables, más relacionados con las formas de vida que con la representación, pero con efectos sobre ella.

Este apunte final viene a subrayar la importancia de los puntos de inflexión. Si con esta muestra, Pablo Valbuena revela las leyes ocultas de las convenciones no escritas del cubo blanco en el que expone, los gestos estereotipados de las decisiones de *display*, ¿cuál será el efecto de ese trabajo continuo, de semanas de ir haciendo progresivamente una exposición de exposiciones sobre su trayectoria? ¿Qué pasará después de copiar los gestos de los otros, de ir asumiendo sus decisiones como superpuestas amenazas a la propia lógica expositiva del espacio en el que expone como obra personal?

La astucia estratégica de la *Crono-grafía* recuerda a las actitudes del arte español de comienzos de los años 90. Entonces, José Luis Brea lideraba con sus auras frías y nuevos discursos alegóricos –muy deudores de las teorías de Owen–, la vuelta del arte sobre sí mismo, donde la producción artística se centraba en su misma puesta en escena como asunto fundamental. Más allá del *revival* y dentro de la lógica de su propia producción, el gesto de Pablo Valbuena lleva a recordar la apostilla de Brea a su propia defensa del arte tautológico: situaba a la producción simbólica al borde de una regeneración. Ahora que el régimen de representación social, político, económico y cultural se han tensado hasta el extremo, quizá tengan que darse ya pequeños síntomas de lo que sea que se presenta al otro lado del límite.