
Un espacio tomado quizás por fantasmas

MELA DÁVILA FREIRE



Christo y Jeanne-Claude, *Valley Curtain*, 1972.

Postal, impresión en offset, 10 x 15 cm, tirada desconocida.

Ilustración: Lolita Carrasco.

«...No vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, más bien, en un espacio poblado de calidades, un espacio tomado quizás por fantasmas: el espacio de nuestras percepciones primarias, el de nuestros sueños, el de nuestras pasiones que conservan en sí mismas calidades que se dirían intrínsecas; espacio leve, etéreo, transparente, o bien oscuro, cavernario, atestado; es un espacio de alturas, de cumbres, o por el contrario un espacio de simas, un espacio de fango, un espacio que puede fluir como una corriente de agua, un espacio que puede ser fijado, concretado como la piedra o el cristal.»

Michel Foucault, «Des espaces autres», 1967¹

1 Michel Foucault, «Des espaces autres», conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, octubre 1984, pp. 46-49. Traducción al español de Luis Gayo Pérez Bueno publicada en revista *Astrágalo*, n.º 7, septiembre de 1997.

1. *Exponer* y *exponer(se)*: el espacio, la exposición

Exponer, afirma el diccionario, es en primera instancia una acción neutral: «presentar algo para que sea visto». Habiendo perdido la inocencia en cuanto a la objetividad de la mirada, sabemos, sin embargo, que la acción de poner a la vista está lejos de ser un acto inocuo. *Exponer* es no solo mostrar, sino sobre todo «declarar, interpretar, explicar el sentido genuino» de algo: una forma interesada y consciente de poner en escena que, en el mejor de los casos, connota a los objetos expuestos con nuevas resonancias, o resalta algunos de sus rasgos al mismo tiempo que sitúa otros en la sombra.

Exponer es también «colocar algo o a alguien [o colocarse a sí mismo] para que reciba la acción de un agente». *Exponer(se)* es, por lo tanto, asumir el riesgo de recibir una impronta, un impacto. Aventurarse a ser afectado por algo, a aceptar una marca, a no quedar indemne.

Entendida como explicación o interpretación, la exposición aspira a generar una nueva capa de significado que, trascendiendo los sentidos de los objetos tomados individualmente, emane de la selección de dichos objetos y de la forma en que se han articulado. Entendida como riesgo, implica el aceptar que, como mínimo, uno podría no salir del encuentro exactamente igual que ha entrado en él.

En una y otra acepción, *exponer* implica siempre poner en marcha un intercambio, un diálogo, una suerte de conversación que transcurre por los canales de un dispositivo altamente sofisticado, cuyos códigos —que no son cosa de ayer, sino que vienen construyéndose y consolidándose desde hace

tiempo— dibujan un lenguaje, unas formas, un contexto... y, por lo tanto, también unos límites mediante los cuales se acota su campo de acción, es decir, su *espacio*.

El espacio es una categoría compleja, sobre todo cuando, como ahora, la hipervelocidad a la que pueden llegar a moverse el transporte y las herramientas de comunicación ha puesto patas arriba la forma en que solíamos relacionarnos con él. En otras épocas, la dimensión temporal constituía el eje principal gracias al cual cada ser humano encontraba su forma de ubicarse en el mundo. El momento presente, en cambio, «sería más bien la época del espacio», tal como señalaba Foucault, que prosigue: «Vivimos en el tiempo de la simultaneidad, de la yuxtaposición, de la proximidad y la distancia, de la contigüidad, de la dispersión. Vivimos en un tiempo en que el mundo se experimenta menos como vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que comunica puntos y enreda su malla.»² Con esta definición, planteada en 1967, el filósofo francés describía una perspectiva de las relaciones espaciales que en su momento aún no se había desplegado en todo su potencial, pero que en la actualidad —bien entrado ya el siglo XXI— se ha vuelto tan evidente e irrefutable que casi resulta demasiado obvio llamar la atención sobre ella.

El espacio, desde esta perspectiva, abarca no solo el contexto físico en el que transcurre la existencia, sino también las redes de conexiones que ponen en contacto diversos puntos que no son físicamente contiguos, así como la estructura jerárquica que establece la condición central o periférica de

2 Michel Foucault, *ibid.*

dichos puntos. Las relaciones entre unos y otros puntos, sometidas a un flujo continuo, son intrínsecamente relativas: ni las redes de conexiones ni sus vínculos jerárquicos son estables, sino que más bien se caracterizan por el cambio constante, por un perpetuo impulso de transformación.

A la vez, en un plano menos teórico, el espacio continúa siendo una categoría precisa: el entorno físico en el que se mueven nuestros cuerpos. Un entorno que condiciona nuestra existencia no solo en lo material, sino también en lo social y político, y cuyas reglas de funcionamiento nos afectan de manera concreta y tangible, tanto si las acatamos como si las desafiamos. Un entorno cuyos confines parecían haberse expandido enormemente hasta que una crisis sanitaria a escala mundial vino a achicarlos de nuevo, alejando aquello que se había vuelto cercano y accesible hasta dejarlo otra vez fuera del alcance de nuestros movimientos.

En otras palabras, no solo las redes de conexiones y sus dinámicas relaciones son cambiantes; también lo es nuestra capacidad de movimiento. Es decir: la configuración y el alcance del espacio en el que circulan y se interrelacionan nuestros cuerpos son dimensiones no solo físicas, sino también psicológicas, sociales, políticas. Y son, además, alterables, susceptibles de transformarse de la noche a la mañana de forma radical.

Puede ser oportuno, entonces, abordar el significado, los atributos y la potencialidad del acto de exponer empezando por estudiar uno de sus principales componentes, el espacio, en su condición de categoría a la vez tangible e intangible, concreta y abstracta, pero siempre radicalmente determinante.

Sin duda, la expansión de los entornos digitales a todas las facetas de nuestras vidas exige que el potencial del espacio como elemento constituyente y condicionante de toda exposición sea revisado. Analizando el impacto de Internet como «lugar» empleado cada vez con mayor frecuencia para la presentación del arte, el historiador Carson Chan destaca que «para los realizadores de exposiciones y los curadores, esta condición significa tanto la necesidad como la oportunidad de reposicionar el espacio, en lugar de la obra de arte, como material principal en la realización de exposiciones. Si el arte puede ser aprehendido, si no experimentado, al margen de la materialidad, la razón de ser de la exposición física debe concebirse como una experiencia estructurada en torno a las exigencias del espacio tangible.»³

Otros aspectos, además, empujan en la misma dirección; entre ellos, la progresiva y ampliamente comentada desmaterialización del objeto artístico, que abre nuevos interrogantes sobre la forma de relacionar el objeto de arte con su representación; el «giro educacional» derivado de las nuevas formas de entender la institucionalidad, que sitúa las actividades o eventos programados con la exposición al mismo nivel que la exposición misma, o incluso por encima de ella; el «giro archivístico» que viene dándose desde los años noventa como resultado de los nuevos modos de entender la producción artística: «Cada vez —señala Boris Groys— se produce y se expone más y más documentación artística que no tiene la pretensión de hacer presente ningún evento artístico pasado. [...] La documentación artística no es, por lo tanto, ni la actualización de un evento artístico pasado,

3 Carson Chan, «Measures of an Exhibition: Space, Not Art, Is the Curator's Primary Material». Vancouver: *Fillip*, n.º 13, primavera de 2011, pp. 28-37.

ni la promesa de una obra de arte que viene, sino que es la única forma posible de referencia a una actividad artística que no puede representarse de ninguna otra manera.»⁴

En este contexto, ¿por dónde conviene comenzar a reconsiderar el potencial del espacio para constituirse en un elemento activo y productivo, de tal forma que pueda desplegar sus múltiples vertientes en el acto de exponer? Como sucede a menudo, no solo comisarios e historiadores se plantean estas preguntas: los propios artistas vienen buscando la forma de darles respuesta desde hace tiempo.

Cabría, pues, empezar por interpelar a los artistas a través de sus obras.

2. Las publicaciones de artista: espacios *per se*

La obra de arte singular y original, el objeto-fetiché dotado de aura, ocupa el punto álgido del remolino en torno al cual se despliega la estructura del arte. Pero las publicaciones de artista, que incluyen libros, revistas, fanzines, carteles, postales y otros formatos impresos concebidos como una faceta más de la práctica creativa, han sido consideradas hasta no hace mucho —tal vez lo sigan siendo— creaciones de segundo rango, menos relevantes que las obras de arte únicas, aunque con frecuencia se hallan justo en la

4 Boris Groys, «Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Documentation», en *Art Power*. Londres: The MIT Press, 2008, pp. 52-64.

intersección entre las líneas de tensión que conectan el objeto artístico con su reproducción, o el evento —el proceso artístico— con su documento. Es precisamente esta posición, sumada a su condición periférica o marginal en la estructura del arte, la que les otorga gran flexibilidad a la hora de sondear las fronteras que delimitan el ámbito de la creación y, por extensión, el medio expositivo.

Por su propia esencia física las publicaciones de artista constituyen, además, un espacio en sí mismas: un espacio potencialmente móvil, cuyo alcance es independiente de sus creadores, que suele tener un recorrido mucho más largo que cualquier muestra, y cuya bidimensionalidad puede manipularse para ser desbordada literal y metafóricamente. Así conforman, entre otras virtudes, un género dotado con múltiples capacidades para replicar, prolongar e incluso desestabilizar el espacio expositivo: «Las publicaciones de artista, en particular desde los años sesenta hasta la actualidad, [...] han expandido la idea de publicación como un lugar para la exposición, el intercambio, la crítica y el comentario subjetivo, auto-historizante, con un radical potencial para la distribución horizontal, la circulación de ideas y la inserción de narrativas aisladas en una esfera cultural más amplia.»⁵

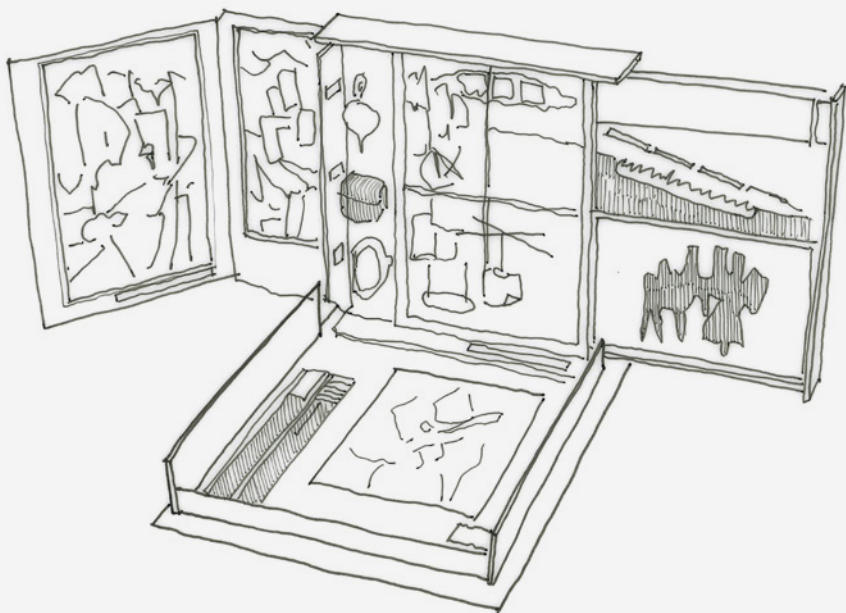
A la vez que saben «hablar» de diferentes maneras sobre el espacio, las publicaciones de artista, cuando forman parte de una muestra, habitan el espacio expositivo e interactúan con él, a menudo problematizándolo de forma evidente. ¿Puede exponerse un libro abierto en una vitrina, fuera del

5 Sarrita Hunn y James McAnally, «Introduction: To Make a Public», en *To Make Art Public: Temporary Art Review, 2011-2016*. Seattle: Institute for New Connotative Action (INCA), 2016, p.32.

alcance de los visitantes que son, además, sus potenciales lectores? ¿Tiene sentido proteger tras un cristal —asignándole algo así como un aura— una octavilla impresa en un número ilimitado de copias con la finalidad de transmitir un mensaje eminentemente político, por mucho que haya sido concebida por un artista? ¿Es consecuente rescatar de la reserva de una biblioteca y exponer en las salas un periódico, publicación efímera por excelencia que caduca tan solo un día después de haber sido impresa? Al plantear estas y otras cuestiones, a menudo las publicaciones de artista se insubordinan contra las convenciones del espacio expositivo, lo someten a tensión, entablan juegos de significado con sus códigos o lo expanden hasta extremos improbables. Y así, invariablemente, atraen la atención hacia dicho espacio, que se ve desenmascarado y se vuelve visible, de tal modo que el sofisticado mecanismo sobre el que se sustenta la exposición queda, en parte, al descubierto: *expuesto* a la mirada de los visitantes.

3. El espacio en las publicaciones / Las publicaciones en el espacio

Las publicaciones de artista han seguido diversos caminos para provocar juegos, alteraciones y extrañamientos en la percepción espacial del observador ya desde los albores de la modernidad. Entre los precedentes más significativos, la *Boîte-en-valise* (1935-1940) de Marcel Duchamp ocupa un lugar destacado. La *Boîte-en-valise* es una suerte de «exposición portátil» contenida en una caja-maleta —de ahí su nombre—, para la cual Duchamp escogió algunas de sus obras anteriores, creó las versiones reducidas que serían incluidas en la caja y se ocupó de que fuese distribuida



Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1935-1941.

La caja, de 42 x 38 x 10 cm, contiene 80 réplicas y reproducciones en miniatura de obras de Marcel Duchamp. Tiradas de cantidad variable realizadas entre 1935 y 1966.

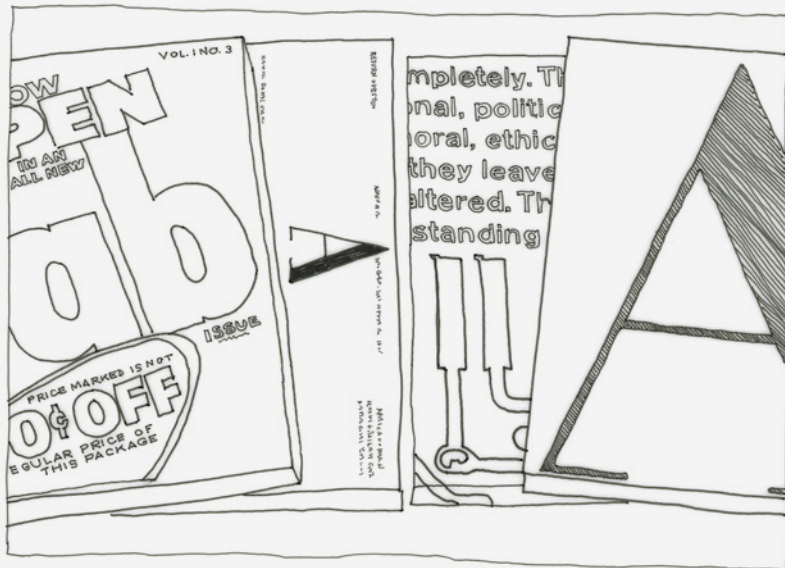
Ilustración: Lolita Carrasco.

en forma de lo que hoy denominaríamos «múltiple», concepto que por aquel entonces aún no existía. La *Boîte-en-valise* es, no obstante, más que un contenedor, puesto que fue diseñada para que, una vez abierta, se convirtiese en el expositor de las miniaturas: una suerte de *display* en el que se exhiben algunas de ellas, como el urinario *La fuente* o el *Desnudo descendiendo una escalera*.

Así, la caja-maleta de Duchamp integra en sí misma, en versión diminuta, un espacio que se recrea cuando la caja se abre para transformarse en una minúscula «sala de exposición». Y además actúa como «documento», dando fe de la trayectoria creativa de su autor mediante la presentación de una selección miniaturizada de sus obras. La *Boîte-en-valise*, por lo tanto, contaba ya con algunos atributos que llegarían a convertirse en rasgos fundamentales en el momento en que las publicaciones de artista, en los años sesenta, comenzaron a expandirse, y la documentación de arte empezó a abrirse paso hacia el cubo blanco.

Tras la *Boîte-en-valise* vendrían otros proyectos-caja, algunos casi coetáneos y a buen seguro inspirados en ella, como *Duchamp* (1942-1953), de Joseph Cornell: una caja de cartón —en este caso, un ejemplar único— que contiene dibujos, pequeños objetos, revistas, octavillas, invitaciones a exposiciones, entradas de cine, etc.⁶ Pero no fue hasta dos décadas más tarde cuando aparecieron algunas revistas en forma de «atípicos contenedores de arte

6 A partir de 1942, cuando Duchamp regresó a Nueva York para esquivar la guerra, Cornell colaboraría con él en la producción de los ejemplares de la *Boîte-en-valise*.



Aspen, 1965-1971, varios autores.

Ilustración: Lolita Carrasco.

experimental equivalentes a museos portátiles o galerías “deslocalizadas”». ⁷ Aspen, «la revista en una caja», sobresale entre los proyectos de este tipo. Publicada entre 1965 y 1971, puede considerarse una de las primeras revistas verdaderamente *multimedia*: casi todos sus números adoptaron la forma de un contenedor —carpeta o caja— repleto de contribuciones de artistas, escritores, músicos, filósofos, etc., que tenían formatos variados: postales, dibujos, grabaciones de audio (en disco flexible) y de cine (en rollos de película súper-8), fotografías, textos... Peter Blake, William S. Burroughs, John Cage, Ossie Clark, Marcel Duchamp, David Hockney, John Lennon, Lou Reed, Yoko Ono, Susan Sontag, Roland Barthes y J. G. Ballard fueron algunos de los autores y artistas que participaron en Aspen, cuyo contenido estaba a cargo de un editor diferente cada vez.

A medida que los múltiples y otros formatos publicados en serie iban dejando de ser excepciones, las iniciativas posteriores de publicación-caja harían recaer el énfasis en otros rasgos distintos de este formato. Así, en 2002, el comisario Martí Manen produjo en Barcelona *Take Away. Exposicions per emportar* [«Take Away. Exposiciones para llevar»], una caja de cartón claramente inspirada en el contenedor de pizza servida a domicilio, epítome de la «comida rápida» característica de las sociedades de consumo acelerado. *Take Away*, según Manen, «presenta preparados para exposiciones. Partiendo de la necesidad de plantear una exposición individualizada, que no individual, *Take Away* propone que sea el usuario el que decida la mejor manera de interactuar con el material artístico

⁷ Pepe Murciego, “NSMBLDS. Revistas ensambladas en el Estado español”, en *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Madrid, Seacex, 2009.



Martí Manen, *Take Away. Exposicions per emportar*, 2002.
Con piezas de Óscar Abril Ascaso, Alku, Fifty-Fifty, Oriol Font, Sònia López, Carolina Masó y Job Ramos. La caja, de 25,5 x 24 cm, contiene 1 casete de audio (en cajaa de 11 x 7 cm) + 2 hojas + 3 folletos ([3, 8, 2] p., 21 x 21 cm) + 6 cedés en fundas de 13 x 13 cm + 1 disco de vinilo, 17,5 cm, en funda de 18 x 18 cm + 1 cartel (ilustrado en color, 100 x 60 cm). Tirada desconocida. Foto cortesía de Martín Manen.

presentado.» Así pues, en este caso la caja-exposición, con piezas de Óscar Abril Ascaso, Alku, Fifty-Fifty, Oriol Font, Sònia López, Carolina Masó y Job Ramos, está pensada para permitir la experiencia doméstica y personalizada de la exposición de arte. Los ingredientes —las obras— están ahí, y debe ser cada persona la que asuma el reto de definir el espacio en el que van a mostrarse, y de qué manera.

Parque Nacional es una publicación aún más reciente que presenta también en una caja. Se trata, en este caso, de un proyecto editorial complejo que pone en juego diferentes niveles de sistematización. Noe Lavado y Helena Rovira, sus autoras y editoras, se impusieron el objetivo de documentar los quince parques nacionales que existen actualmente en España, y *Parque Nacional* incluye un fanzine fotográfico dedicado a cada uno de estos parques. Los fanzines fueron apareciendo a partir de 2014 como publicaciones independientes, y en 2018, una vez completa la serie, se reimprimieron todos para constituir un conjunto que se presenta en una sencilla caja de cartón.

A pesar de que cada parque fue fotografiado en un momento diferente, todos los fanzines se adaptan rigurosamente a un sistema definido previamente con precisión. La fotografía de portada retrata siempre algún tipo de edificación, cobertizo o caseta; en el reverso aparece invariablemente un mapa, donde se señala el territorio que ocupa el parque en cuestión. Las 17 fotografías restantes de cada fanzine muestran impresiones del parque: caminos, refugios, graneros y también primeros planos de grava, piedras o rocas del camino. En un ejercicio evocador de las rígidas estructuras visuales empleadas por Bernd y Hilla Becher, Hanna Darboven y otros artistas



Noe Lavado y Helena Rovira, *Parque Nacional*.
Barcelona: Lindero Libros, 2014-2018. 15 folletos en una caja de cartón,
impresión láser en blanco y negro, grapados, 28 p. c/u, 18,5 x 12,7 cm c/u,
edición de 30 ejemplares. Foto cortesía de Lindero Libros.

conceptuales, Noe Lavado y Helena Rovira han desarrollado un lenguaje sutil y nada estridente, que contrasta con las aspiraciones de monumentalidad del proyecto. La caja de cartón, por su pequeño tamaño y la sencillez de su factura, se alinea con la voluntad de sobriedad general, al igual que la técnica de impresión escogida: la fotocopia en blanco y negro.

En este caso, pues, podría decirse la publicación en una caja no trata de recrear un espacio expositivo, sino de lo contrario: lo que *Proyecto Nacional* encierra en su interior es un «fragmento» —quince fragmentos, en realidad— del espacio natural exterior, imposible de atrapar entero en una publicación, pero documentado de forma sistemática a fin de acabar siendo «representado» mediante cada uno de los fanzines. En palabras de sus autoras, «*Parque Nacional* es al mismo tiempo una reivindicación fotográfica, geográfica y medioambiental.»

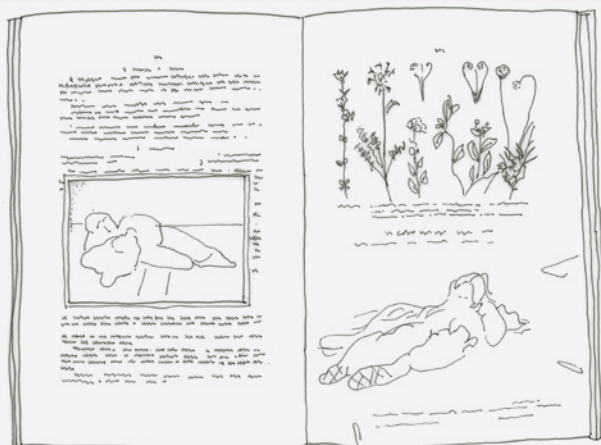
El espacio natural es también el tema latente tras *True Patriot Love*, un libro de artista publicado, a modo de catálogo *sui generis*, para la exposición del mismo título que la artista canadiense Joyce Wieland presentó en la National Gallery of Canada (Ottawa) en 1971.

Esta exposición había sido concebida como una visión retrospectiva de la práctica artística de Wieland, que entre otros formatos incluye el cine, las obras tejidas o bordadas, los tapices, el dibujo y la fotografía. El libro, concebido por la artista, se convirtió en una más de las piezas que formarían parte de la muestra. Para realizarlo, sobre un volumen de botánica dedicado a las flores del Ártico Wieland compuso un collage con múltiples elementos: «Fragmentos de textos, tanto impresos como manuscritos, aparecen y

desaparecen; estos textos están en muchos idiomas: el inglés, el francés, la lengua inuit y el gaélico. Los textos incluyen recortes de prensa, canciones e información histórica, al igual que partes de un guión cinematográfico que Wieland había escrito sobre Tom Thomson (1877-1917). (La película *The Far Shore*, realizada por Wieland en 1976, terminaría siendo el resultado final de estos fragmentos de guión.) Entre las fotografías que se han enganchado a la página con clips o se han cosido al libro hay paisajes, huellas de botas sobre la nieve, numerosas reproducciones de la pintura *The West Wind*, 1916-1917, de Tom Thomson, y también imágenes en las que Wieland recrea la heroica caminata de Laura Secord durante la guerra de 1912...»⁸. A esta variedad de materiales que fueron integrados en el volumen de botánica se sumaron, por fin, unas cuantas imágenes que Wieland bordó directamente sobre las páginas del libro original.

Una vez finalizado, el ejemplar que Wieland había manipulado de esta forma fue fotografiado, y su reproducción facsímil constituyó la publicación que se editó para la muestra. La artista hizo pocas concesiones para asimilarlo al modelo tradicional de un catálogo de exposición: la lista de obras expuestas en la muestra aparece en un folleto grapado que se guarda en un sobre encolado a la contracubierta, donde también se encuentran un mapa en blanco y negro de Canadá y una entrevista del historiador del arte Pierre Théberge a Wieland. La entrevista, maquetada en una única hoja de insólito gran formato, se desarrolló en francés e inglés simultáneamente, y así lo refleja el texto; Michael Snow —en aquella época, el esposo de Wieland— actuó como traductor.

8 Johanne Sloan, *Joyce Wieland: Life and Work*, <https://aci-iac.ca/art-books/joyce-wieland/key-works/true-patriot-love>



Joyce Wieland, *True Patriot Love*, 1971.

Ottawa: National Gallery of Canada, 1971. Impresión offset sobre papel, encuadernación en tapa dura, 218 pp., 25 x 17 cm. Tirada desconocida. Ilustración: Lolita Carrasco.

La pieza resultante es una publicación en blanco y negro en la que algunos aspectos de la tradición conceptual del libro de artista se conjugan con rasgos personales del trabajo de Wieland. En *True Patriot Love*, el lector se ve interpelado por una suerte de voz coral que parece hablar en distintos lenguajes, tanto textuales como gráficos, cuyos mensajes no son unívocos y claros. El feminismo y la ecología —dos de los grandes temas que atraviesan gran parte de la producción de Wieland— se entrelazan, en este libro, con una suerte de amor hacia Canadá que, lejos de inscribirse en perspectivas nacionalistas, parece estar basado en vínculos atávicos y expresarse por medio de asociaciones con elementos naturales como las flores, la nieve, el paisaje, etc. «Aunque no es exactamente una celebración de lo nacional, *True Patriot Love* instaba a los visitantes a reconsiderar los términos de su compromiso con su país, y ponía en contraste, de forma deliberada, las sensibilidades de Canadá y los Estados Unidos».⁹

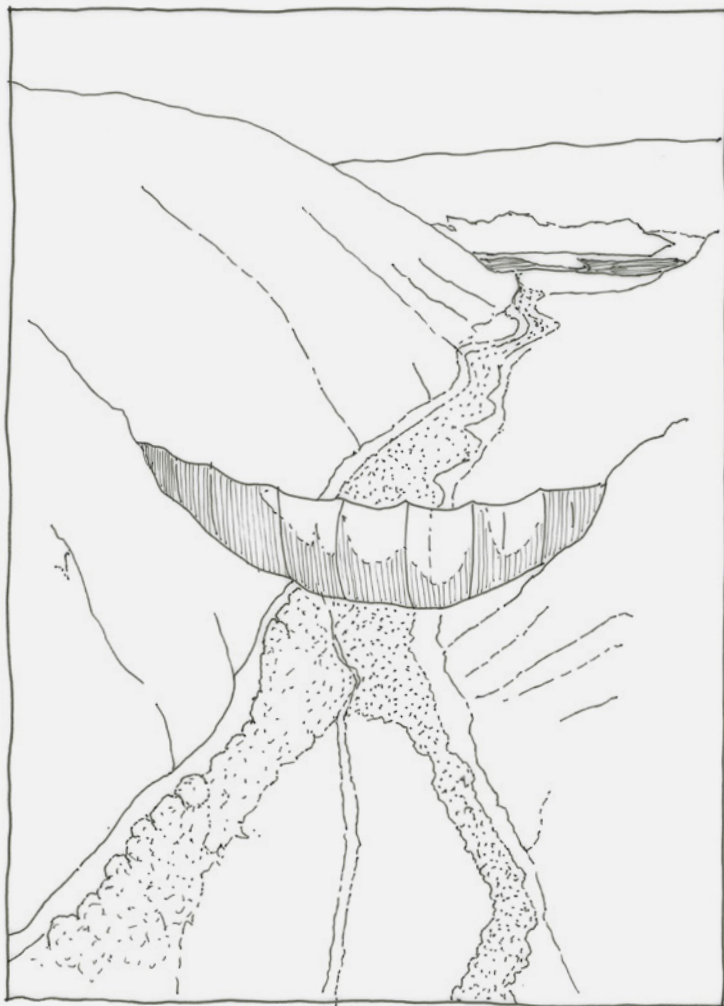
La relación de conexión y transferencia entre un entorno al aire libre y una publicación es aún más radical en los materiales que se editaron para documentar *Valley Curtain*, de Christo y Jeanne-Claude: una gigantesca cortina suspendida entre colinas en un idílico paraje del estado de Colorado. Como en otras piezas de la pareja de artistas, el espacio natural constituye un elemento irrenunciable de *Valley Curtain*, que no puede existir si no es en ese preciso emplazamiento, que forma parte inextricable de la obra. Por lo tanto, el enclave geográfico aparece retratado como elemento constitutivo de *Valley Curtain* en las fotografías de Shunk-Kender que documentan su realización,

9 Johanne Sloan, *Ibíd.* Wieland había vivido un tiempo en Estados Unidos pero había acabado por regresar a Canadá, desencantada por el giro político que el país había adoptado.

y también en las publicaciones que se editaron con motivo de la instalación: cuatro carteles, una postal y algunos folletos que anunciaban presentaciones posteriores de la obra en museos y galerías.

La nota de prensa emitida por el estudio del artista describía así la consecución de *Valley Curtain*:

«El 10 de agosto de 1972, en Rifle, Colorado, a las once de la mañana, un grupo de 35 trabajadores de la construcción y 64 ayudantes temporales, entre los que se contaban alumnos de las escuelas de arte, estudiantes universitarios y trabajadores del arte itinerantes, ataron la última de las 27 cuerdas que aseguraban una cortina naranja de 61.000 m² a sus amarres en Rifle Gap, 11 km al norte de Rifle, en la autopista 325. Algunos habían dicho: “No se puede hacer.” Sin embargo, la pieza se llevó a término mediante un perfecto trabajo en equipo, en el que de obreros con casco y estudiantes melenudos fueron avanzando mano a mano. Al finalizar, Christo fue llevado a hombros de los obreros, quienes, siguiendo la tradición, le lanzaron al agua en Rifle Creek, mientras un grupo de paracaidismo de Denver bajaba por el Gap en paracaídas de colores, y coches y caballos competían por el honor de pasar por primera vez a través de la abertura en forma de arco de 7 m de ancho que había en la cortina. El 10 de octubre de 1971, cuando la desafortunada cortina se había roto en pedazos, Christo había prometido llevar a término este proyecto suyo, y diez meses más tarde pudo cumplir su promesa. [...] El 11 de agosto, 28 horas después de la finalización exitosa de *Valley Curtain*, la previsión de un vendaval con vientos estimados de más de 90 km/h obligó a iniciar el procedimiento de retirada de la cortina...»



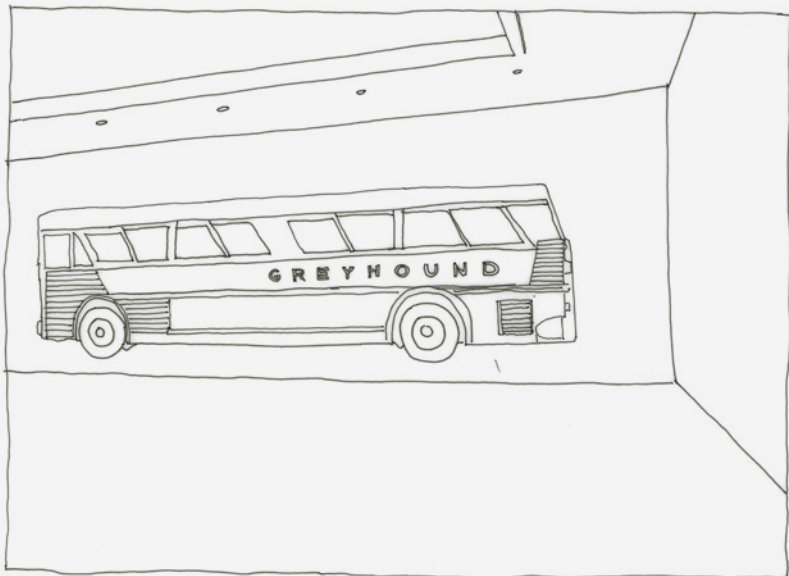
Christo y Jeanne-Claude, *Valley Curtain*, 1972.

Cartel de una serie de cuatro, fotografía de Harry Shunk, impresión offset sobre papel. 63 x 99 cm, tirada desconocida.

Ilustración: Lolita Carrasco.

Valley Curtain, una intervención en el paisaje de un tamaño tan grande que casi resultó imposible llevarla a la práctica, transforma el escenario natural en un espacio para el arte, a la vez que resitúa a los observadores en una posición distinta de la habitual, al volverles conscientes de su propia escala. Otros experimentos artísticos han buscado efectos de extrañamiento espacial semejantes a este también a través de los juegos de escala; entre ellos la obra que Mason Williams publicó en 1967, una pieza escuetamente titulada *Bus*.

Aunque mucho más conocido como guitarrista y guionista de televisión, Mason Williams estudió arte y comenzó su carrera como artista visual igual que su amigo de la infancia, Ed Ruscha. En 1956 ambos dejaron Oklahoma para instalarse en Los Ángeles, ciudad en la que estudiaron y compartieron numerosos proyectos. Entre otros, Ruscha se encargó de realizar la fotografía de portada del primer libro de Williams, *Bicyclists Dismount* (1964), y este, a su vez, colaboró con Ruscha en la realización del grabado *Double Standard* (1969). También estaban juntos durante la vuelta en coche que daría lugar al libro *Royal Road Test* (1967), del que son coautores, que documenta los efectos del impacto contra el suelo en una máquina de escribir de la marca Royal cuando es arrojada por la ventanilla durante el trayecto. (Ruscha iba al volante, Williams fue el «tirador».) El libro *Crackers* (1969) y la película *Premium* (1971), de Ed Ruscha, están inspirados en una historia de Williams, quien a su vez dedicó su libro *Williams Reading Matter* (1969) «A Ed Ruscha, por abrirme los ojos». El sentido del humor, el gusto por la iconografía pop y el interés por yuxtaponer el espacio real al espacio simbólico que genera una publicación, son aspectos por los que tanto Williams como Ruscha se sentían, en los años sesenta, profunda e igualmente interesados.



Bus es una caja de cartón en cuyo interior se encuentra, cuidadosamente plegada, la fotografía impresa en blanco y negro de un autobús de la compañía Greyhound. Para realizar este cartel, la fotografía del autobús se serigrafió en 16 secciones diferentes, ampliadas a partir de un negativo fotográfico; según anuncia el texto que acompaña la pieza, se requirieron más de 3,5 m de cinta adhesiva y unas 9 horas de trabajo manual para montar cada uno de los ejemplares de la edición. La colaboración simultánea de las manos y los pies de varias personas fue necesaria para doblar y guardar en sus cajas los 200 ejemplares de los que se compone la edición. Desplegada, la imagen resultante del ensamblaje de las 16 secciones, que mide 3 m de altura por 11 de longitud, reproduce un autobús a tamaño natural.

Bus emplea el recurso de la literalidad empujándolo hasta su verdadero límite: con una reproducción bidimensional de un objeto de tres dimensiones en la que se combinan la exactitud de la copia fotográfica con la precisión de la escala real. Irónicamente, es esa misma exactitud la que convierte a *Bus* en un documento de la realidad casi impracticable: la copia es tan grande que apenas si puede ser manipulada, menos aún contemplada en su totalidad. *Bus* es, por lo tanto, una copia perfecta, pero a la vez fallida: una sátira brillante de los riesgos implícitos en la aspiración a la máxima fidelidad documental, y un ejemplo tangible de la brecha que separa el original de la copia, una brecha que, cuanto más precisos se vuelven los medios de reproducción, más parecería que se agranda.

Si en las publicaciones que documentan *Valley Curtain* el espacio natural quedaba incluido en la pieza, *Bus* no necesita este recurso: la literalidad de su escala «incorpora» en sí misma la evocación de un espacio exterior

Mason Williams, *Bus*, 1967.

Serigrafía, 313 x 1102 cm (desplegado), 38 x 44 x 13 cm (caja). Edición de 200 ejemplares. Ilustración: Lolita Carrasco.

a la sala de exposición, que se inserta en ella para desplegar un sugestivo abanico de resonancias. En este caso no se trata del medio natural, sino su opuesto: la urbe contemporánea, uno de cuyos elementos inconfundibles es el autobús, cuya irrupción en la sala de exposición, siendo tan «extraño» a ella, tiene la virtud de reunir simbólicamente dos espacios antagónicos en un mismo lugar físico.

