2016

Oriol Vilanova: Medio y memoria

Oriol Fontdevila
CONCRETA

Texto sobre la exposición *At first sight* de Oriol Vilanova, en M van Museum Leuvenen, publicado en Concreta *en línea*. 03-06-2016



La materialidad del medio es el punto de partida para una generación de artistas que definitivamente reniega del darwinismo medial que se desplegó a lo largo del siglo XX. A sus manos, los medios han dejado de ser ese fenómeno evanescente que los suponía desaparecer uno tras otro en una carrera interminable para alcanzar lo real: cuando un medio conseguía renovar la expectativa de experimentar la realidad de un modo *inmediato*, otro medio anterior se consideraba abatido y declinaba —y así es como una narrativa evolutiva quiso dar sepultura primero a la pintura, después a la fotografía, a la imprenta y así sucesivamente hasta alcanzar lo digital (1).

Medio y realidad se han venido definiendo, de ese modo, como categorías antagónicas. En tanto que siempre se ha sospechado de la fiabilidad del medio, su existencia se ha tenido que justificar por la capacidad de referirse a una verdad que le es forzosamente externa. De este modo, el medio parece ser aquello que nunca debería haber existido en cuanto a tal; mientras que, en correspondencia, lo real se ha pensado como aquello que siempre consigue escabullir de la mediación y la codificación. Medio y realidad se han articulado, así, como las dos caras de una misma fantasmagoría, tal y como es la posibilidad del conocimiento humano.

Oriol Vilanova, en cambio, parte de la suposición de que el medio forma parte de la realidad misma, y que para dar cuenta de ello no hay nada mejor que fijarse en su contingencia material. La rutina que el artista sigue casi a diario en los mercadillos de segunda mano probablemente es su mejor escuela: allí es donde llegan los medios que supuestamente han postrado. Si bien, con más o menos polvo y con más o menos lacras, se descubre, allí también, que los viejos medios colean todavía y que, más importante todavía, estos son portadores de una experiencia que es particular e inalienable.

El *medio forma parte de la realidad* —así como, probablemente, no haya más realidad que la que es capaz de conducir una acción—, por lo que toda ella es susceptible de devenir medial. Por lo tanto no es aceptable limitar nuestra comprensión del medio a una mera cuestión de representación: la verdad del medio no depende solo de una referencia externa. En este sentido, Vilanova ya demostró con anteriores trabajos que no es más real un arco de triunfo que la postal de un arco de triunfo, y que hasta pueden llegar a competir ambos en términos de monumentalidad (*Copias*, desde 2010). Así como el pabellón de Mies van Der Rohe en Barcelona no es menos teatral que sus copias en postal, o que la copia del pabellón que se irguió a mediados de los ochenta o que las copias que conforman el Pueblo Español y que el pabellón tiene como telón de fondo (*Ella corrige las costumbres riendo*, 2013). Pero, con Vilanova, no hay nada que hacer con la teoría del simulacro: aquí ninguna copia cae en el descrédito y, contrariamente, todas juegan un rol específico a la hora de conformar la realidad.

En el M van Museum Leuven, el artista relaciona este bagaje con las mismas paradojas del museo en tanto que medio. Tal y como sugiere el título, *At first sight*, la exposición presenta tres instalaciones que se refieren al deseo de *inmediación* que el museo comparte con los demás medios. Por inmediación, nos referimos a esas estrategias mediales que, buscando presentar la realidad de un modo inmersivo y naturalizado, proceden a minimizar la presencia del medio en el acto de percepción, hasta tal punto que este desaparece de la consciencia del espectador Por paradójico que parezca el fenómeno, Jay David Bolter y Richard Grusin explican la inmediación como el ideal a que aspira cualquier medio (2). En relación con el museo, el caso más exacerbado de inmediación se ha considerado comúnmente en relación con el cubo blanco; una tipología que, a cambio de prometer al espectador entrar en contacto directo con el arte moderno, supuso un retroceso a todo haz de mediaciones que el arte necesita para acontecer.

