

El cubo blanco, reducido a tamaño de bolsillo. La publicación como práctica curatorial y artística

Mela Dávila Freire

Venecia, mayo de 2015: la 56 edición de la exposición internacional de arte se inaugura entre los destellos de las cámaras fotográficas y el relumbre de los invitados *vip*. Pocos días después comienzan a aparecer, tanto en la prensa diaria como en la especializada, numerosas críticas y reseñas. De ellas se desprende que la impresión que parece haber calado entre los comentaristas es que esta edición de la Bienal, comisariada por Okwui Enwezor, presenta una selección de obras excesivamente grande y un *display* recargado, que hacen difícil descifrar hacia dónde apunta la Bienal a nivel teórico.

Entre los diversos comentarios, una opinión leída a vuelapluma en Facebook hace no muchos días repara, además, en el cariz de la tensión que se establece entre la muestra veneciana y su correspondiente publicación: “Es una Bienal que parece partir de libros y *estar destinada a ser uno*, con un catálogo más cuidado que otras veces [...] y que explora la sensualidad de la imagen, más que ahondar en explicaciones particulares, únicamente introducidas por el discurso general, pero que nos entrega *algunos textos y realidades que en el formato expositivo resultan altamente confusos*.”¹ En otras palabras, parte del problema no es tanto la selección de contenidos como, más bien, el formato que se ha escogido para presentarlos: la exposición central de la Bienal —a la que se refiere el comentario— se entendería mejor, en parte, si fuera un libro.

Dejando de lado la pertinencia o no de esta opinión, que cae fuera del objeto de la presente reflexión, lo interesante es que pone de relieve la problemática de la relación entre formato editorial y formato curatorial en un ejemplo de rabiosa actualidad (en apariencia no del todo logrado). Una relación que, en gran medida, hunde sus raíces en el binomio clásico constituido por la exposición y su correspondiente catálogo, pero que a lo largo de los últimos setenta años no ha dejado de expandirse, ramificarse y reforzarse hasta alcanzar, en particular durante las dos últimas décadas, un alto nivel de complejidad y riqueza. Así, desde los años noventa el libro es uno de los nuevos territorios “ganados” para las prácticas curatoriales, en particular si estas aspiran a “provoca(r) desplazamientos ricos en significado mediante conexiones imaginativas entre materiales y conocimiento preexistentes”.²

Esto, sin embargo, no siempre ha sido así. La palabra “curador” deriva del verbo latino *curare*, o “cuidar”, en tanto que “editor” proviene del verbo *edere*: “hacer salir a la luz, hacer conocer, sacar a la luz pública”. Etimológicamente, pues, la práctica curatorial guarda un estrecho parentesco con la misión del *conservador*, en tanto que la labor editorial tiene mucho más que ver con el acto de *divulgar*. Pero en la época contemporánea los comisarios han desbordado su papel en los museos para firmar exposiciones y muestras en todo tipo de espacios destinados a la exposición —y no a la conservación—, de tal modo que el aspecto central de su labor ha

¹ Pedro Medina, “56ª Bienal de Venecia, 2015. Historización de un pasado contemporáneo.” En *Artecontexto – Revista digital de cultura y arte contemporáneo*, http://www.artcontexto.com/es/blog/56_bienal_de_venecia_2015.html (consultado el 1 de junio de 2015). Las cursivas de énfasis son mías.

² Anna-Sophie Springer, “Melancholies of the Paginated Mind: The Library as Curatorial Space”, en Anna-Sophie Springer y Etienne Turpin (eds.), *Intercalations 1: Fantasies of the Library*. Berlín: Haus der Kulturen der Welt y K. Verlag, 2015, p. 33.

