

Editorial JAR 23 (2021)

Las exposiciones de la práctica como investigación pueden ser objetos muy precarios para crear y manejar. No hay plantillas ni herramientas preparadas: todo está en un proceso de negociación, sin llegar a establecerse realmente. De hecho, el campo de fuerza de relaciones cambiantes parece trabajar hacia la suspensión de cualquier acuerdo, como si este no-lugar tan específico fuera el único sitio desde el cual dar sentido a todo. En lugar de la autoría de un objeto de comunicación que debe ser revisado y mejorado para su perfecta recepción, las exposiciones son artefactos que incorporan ideas y revisiones, transformándose de formas impredecibles. Cualquier mínimo cambio puede afectar profundamente a lo que se tiene ante sí -aunque no necesariamente. No saber realmente lo que está ocurriendo forma parte de la extraña experiencia de ser editorx de exposiciones y quizás también de ser autorx.

Las exposiciones resisten la fuerza autoral o editorial por desviación, más que por rechazo. Las exposiciones lo reciben todo, pero más puede ser menos, el sentido puede ser un sinsentido, los márgenes pueden estar en el centro. De hecho, para bien o para mal, las revisiones pueden hacer las exposiciones sigan un camino bastante estrecho, pero también pueden ser la causa de bifurcaciones que planteen preguntas acerca de qué dirección puede tomar una exposición, como si ya existieran, en silencio, múltiples posibilidades bajo la superficie de la articulación. Aunque las exposiciones pueden verse obligadas a ir en una dirección concreta, por ejemplo, hacia un "artículo académico" o, en su defecto, hacia una "exposición de arte", esto puede empezar a agotar su vida a medida que se acercan a su destino. Existe la sensación de que sin sostener en suspenso a la multiplicidad, las exposiciones no pueden funcionar realmente.

Al mismo tiempo, algunos de estos elementos más formales pueden ser importantes como parte de un armazón de suspense, como finas púas que pueden sostener lo que no está fundamentado. Si bien es cierto que una exposición no puede reducirse a su armazón, la ausencia total de puntos de apoyo puede no ser ni beneficiosa ni posible. De

hecho, el propio carácter de una exposición como objeto contenido y publicado es, paradójicamente, la condición previa más fundamental para que se produzca la suspensión: sólo entonces una exposición es una articulación a la que es posible responder. Después de haber experimentado con diferentes grados de acabado de las exposiciones al momento de su envío, podemos afirmar con seguridad que cuanto más terminada y resuelta esté una presentación, más podrán comprometerse positivamente los revisores y editores. Todo esto quiere decir que las exposiciones no pueden reducirse a su sobrante, aunque sea negativo, como sigue ocurriendo en torno al concepto de obra de arte; más bien, las exposiciones de la práctica como investigación son fundamentalmente paradójicas. Eso sí, son efectivamente ruidosas y desordenadas.

Y lo que es más importante, cuanto más se conviertan las exposiciones en esos no-lugares específicos y desordenados, más podrán replantearse los contextos institucionales y las normas con los que funcionan. Concebir una exposición como algo suspendido también significa escapar a ser el receptáculo predeterminado donde se acumulan los flujos procedentes de la historia (con sus instituciones, normas y comportamientos) y se cumplen las expectativas; más bien, también hay un flujo y un desbordamiento de la propia exposición, capaz de afectar a estas instituciones, normas y comportamientos. Sin embargo, una exposición sólo puede hacer esto si recorta o incluso excreta lo que debe cumplir, creando así un espacio para sí misma más allá del control. Por lo tanto, forma parte de la propia exposicionalidad que el hecho de que la historia sea a la vez alimento y residuo, y que no sabremos cuál es cuál hasta que hayamos saboreado cada exposición, aprendiendo de qué otra manera se pueden configurar las relaciones en el terreno de las prácticas específicas.

Es decir, las exposiciones son desiguales, y en ellas los elementos desempeñan diferentes papeles: esas partes no sólo representan aspectos de la investigación, sino que son ante todo performativas dentro de un conjunto de elementos. Por ejemplo, para entender el lugar específico de la investigación, podemos suponer que falta la contextualización histórica; en respuesta, se puede añadir una sección que, aunque importante e informativa, puede tener efectos no deseados en otros elementos, como reducir el énfasis en la práctica artística. De esta forma, se podría seguir trabajando en ello, o, alternativamente, se podría afinar la contextualización histórica, etc. En estas condiciones, la toma de decisiones puede ser difícil.

A medida que se produce este trabajo, puede observarse un cambio dentro de las nociones de la práctica artística: cuando inicialmente la práctica artística puede haber sido documentada o descrita como parte del material que se envía, se añade también una necesidad de trabajar sobre la propia constelación de materiales y sus relaciones

emergentes. Por esta razón, puede que no sea tanto el contenido lo que hace que las exposiciones sean artísticas, sino más bien su forma, lo que lleva a la clara posibilidad de que las presentaciones se conviertan en artísticas precisamente cuando desplazan radicalmente al arte y parecen tratar de algo totalmente diferente.

Este tipo de trabajo es apasionante, porque permite que la práctica se active como arte y como investigación de formas que normalmente no están previstas. Sin embargo, al estar allí como publicaciones no pensadas, las exposiciones se convierten en puntos de referencia para el trabajo futuro, tanto para lxs propixs autorxs como para lxs lectorxs. Al mismo tiempo, y tal vez en la misma medida, este tipo de trabajo es agotador, ya que las exposiciones nunca llegan a un punto final, sino que siguen siendo capaces de responder a nuevas aportaciones o a diferentes elecciones. De ahí que el momento mismo de la publicación y de la fijación definitiva representa el mayor artificio y el corte necesario que realiza la exposición. Se ha publicado.

Lo que nos queda es la emoción y el agotamiento, quizás en igual medida como un extraño efecto secundario de la exposicionalidad, porque nosotrxs también estamos implicadxs en la tarea. Las exposiciones no sólo están interconectadas internamente, sino también están asociadas a diversos recursos externos y formaciones históricas, así como a objetos individuales. También están conectadas afectivamente, a través de una intensa intervención de nosotrxs como editorxs, manipulando el contenido en una página, y como lectorxs, manipulando el contenido en una mente. El desorden expositivo garantizará que el viaje no sea suave, que las cosas no se conecten, pero también estimulará la formación de conexiones aún no imaginadas. Sin embargo, el proceso de excitación y agotamiento también requerirá cortes, en algunos casos antes y en otros después, porque en última instancia es parasitario y no es sostenible. El cuidado, pues, radica en volver a dar una oportunidad, en el reconocimiento de los límites, en el empleo del tiempo y en la apertura del espacio. Pensándolo bien, la vida misma podría entenderse como cuasi-exposicional...

Michael Schwab
Editor en jefe

La versión original en inglés puede consultarse en: <https://jar-online.net/issues/23>

24/05/2021