Precisamente, *Voilà* (2016), una de las estructuras que Vilanova presenta en Lovaina, está en consonancia con las prácticas pioneras de desenmascaramiento de la llamada ideología del cubo blanco. Se trata prácticamente de un guiño referencial al minimalismo subversivo de un Michael Asher o de un Dan Graham, artistas por los que Vilanova tiene especial interés. Tal y como también ocurre con sus anteriores *Mirador* (2012), *John* (2012) o *Entreacto* (2013), *Voilà* trata de dar lugar a un ejercicio camaleónico y de fusión con la arquitectura del sitio: parecería, por un lado, que la obra se pone al servicio y refuerza la misma asepsia del cubo blanco, pero por el otro el artista lleva al paroxismo tal doctrina cuando lo que se acaba por invisibilizar es el mismo trabajo artístico.

Aun así, más que concentrarse en la ideología del cubo blanco, *At first sight*, se resuelve como un corte transversal por las estrategias de inmediación del museo. Asimismo, en la aproximación de Vilanova encontramos un mayor interés por indagar en su sustrato material, algo que lo acaba por distanciar del posminimalismo (3). Es el caso del dispositivo de vitrina en *Without distinction* (2016): esta instalación consiste de un vasto despliegue reticular de hasta 35 vitrinas procedentes de museos e instituciones culturales de toda Bélgica: las hay de museos de arte pero también de ciencias naturales, del emblemático Tervuren así como derivadas de espacios de exposición de bibliotecas y archivos. Con el acervo, el deseo de inmediación se descubre como un patrimonio que no es exclusivo de la exposición de arte moderno, sino que, contrariamente, cruza el aparato visual del museo por entero. Tal y como reconoce el mismo artista, un dispositivo como la vitrina demuestra que cada época y cada tipo de museo estaría generando unos modos particulares para desaparecer de la visión del espectador: no se muestra

del mismo modo un papiro del 300aC que un ardid del Congo belga, al igual que tampoco desaparece un museo etnográfico del mismo modo que lo hace un museo de arte egipcio. De este modo, Vilanova procede a la sobreexposición del lado oscuro de la visualidad, el cual vemos emerger con una sensualidad que le es inaudita y que reconocemos como una suerte de venganza por parte de la misma materialidad del medio.

Algo similar ocurre con *Anything, everything* (desde 2015). Un paramento de hasta 2.800 postales recubre en este caso la totalidad de las paredes de la sala de exposiciones contigua. Se trata de postales que muestran ejemplares de colecciones de distintos museos sobre fondo monocromo, así como productos variopintos que ha reproducido la industria cultural y turística según la misma convención visual. La mediación invisible se descubre en este caso cuando Vilanova procede a la ordenación de las postales sin prestar atención alguna a sus figuras, sino guiándose eminentemente por los colores de fondo. Estos colores son los que permiten mantener el objeto con cierta suspensión frente a la realidad circundante, al tiempo que los dotan de un cierto efecto de autonomía equiparable al que le confiere la vitrina. Ahora bien, una vez las postales aparecen ordenadas según sus gradaciones de color, la jerarquía visual se invierte por completo: las manchas de color son las que ahora atrapan el ojo del espectador justo cuando entra en la sala, mientras que los objetos pasan a desplazarse inevitablemente al segundo plano de la imagen.

El efecto que se consigue con *Anything, everything* se puede equiparar con el de una imagen multiestable, tal y como es la conocida *Copa de Rubin*: según como esta se mire muestra una copa o bien muestra dos caras, haciéndose imposible percibir simultáneamente las dos figuraciones. Tanto la psicología de la Gestalt como el formalismo moderno trataron de explicar la alternancia de una figura a otra atendiendo en exclusiva a las cualidades inherentes de la forma —¿cuáles son las cualidades que debe tener una forma para que esta comparezca ahora como figura y ahora como fondo?—. Con la exposición de Vilanova, pensamos que es justamente esta reflexión la que se transfiere a las estrategias que utiliza el museo para invisibilizar algo en tanto que medio o visibilizarlo como obra. Pero tal y como sucede con las imágenes multiestables, visibilizar el medio puede llevar entonces a invisibilizar la obra, pues los puntos de intersección entre el arte y la mediación están plagados de ambigüedades y la observación atenta requerirá del continuo desdoblamiento de la mirada.