pasado a ser el de la elección de contenidos: “En el contexto relativamente nuevo de ‘lo curatorial’, en oposición al papel del ‘conservador’, lo curatorial delinea su territorio como aquel que ya no viene definido en exclusiva por lo que *hace* dicho curador (por ejemplo, por sus responsabilidades de clasificación y conservación), sino más bien por un tipo particular de agencia que implica trabajar, en el nivel tanto epistemológico como espacial, con materiales y colecciones preexistentes.”³ Es en este punto donde el editor y el curador se encuentran: en la responsabilidad de escoger y relacionar contenidos con la intención de crear nuevos vínculos (y, gracias a ellos, nuevos significados) mediante la combinación, en un espacio dado, de elementos ya existentes. Con la salvedad de que ese *espacio dado* no es el mismo: no se trata tan solo del salto que implica el paso de un espacio bidimensional como es la página a un cubo tridimensional como la sala de exposición, sino también de lo durable (la publicación) en oposición a lo efímero (la muestra), y de lo seriado en oposición a lo único; además, por supuesto, de las numerosas cuestiones de acceso, experiencia y usabilidad que distinguen al lector del visitante de una exposición.

Existe, no obstante, un formato que tanto artistas como editores y comisarios han usado con frecuencia, en el que los atributos de una publicación y los de una sala de exposiciones se acercan hasta llegar a asimilarse casi por completo: la caja. En la estela de las tradicionales carpetas de grabados, pero tridimensional por definición, además de fácilmente editable y transportable, y con un mecanismo de consulta que puede resultar muy parecido al de un libro, la caja es un formato en el que la fricción entre lo curatorial y lo editorial adquiere una especial intensidad, y que ha dado lugar a interesantes ejemplos de proyectos situados en los ambiguos territorios fronterizos entre la exposición y el libro.

Entre las publicaciones-caja, la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp ocupa un lugar destacado. La *Boîte-en-valise* (literalmente, “caja-en-maleta”), cuya primera serie se produjo entre 1935 y 1941, es una suerte de exposición portátil contenida en una maleta, para la cual Marcel Duchamp seleccionó y realizó (o encargó) las correspondientes versiones “reducidas” de más de sesenta obras anteriores, a fin de distribuirlas después en forma de múltiples. La *Boîte-en-valise*, una selección de obras “editada” en serie, no solamente desafía el concepto de “original”, tan cargado de valor en el contexto del arte, sino que además plantea un nuevo modelo en el que las funciones del editor, el artista, el comisario e incluso el coleccionista se entremezclan y recombinan de un modo novedoso para su época, pero muy contemporáneo cuando se observa desde la perspectiva actual.

Dos décadas más tarde, las revistas serían uno de los medios (una está casi tentada a escribir: “espacios”) en los que lo editorial y lo expositivo convergieron de forma espontánea, constituyéndose en “atípicos contenedores de arte experimental equivalentes a museos portátiles o galerías ‘deslocalizadas’.”⁴ *Aspen*, “la revista en una caja”, es bien conocida entre las pioneras. Editada por Phyllis Johnson, se publicó entre 1965 y 1971, y puede considerarse una de las primeras publicaciones periódicas verdaderamente “multimedia”: casi todos sus números adoptaron la forma de un contenedor —carpeta o caja— repleto de contribuciones de artistas, escritores, músicos, filósofos, etc., de formatos variados: postales, grabaciones de audio (en disco flexible) y de cine (en rollos de película súper-8), fotografías, textos...

En un contexto más próximo pero insufladas por un espíritu semejante, pocos años después de la desaparición de *Aspen* vieron la luz diversas editadas por artistas en formatos asimilables a la caja-contenedor. *Texto poético* se publicó en Valencia entre 1977 y 1989, y su impulsor fue

³ Íbid, p. 101.

⁴ Pepe Murciego, “NSMBLDS. Revistas ensambladas en el Estado español”, en *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Madrid: Seacex, 2009, p. 241.

Mela Dávila Freire: “El cubo blanco, reducido a tamaño de bolsillo. La publicación como práctica curatorial y artística.” En *Article 4*. Barcelona: Sant Andreu Contemporani, 2016, S. 43-55.

el poeta Bartolomé Ferrando. Con una periodicidad variable, cada uno de sus números reunía materiales muy heterogéneos: además de poesía y prosa, proyectos, poemas-objeto, acciones imposibles... *Èczema*, por su parte, fue resultado de la actividad de un colectivo de editores, entre los que desarrollaron un papel destacado Lena Balaguer, Vicenç Altaió y Pep Sallés. Apareció en Sabadell en 1978, y aunque cada uno de sus números, en función de sus contenidos, adoptaría un formato diferente, muchos de ellos acabarían siendo cajas o carpetas contenedoras de tamaños variables. Sus editores la definieron como una revista de poetas “que no tienen suficiente con las letras”,⁵ y alcanzó el número 28 antes de desaparecer definitivamente en 1984. Diez años más tarde uno de sus editores, Vicenç Altaió, reemprendió la labor editorial junto a Claret Serrahima, Manel Guerrero, Joaquim Pibernat y Manel Sala para lanzar *Cave Canis*, que se publicaría en Barcelona entre 1996 y 1999. *Cave Canis* anunció ya desde el principio que solo publicarían nueve números, uno por cada letra de su título. La revista consiste, en este caso, en una caja de cartón diseñada por Claret Serrahima que contiene, por lo general organizados en torno a un tema monográfico, las aportaciones de diversos colaboradores, ya sean textos, grabaciones en cedé, múltiples, etc.

Pero no ha sido solo en el terreno de las revistas donde las cajas han sido el formato escogido para proyectos editoriales significativos por su carácter de experimentación; también los catálogos se han transformado, ocasionalmente, en objetos contenedores de propuestas artísticas. En este terreno, la iniciativa más sólida y prolongada en el tiempo fue apareciendo periódicamente entre 1967 y 1978, cuando el historiador Joseph Cladders, a la sazón director del Museo Municipal de Mönchengladbach (Alemania), elaboró un programa de muestras dedicadas a representantes del *arte povera*, el minimalismo y el arte conceptual, entre los que se contaban Carl Andre, Bernd y Hilla Becher, Joseph Beuys, George Brecht y Robert Filliou, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hannah Darvoben, Jasper Johns, Jannis Kounellis, Panamarenko, Gerhard Richter y Lawrence Weiner. Para estas exposiciones, Cladders tomó la decisión de sustituir los catálogos de formato tradicional por ediciones de cajas de tiradas relativamente reducidas, si bien casi siempre alcanzaron los varios centenares. Estas cajas tenían un tamaño uniforme (21 x 17 x 1,89 cm con la única excepción de la caja de James Lee Byars, más profunda), y solían incluir un cuadernillo con uno o dos textos de ensayo; por lo demás, cada artista podía concebirlas de la forma que considerase más conveniente. Desde una fotografía pegada en la tapa y un trozo de cuerda en el interior, en la caja de Panamarenko, hasta el interior pintado de gris en las cajas de Richter —con creces, la intervención más discreta—, pasando por diez fotografías originales de los Becher, las cajas a modo de muñecas rusas que realizó Broodthaers, el facsímil de un cuaderno de dibujos de Hannah Darvoben o la mecha de cartón de Jannis Kounellis, este conjunto es tan variado y sugerente que se ha convertido en una de las colecciones de catálogos de exposición más originales y heterogéneas de la segunda mitad del siglo xx, más aún si se tiene en cuenta que aparecieron como publicaciones de una institución artística, es decir, como una iniciativa del *establishment* y no un proyecto de carácter más o menos marginal, como sería el caso de otros experimentos de orden semejante.

Si en los sesenta y setenta el gesto de publicar cajas tenía más que ver con la explosión de la publicación de artista como formato para la producción artística, otros experimentos más recientes responden, en cambio, a la voluntad de cuestionar el papel que desempeña la exposición como principal vehículo de comunicación y acceso entre la obra de arte y su público potencial, y de favorecer la idoneidad de las publicaciones a la hora de reunir, organizar y divulgar los resultados de los esfuerzos creativos. El proyecto *Take Away*.

⁵ Ricard Mas, *Èczema. Del textualisme a la modernitat. 1978-1984*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 2002.

Mela Dávila Freire: “El cubo blanco, reducido a tamaño de bolsillo. La publicación como práctica curatorial y artística.” En *Article 4*. Barcelona: Sant Andreu Contemporani, 2016, S. 43-55.

Exposicions per emportar, del comisario Martí Manen, que se presentó en Can Felipa en 2002, incidía en esta problemática, proponiendo una serie de preguntas relacionadas con la función de los comisarios, los códigos que subyacen a la exposición de obras de arte y la tensión entre obra de arte original y trabajo seriado, todos ellos factores relevantes en la construcción de las experiencias artísticas por parte del público. En esta exposición, los visitantes se encontraban con una serie de cajas parecidas a los clásicos envoltorios de la comida para llevar, que contenían una colección de materiales entre los que se contaban imágenes digitales grabadas en cedé, textos, obras visuales sobre papel y múltiples de Óscar Abril Ascaso, Alku, Fifty Fifty, Oriol Font, Sonia López, Carolina Massó y Job Ramos. La exposición se explicaba mediante este texto: “Un proyecto expositivo sobre modelos de exposición. La modificación de los roles en el contexto del arte, la relación con la obra, la propia idea de obra... obligan a repensar la exposición. Si no está claro cómo hacerlo, quizás sea mejor que lo haga directamente el usuario. Siete propuestas de las que pueden salir 700 exposiciones.”⁶

Proxecto Edición, por su parte, puesto en marcha por Manuel Olveira desde el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela) con la colaboración del MARCO (Vigo) y la Fundación Seoane (A Coruña), se dispuso a explorar el ámbito de la publicación y sus potenciales usos creativos, situando las publicaciones en el centro mismo de un programa de tres años de duración en el que las exposiciones, en este caso, desempeñaban un papel complementario en relación con el material impreso, subvirtiendo así las jerarquías institucionales tradicionales. Entre 2006 y 2008, bajo el paraguas de este proyecto vieron la luz una serie de publicaciones de artista de muy variado carácter, cada una de las cuales tuvo su propio proceso de circulación y difusión, aunque al final del proyecto todas se reunieron en tres cajas, una por año, para ser distribuidas también como una colección. En palabras de los organizadores, la intención del proyecto era explorar “todas las potencialidades del medio: edición digital, edición de imagen, de libro de artista, etc. que permanecen desatendidas por el momento.”⁷

El libro y la exposición *Ref. 08001*, comisariados por Juan Canela en la Galería Nogueras Blanchard de Barcelona en 2010, constituyen dos vertientes de un mismo proyecto: tanto para la exposición como para la publicación, ambas de carácter colectivo, se invitó a un total de diecisiete artistas a presentar nuevos trabajos sobre “el concepto de referente, entendido en un sentido amplio. No solo desde un punto de vista artístico, sino como cualquier tipo de expresión cultural, social, lúdica o personal que de alguna manera genere influencias e intereses en el desarrollo de la obra.”⁸ En este caso la publicación adoptó una forma a medio camino entre la caja y el libro encuadernado, también equidistante entre el libro de divulgación y la obra de arte: con una tirada de tan solo 30 ejemplares firmados, y un precio más próximo al de una edición de arte que al de un catálogo de exposición, *Ref. 08001* no solamente es la versión publicada de una muestra, sino que encarna también la simbiosis entre catálogo y objeto artístico original, al descartar de forma consciente el potencial de circulación y divulgación que entrañaría un catálogo de precio y tirada habituales.

Estos ejemplos, lejos de agotar la lista de experimentos en los que el formato tridimensional del *cubo blanco* se ha visto reducido a las dimensiones de una caja de

⁶ <http://rhizome.org/discuss/view/4944/> (consultado en mayo de 2015).

⁷ <http://www.actualidadeditorial.com/proxecto-edicion-el-arte-en-la-edicion-y-sus-usos-creativos/> (consultado en mayo de 2015).

⁸ <http://www.juancanela.com/Ref-08001> (consultado en mayo de 2015).

cartón portable y múltiple, resultan útiles para ilustrar algunas de las variables que adopta semejante transformación, así como algunos de sus resultados. Indudablemente, la tridimensionalidad no es el único de los formatos posibles que adoptan las publicaciones cuando aspiran a cuestionar su propia relación con el medio expositivo; pero constituye, desde luego, un atributo sugestivo —en gran parte por cuanto tiene de literal— si se toma como punto de partida para estudiar la negociación entre lo editorial y lo curatorial en el contexto de las prácticas contemporáneas; una negociación no exenta de problemas y de preguntas sin respuesta definitiva, por lo que está aún lejos de haber llegado a su resolución final.