El cartel *Exhibition* (1966), diseñado para comunicar la primera exposición individual del pintor Joe Goode, juega también la baza del «extrañamiento» espacial y recurre, al igual que *Bus*, a la literalidad de la reproducción. La construcción simbólica, sin embargo, es un poco más compleja en este caso, empezando por el hecho de que la imagen del cartel nada tiene que ver con lo que se verá en la muestra que dicho cartel anuncia: en los cuadros de Goode —amigo y compañero de facultad de Ruscha y Williams— aparecen retratados objetos cotidianos del espacio doméstico, entre los que destacan las botellas de leche. Su pintura, que suele asimilarse al arte pop americano, formó parte de exposiciones como *New Painting of Common Objects* (1962), una de las primeras muestras dedicadas a esta corriente en Estados Unidos que también incluía obras de Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Jim Dine y Ed Ruscha, entre otros.

A su primera muestra, sin embargo, Goode no solo le asignó un título inusual —un nombre común, «exposición», que no permitía individualizarla mediante ningún rasgo—, sino que además prescindió de mostrar su obra o a sí mismo, optando por reproducir en el cartel la fotografía a cuerpo entero, ante un



Joe Goode, cartel de la muestra *Exhibition*, Nicholas Wider Gallery, Los Ángeles, 1966. Cartel impreso en offset, 48 x 37 cm, tirada desconocida.

fondo neutro inidentificable,¹⁰ de un hombre de mediana edad: Nicholas Wider, el dueño de la galería donde tendría lugar la exposición. El cartel, por lo tanto, no se centra en la obra, ni en el artista, ni tan siquiera en el espacio físico donde se instalaría la exposición, sino en el verdadero agente facilitador del evento: el galerista, por lo general el eslabón menos visible de la estructura mercantil que es una galería. El cartel de *Exhibition*, pues, ejecuta un ejercicio de metonimia en el que la fotografía del galerista representa a todos los elementos del espacio simbólico donde tendrá lugar la muestra: las salas de la galería, las obras, el artista y, por extensión, el mercado del arte.

Un espacio simbólico, sin correlato con ningún contexto físico conocido, es igualmente el tema del cartel *Durch kosmische Strahlen gehen* [«Caminar a través de rayos cósmicos»] creado por Stanley Brouwn para su exposición individual en el Städtisches Museum Mönchengladbach en 1970, cuyo director, Johannes Cladders, defendía una concepción del museo en la que el espacio era el material en torno al cual trabajaban tanto el comisario como el artista. «El concepto de “antimuseo”— había escrito Cladders en 1967— debería entenderse como la demolición de las paredes físicas y la construcción de una casa espiritual.»

La exposición de Stanley Brouwn formó parte de una serie de muestras individuales en la que también participaron, entre otros, Hanne Darboven, Panamarenko, Bernd y Hilla Becher, Daniel Buren y Marcel Broodthaers. Llevando a la práctica la idea de que el «espacio expositivo» debería superar

¹⁰ La fotografía es de Jerry McMillan, fotógrafo, a la sazón estudiante de arte y buen amigo de Goode, Ruscha y Williams.

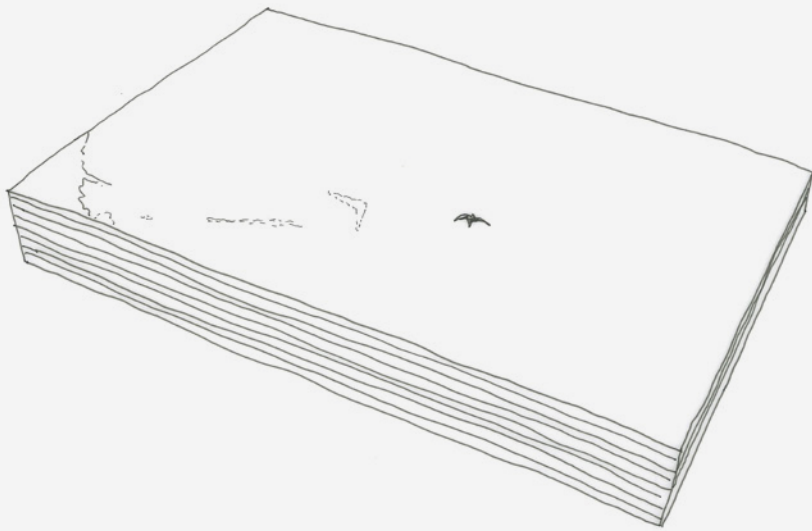


Stanley brouwn, *Durch kosmische Strahlen gehen*, 1970.
Cartel impreso en offset, 53 x 72,8 cm, tirada desconocida.

los límites de las salas de exposición y desbordarse hacia todas las demás facetas de la institución museal, para estas exposiciones individuales Joahnnes Cladders había decidido no editar catálogos al uso, sino cajas de cartón, publicadas en series de entre 200 y 300 ejemplares, que cada uno de los artistas objeto de una muestra podía intervenir o modificar según considerase. stanley brouwn constituyó la excepción, al prescindir de realizar su correspondiente caja y editar, en cambio, un cartel. Un cartel que fue, de hecho, su única producción material para la muestra, puesto que durante su exposición las salas del museo permanecieron completamente vacías. «Las salas nos parecen vacías, aunque están llenas», explicaría Cladders. «brouwn no usa métodos de verificación física. Es precisamente lo invisible, lo que sigue estando ahí, lo que a él le interesa.»¹¹

La idea era ciertamente radical, pero no nueva: en 1958, Yves Klein había dejado las salas de la galería Clert, en París, completamente despejadas para su exposición *Le Vide* («El vacío»): «Este estado pictórico, invisible en el espacio de la galería, debería ofrecer la mejor definición general de la pintura que haya podido darse hasta la fecha, esto es, el resplandor. Si el proceso creativo funciona bien, esta inmaterialización invisible e intangible de la pintura debería ejercer un efecto en los vehículos sensibles o cuerpos de los visitantes que acuden a la exposición con mucha mayor efectividad que los cuadros normales, visibles, tanto si son figurativos como si son abstractos

¹¹ Johannes Cladders, en la charla de inauguración de *Durch kosmische Strahlen gehen*.



Félix González-Torres, *Sin título*, 1992-1993.

Cartel, impresión en offset, 49 x 34 cm, tirada ilimitada.

Ilustración: Lolita Carrasco.

o incluso monocromos.»¹² El comentario explicativo de Klein deja claro que sus objetivos y los de brouwn eran, pues, significativamente diferentes: allí donde Klein pretendía alcanzar el estado «radiante» de la pintura mediante su liberación rotunda de la materialidad, brouwn buscaba despejar los espacios de exposición para volverlos, así, mucho más visibles: no era la pintura ni ningún otro género, sino el espacio mismo, en su doble condición de espacio físico y místico, el que a brouwn le interesaba llevar al primer plano de la percepción.

Avanzando en el proceso de desvinculación del espacio a lo real, es precisamente el espacio poético, espiritual, que ya no tiene un anclaje material sino que vuelve completamente abstracto y metafórico, el que se prefigura en obras como *Sin título*, 1992-1993, de Félix González-Torres: una pila de papeles sobre los que se ha impreso en blanco y negro la imagen vaga de un cielo en el que apenas se distingue nada más que un pájaro en vuelo. La imagen es completamente indeterminada e imprecisa; la pila de papeles, en cambio, conforma un «objeto» casi escultórico en la sala de exposición, cuyo volumen va cambiando de forma a medida que los visitantes se llevan, de una en una, las hojas apiladas en el suelo.

Por último, el espacio poético es también el espacio mental, un espacio dinámico y cambiante que puede tener un correlato material en el que inspirarse, pero que no necesariamente lo representa de manera precisa.

12 Yves Klein, fragmento de «Conferencia en la Sorbona», 1959. Citado en *Overcoming the problematics of Art -The writings of Yves Klein*, Putnam - Spring Publications, 2007. Consultado en <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/642/the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-of-stabilized-sensibility-exhibition-of-the-void/>



Patricia Dauder, *Insulana*, autopublicado, 2019.

Grafito sobre papel, 30,5 x 43 cm, 24 pp. Edición de 5 ejemplares + PA, firmada y numerada. Fotos cortesía de la artista.

El libro de dibujos *Insulana* (2019), de Patricia Dauder, plantea una de las posibles representaciones gráficas —una suerte de mapa— de uno de tales espacios mentales, en este caso inspirado en la orografía de las Islas Azores, donde la artista pasó una temporada en 2017. El texto inscrito en la contracubierta del libro ofrece algunas pistas más sobre su contenido: «Las primeras descripciones de las islas hacen referencia a la dificultad que sentían los primeros pobladores a la hora de dominar mentalmente el espacio.»¹³ *Insulana* devuelve materialidad gráfica, por lo tanto, a la configuración abstracta de un espacio, transformando una idea en su representación, que en este caso adopta la forma de un libro de artista.

4. Epílogo: cuerpos en el espacio

El recorrido por las diversas formas de aprehender y recrear el espacio que ilustra y ejemplifica esta selección de publicaciones y documentos traza un camino que va desde el espacio concreto y material de la galería hasta el espacio puramente mental y su representación. Unos y otros ejemplos comparten, sin embargo, no solo el interés por trabajar con el espacio como elemento constitutivo propio, sino también la capacidad de superponer diferentes visiones espaciales —diferentes espacios— al de la galería, que así resulta ser lo que Foucault ha definido como «heterotopía»: «La heterotopía tiene el poder de juxtaponer en un único lugar real distintos espacios, varias

¹³ Fragmento del texto en portugués que aparece en la cubierta de *Insulana*.



Graciela Carnevale, *Acción del encierro*, 1968.

Fotos cortesía de la artista.

ubicaciones que se excluyen entre sí. Así, el teatro hace suceder sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares ajenos entre sí; así, el cine no es sino una particular sala rectangular en cuyo fondo, sobre una pantalla de dos dimensiones, vemos proyectarse un espacio de tres dimensiones...»¹⁴

Este recorrido no estaría completo, sin embargo, si no incluyese al menos uno o dos modelos para la ocupación del espacio de exposición por los visitantes, que son, al fin y al cabo, los agente activos y curiosos que penetran en el lugar heterotópico que es la sala de exposición para tratar de dar un sentido a su contenido.

Dos obras eminentemente performativas ilustran sendos modos radicales de provocar tal ocupación del espacio expositivo.

La *Acción del encierro*, organizada por Graciela Carnevale en el contexto del Ciclo de Arte Experimental que tuvo lugar en Rosario, Argentina, en 1968, consistió literalmente en una «encerrona»: Carnevale convocó al público a una inauguración en una galería, y cuando esta estuvo llena, ella cerró la puerta con un candado y se marchó. La acción, en la que los asistentes participaban de manera inconsciente e involuntaria, finalizó cuando consiguieron convencer a un transeúnte de que rompiese el cristal de la puerta para poder abrirla y salir. En un contexto de dictadura y represión policial como el que se vivía en aquel momento en el país, la *Acción del encierro* supuso una recreación performativa de la violencia institucional, dirigida, en última instancia, a estimular la toma de conciencia de los participantes.

¹⁴ Michel Foucault, op. cit.



Y cuatro décadas más tarde, en 2007, Luz Broto realizó en el bar madrileño La Piola la acción *Ensayo_02. Ocupar la totalidad del espacio, en un día no laborable, superando el aforo máximo cifrado por la Licencia Municipal de Funcionamiento*. La artista describe así la motivación y el funcionamiento de esta acción: «La normativa que regula la cantidad de gente que puede estar en un local comercial sirve para articular esta acción, que propone subvertir la misma norma ocupando el espacio de un modo no habitual. Para ello se redacta un guión y se distribuye por el barrio días antes. Este indica el tipo de movimiento de entrada, de ocupación y de salida, sin especificar la duración de cada paso.»

Luz Broto, *Ensayo_02. Ocupar la totalidad del espacio, en un día no laborable, superando el aforo máximo cifrado por la Licencia Municipal de Funcionamiento*, 2007. Fotos cortesía de la artista.

Colección:
**CORDADA / Perspectivas
para encontrar los pasos**

CC BY NC SA



**Un espacio tomado quizás
por fantasmas**

Septiembre 2022

Autora: Mela Dávila Freire

Dirección Editorial:
Alfredo Puente [FCAYC]

www.fcayc.org

CORDADA

—Perspectivas para
encontrar los pasos