Efectivamente, con *At first sight* uno siempre corre el peligro de quedarse con la mitad de la jugada: el rato que pasamos en la exposición con el artista —era la tarde de un domingo cualquiera— sirvió para constatar que no todos los visitantes del museo conseguían ver su obra y que algunos se quedaban solo con la percepción del medio: instalada al final del recorrido de un museo que se inicia con las joyas del arte flamenco local, algunos visitantes del M llegaban a *Without distinction* y seguían buscando en el interior de las vitrinas. Así como, en el momento que se percataban que todas ellas estaban vacías, por lo general se daban la vuelta, probablemente pensando que se habrían entrometido en un almacén del museo en lugar de en una de sus galerías.

Asimismo en la misma sala, Vilanova comentó algunas aventuras que habían sucedido en relación con el préstamo de las vitrinas. De los veinte museos con los que el M contactó parece que ni tan solo la mitad llegó a responder positivamente. Los argumentos que estos esgrimieron tampoco tienen desperdicio, siendo significativo por lo que aquí nos incumbe el caso de vitrinas que no se pudieron librar de los objetos que contienen debido a su fragilidad, pues al retirarles el objeto probablemente estas habrían colapsado. La relación entre el arte y su medio se invierte de nuevo cuando se descubre que hay obras que tienen por función la conservación de su envoltorio. Aunque el caso más flagrante de fusión entre medio y obra es el de los museos que como condición para el préstamo de vitrinas solicitaron la contratación de un transporte y un seguro propios de una obra de arte: donde algunos visitantes solo veían el medio, algunos museos actuaron por exceso y parece que acabaron por ver solo la obra.

At first sight no consiste pues en poner al descubierto las veladuras de la inmediación. Se trata más bien de una prospección en la interioridad del medio para poner a prueba su funcionamiento. A Vilanova le gusta referirse a su *Without distinction* como una “coreografía material” y, efectivamente, el artista ha tenido la osadía de convertir ciertas reflexiones sobre el medio en procesos de mediación con los que confundir tanto la noción de obra como a los visitantes despistados, así como a los mismos responsables de la *doxa* del museo. Probablemente esta es la principal virtud de *At first sight*: la criticidad se resuelve con eficacia en tanto que representación y obra, pero el proyecto se preocupa a la vez por interrogar la materia de que está hecho el museo, así como interceptarla cuando esta entra en la acción.

Notes:

1. Una lectura crítica de este fenómeno la encontramos en: BOLTER, J. D., GRUSIN: *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1999. La aproximación de Bolter y Grusin a la paradoja de los medios de comunicación en relación a la inmediación nos acompañará a lo largo de todo el texto.
2. BOLTER, J.D., GRUSIN: *Íbid.* La lógica de la inmediación es el motor del darwinismo medial que hemos introducido al principio. Según estos autores, lo que encontramos por debajo de la apariencia immediata es un intercambio continuo entre los medios y la imposibilidad que ninguno de estos se afirme como autónomo: "El deseo para la inmediación lleva a que los medios se hagan préstamos unos a otros, así como que recurran a sus predecesores analógicos como pueden ser el cine, la televisión y la fotografía. En el momento en que un medio parece haber convencidos a los espectadores de su inmediación, otro medio intenta apropiarse de tal convicción".
3. Con ideología del cubo blanco estamos parafraseando el subtítulo de los artículos de Brian O'Doherty publicados en Artforum. A continuación ensayamos con la posibilidad de diferenciar entre la aproximación que con este autor y la generación posminimal se realizó a los condicionantes sociales y económicos del cubo blanco y la aproximación de carácter más material que propone Vilanova con At first sight. O.'DOHERTY, B.: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, Expanded Edition*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres.