

I. Aproximación al concepto de lugar como espacio expositivo

En la actualidad, y debido a la enorme variedad de modelos transaccionales practicados para el desarrollo de los distintos procesos creativos llevados a cabo a lo largo del pasado siglo, donde el espacio, el espacio-tiempo, el lugar (locus), el ámbito territorial abordado para la consecución de los ejercicios proposicionales planteados resultaron determinantes, es imposible no reparar en la transcendencia y autoridad que el sitio demarca.

Es importante establecer que en el trabajo no pretendemos avanzar por el concepto de espacio clásico, esto es, en lo que se “concibe el espacio como una entidad que se contiene a sí misma, infinita o finita, como un vehículo vacío preparado y con capacidad para llenarse de cosas”. (1)

Tampoco como lo que el conocimiento de la física moderna refleja como espacio. “En física, el espacio se define por la extensión de cuerpos materiales o campos lindantes unos con otros, por ejemplo, un paisaje de tierra y piedras contiguo a cuerpos de agua y aire. Las distancias mensurables dentro de semejante mezcla de diferentes materiales son aspectos del espacio físico. Más allá de ello, son las mutuas influencias de las cosas materiales lo que determina el espacio entre ellas, ya que la distancia puede ser descrita por la cantidad de energía luminosa que llega a un objeto desde una fuente de luz, o por la fuerza de atracción gravitatoria ejercida por un cuerpo sobre otro, o por el tiempo que tarda una cosa en viajar hasta la próxima. Aparte de la energía que ocupa, sin embargo, no puede decirse que el espacio exista físicamente. Lo mismo es cierto, psicológicamente, para el origen de la percepción espacial. Aunque el espacio, una vez establecido, se experimenta como un don siempre presente y autosuficiente, la experiencia genera tan sólo a través de la interrelación de objetos. La percepción espacial se produce únicamente en presencia de cosas perceptibles” (2)

Para el objetivo de nuestra tesis, la idea de espacio que mejor se aproxima es la de Locke, puesto que mantiene que la idea de espacio la adquirimos por la vista y el tacto.

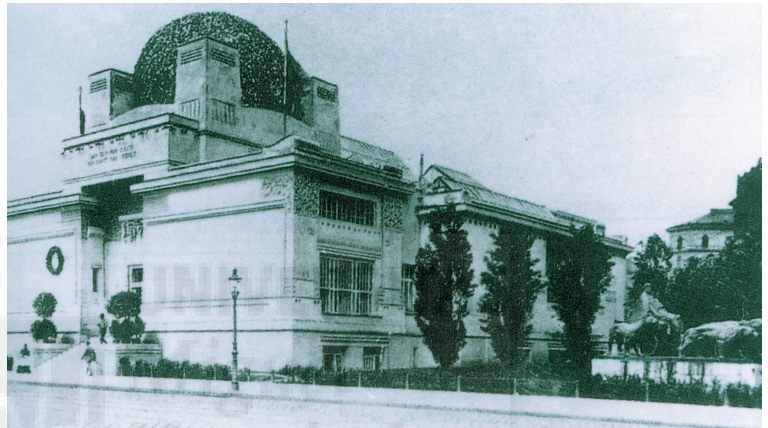
Con el sitio, el ámbito territorial, la fisonomía arquitectónica ofrecida e incorporada para el desarrollo de la práctica expositiva adquirió un protagonismo fundamental. A finales del siglo XIX, los secesionistas vieneses habían deducido que la libertad

1. *La forma visual de la arquitectura*. ARNHEIM, Rudolf. Ed.GG. Barcelona, 2001, Pág. 13.

2. *Ibidem*. Pág.14

absoluta de la expresión artística llegaba de compartir todas las técnicas de los procesos creativos en un mismo ámbito exhibidor, así como que la naturaleza misma del espacio-lugar se incorporara como efecto formal al espectáculo resultante de la exposición en sí. Se trataba de organizar exposiciones de alto nivel.

El modo apaciguado de converger todas las maneras del arte y de cohesión para un escenario único, en el modelo expositivo de los austriacos, sucedería tras la construcción de un edificio ex-profeso para tal menester. El proyecto de construcción del edificio recayó en Joseph Maria Olbrich, en un solar propiedad del Ayuntamiento de la capital, en la Karlplatz, para su usufructo durante diez años, después se derribaría (3).



*Edificio de la Secesión Vienesa, 1902,
Arquitecto Joseph Maria Olbrich.*

Un suceso realmente excepcional para la práctica artística. El resultado de aquella iniciativa estuvo en que se celebraron cerca de la veintena de exposiciones de máxima calidad, tanto por lo reunido, como por los proyectos de los montajes expositivos.

Desde esta fecha podemos entender, por tanto, el origen de la incorporación en el arte, en concreto a la manera de hacerlo público, de la fisonomía del territorio albergador; independientemente de los diseños expositivos practicados, poco antes, en las emergentes exposiciones universales.

Esta actitud daría paso a una fructífera corriente reflexiva en torno a la expansión de las manifestaciones del arte por el ámbito continental. Es el caso de la primera Merzbau (relieve arquitectónico), en 1920, de Kurt Schwitters, levantada en su propia casa; el Espacio Proun (“proyectos para la confirmación de lo nuevo”) de El Lissitski, propuesto en 1923, en la Exposición de Arte de Berlín, al disponer sus obras por todo lo ancho, alto y largo del recinto expositivo; de las exposiciones organizadas por los artistas Dadá.

No obstante, para el fin de este trabajo, la primera intervención que real y específicamente transfiere y altera el sitio transformándolo en una conducta expresiva de la propia obra planteada, la firma Marcel Duchamp, en 1938, en la "Exposition Internationale du Surréalisme", organizada en París por el mismo Duchamp, André Breton, Paul Eluard, Man Ray, Paale, Dalí, Ernst, al idear para la sala central un techo hecho de 1.200 sacos de carbón, llenos de papel. Desde esta misma actitud, también podríamos decir que se trata de la primera instalación, en el sentido estricto de la acción artística, al invocar el lugar, su fisonomía, el conjunto de sus particularidades, la cadencia de sus registros, la morfología de su aspecto original, al proceso constructivo de la obra artística y al resultado de su desenlace; esto es, al desencañamiento configurativo del remate de su imagen, única y exclusiva, por la unión e interacción de ambas apariencias, generando a su vez una única representación plástica.



Montaje de la exposición universal de Surrealismo. 1938. Diseño por Marcel Duchamp.

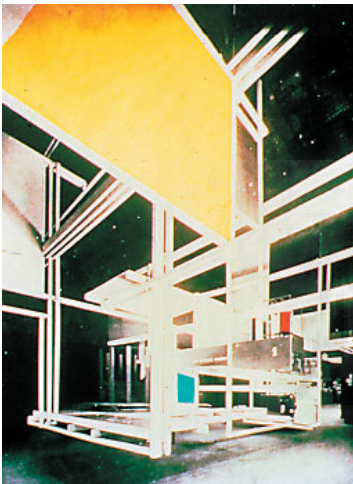
Sin duda, el espacio, el lugar, el continente, a partir de estas actitudes iba a experimentar una transformación capital en lo referente a su autonomía practicada a lo largo de la historia. Quizá debiéramos decir el no sitio, pues su ocupación confiere una obra absoluta; la transmutación episódica y formal de las acotaciones, la ceremonia inaprehensible; la abstracción del sitio, la presencia de un todo interactuado y ortográfico.

No fueron Schwitters con sus Merzbaus, ni El Lissinsky con Proun, ni los teatros Dadá, los que registraron ni firmaron



Teatro Dadá. 1917.

el origen de la interactuación y complementación del sitio, con la orografía de la arquitectura encontrada, con el conjunto de los elementos congregados con la intención de construir una melodía táctil, un episodio armónico y equilibrado transcendente. El primero en considerar todas estas concurrencias fue Frederick Kiesler, un arquitecto tenido por loco y desvalorado por los medios. El diseño que planteó, bajo el nombre de Raumstadt, en 1925, para mostrar una colección de artes decorativas e industria moderna en el pabellón austriaco, fue motivo de reverencia por los miembros de Stijl y causa para animarle a que entrara a formar parte del grupo. Su declarada y manifiesta autonomía le llevó a renunciar. Poco después aceptó el encargo de Peggy Guggenheim de diseñar el espacio expositivo de una nueva empresa del arte en Nueva York. Una mujer disparata y atrevida que lo primero que propuso fue que el espacio iba a inaugurar debía ser una transgresión de cualquier convencionalismo, una imagen arquitectónica absolutamente dispar y renovadora, un escenario inaudito e insolente, descalificado por las reglas morales coincidentes. Kiesler levantó un escenario repleto de sugerencias y de motivos proposicionales, curvando las paredes de exhibición y colgando las obras en bates de béisbol. Cambió el modelo expositivo heredado.



*Pabellón expositivo Raumstadt, 1925,
Diseño de Frederick Kiesler.*

En esa exposición también se convocó a Marcel Duchamp. Vio el sitio y lo llenó de hilos. Lo enredó todo como si se tratara de una monumental tela de araña, los cuadros reunidos se confundían entre medias de aquella madeja invasora, los paneles, los espacios marcados; una lámpara de araña colgando en medio de la sala metaforizaba aquel amasijo de cordeles claros. Era el resultado de la participación de dos artistas irreductibles y como consecuencia el comienzo de la abstracción de los límites, del tiempo sin estadio, de la irreductibilidad del espacio, de la expansión absoluta. Con aquella manera de configurar la semblanza de una imagen increíble y disparatada, por Duchamp, y los modos expositivos inauditos de mostrar un grupo de obras del Surrealismo por Kiesler, se daba paso a una nueva manera de utilización y complementariedad del ámbito expositivo. A partir de aquí entendemos debe partir la horadación de nuestra investigación.

Como se ha explicado anteriormente, la intención de este trabajo es demostrar que el lugar, que no el espacio planteado como teoría filosófica opositante entre lo lleno y lo vacío, ni tampoco distinguir el locus (lugar) como institución desdoblada en la formalización de las exposiciones, ni el situs (disposición de las partes del cuerpo en su lugar propio) pues es un conjunto absoluto complementado e interincido, ni el spatium (intervalo

vacío), pues las distancias se correlatan formando las melodías del ejercicio compositivo, es un corpus activo con idéntica responsabilidad que el resto de lo congregado en la imagen resultante de la construcción expositiva. No nos mueve ninguna otra intención teórica ni analítica sobre el espacio.

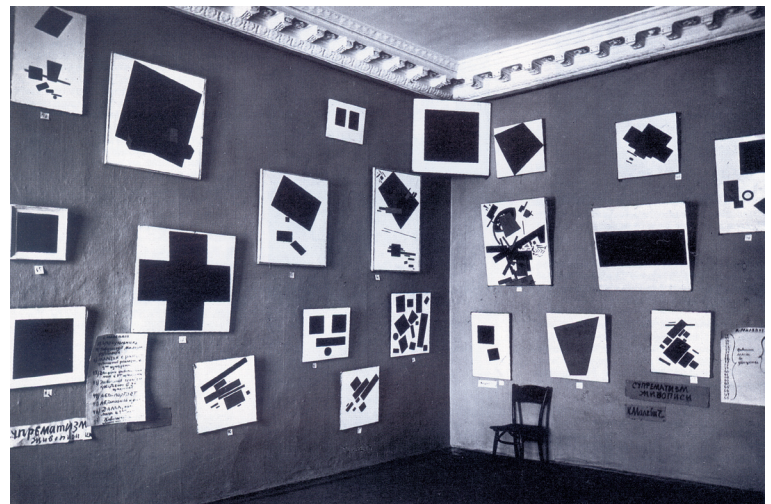
Es obligado insistir que la pretensión es la de demostrar que el contenedor, que los agentes físicos, ambientales, atmosféricos, memorísticos, concurrentes en el sitio, son fisonomía con-substancial, revelación signica, actores directos en la consecución expresiva del empeño y en el del propósito artístico perseguido. Siempre, y hemos de aclararlo, desde las actitudes constructivas de expansión por el medio, según éste, su carácter, su condición y su propia idiosincrasia. Un modelo artístico que sólo se resuelve involucrando el sitio con la práctica formal a desarrollar. Un modelo específico fundamentado y concretado en el riesgo de alcanzar un resultado óptimo incontrolable, tras el encuentro de dos naturalezas distintas y ajenas fisonomías. Un proceso creativo firmado bajo esa única condición, lograr el retrato plástico único al consecuar la mixtura entre elementos dispares. Un acto concebido para la instantaneidad. Sólo así, de esa manera e irrepetible narrativa por el sitio. Nunca lo mismo, ni siquiera si ese mismo trabajo volviera a levantarse en ese mismo entorno años después, pues resulta una pura obviedad entender las mutaciones registradas en los cuerpos con el paso de los días. Por tanto, ha de entenderse que este estudio se dirige exclusivamente a las corrientes artísticas planteadas con la motivación de que sus trabajos han de ser una vez que reunidas ambas morfologías. Más aún, es precisamente la condición y particularidad del sitio lo que en estos casos motiva la concepción creativa.

Una vez que el lenguaje artístico trascendió los límites para ejecutarse más allá de lo abarcable, la participación e incidencia del sitio adquirió un protagonismo contundente e indiscutible en la conformación del espectáculo artístico. Una vez que los marcos de los cuadros se hicieron añicos, que la escultura se bajó de los pedestales, que el cuerpo del artista asumía ser el soporte de ejecución, que la esencialidad de otras disciplinas culturales como la música, la danza, el teatro, el cine, la fotografía, el paisajismo, la arquitectura, el urbanismo o la publicidad comenzara a fundamentar las ideaciones plásticas, también se dio paso a que una parte del arte comenzara a obsesionarse sobre el modo de transmitir, de trascender, de fabricar sus revelaciones táctiles. Una mayor libertad, una conciencia social despertándose, posibilitó que a comienzos del siglo pasado los intelectuales se posicionaran y comprometieran para hacer un mundo más justo,

mejor ordenado, consecuente. En ese taller el arte decidió muchas cosas y facilitó las mayores renovaciones teóricas, hasta el punto que la filosofía recurrió y bebió insaciadamente de su fuente, incluso se adjudicó disciplinarmente gran parte de sus logros. El comportamiento del arte había despertado a una nueva actitud, descubierto un método irrefrenable e infinito de crecer, extenderse por el campo del pensamiento y la cogitación. Fueron los colores, las imágenes retratadas, los campos de acción, la alteridad absoluta. Evidentemente también el papel de la representación, la manera de abordar el encuentro de la obra con el sitio, se llevó hasta evolucionar a que el sitio es quien determina realmente la concepción artística del autor.

Hemos dicho que este proyecto se concreta en este tipo de intervenciones, pero también queremos dejar claro que hoy es imposible abstraerse de la autoridad y de la fisonomía del lugar en el dibujo expositivo de cualquier inauguración artística.

Las primeras vanguardias renombradas del siglo XX hicieron posible esta realidad. Hoy es común, e incluso una obligación, que los artistas antes de ejecutar una obra sepan con exactitud y pormenorizadamente el lugar donde vaya a mostrarse, y en función de este requisito sabrán tomar la decisión definitiva. No importa que el acto expositivo tenga lugar en un recinto interior o a la intemperie. En cualquiera de los dos casos el lugar será quien determine la elección y guíe el orden constructivo de la muestra. Insistimos en que hacemos referencia a lo que hoy el lugar obliga al diseño de una exposición, con independencia de lo que vaya a exponerse. Lejos de esas intenciones artísticas en las que el lugar ilustra e inspira los procesos creativos y forma parte consubstancial de la obra ofrecida. A esta manera actuativa se le viene conociendo con el nombre de instalación.

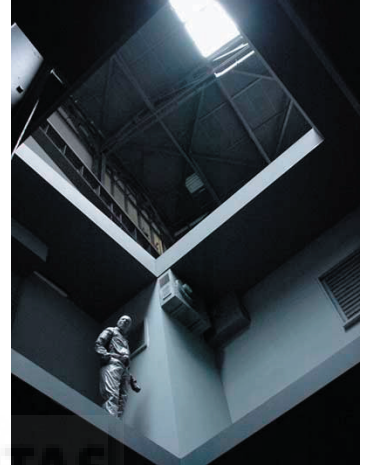


Última exposición futurista. 1913.
Malevich. Vanguardias históricas del
siglo XX.

El sentido existencial de distinguir una obra de arte como instalación, se debe al empeño de ésta en prolongarse sin límite por la esencia y particularidad territorial del recinto expositivo ocupado, con el propósito absoluto de absorber para sí las condiciones expresivas y áuricas del sitio, y como consecuencia trascender eternamente desde su mixtura ineluctable. Así han de entenderse las prolongaciones de los cuerpos en el espacio y en el tiempo durante ese encuentro. Disfrutar del atributo del ser y el estar durante el establecimiento cualitativo del concepto de instalación, ha de posibilitar la fe en la aprehensibilidad de los sueños, en la reductibilidad de la imaginación, y en el convencimiento de la infinitud de las cosas, en un territorio abstracto e indefinido, sólo posible a través del arte.

Instalación porque es la manera acertada de determinar el proceso constructivo de un determinado propósito artístico en el que el lugar, esto es el componente físico, arquitectónico o paisajístico elegido para hacer crecer la obra concebida, es parte integrante y fundamental de su naturaleza y extracto en su función teórica y sensitiva. Y lo primero y esencial en esa ocupación es precisamente el lugar, sus condiciones, sus características, su unicidad, y por ello la germinación de la figura para la cohabitación. Esto es realmente importante para el curso de esta investigación.

Por ejemplo, hace un par de años, la exposición que celebró el escultor Juan Muñoz en el vestíbulo de la Tate Modern de Londres, que la tuvo que configurar mediante escalas en su estudio personal. Sabía que se enfrentaba a un reto exigente. Por un lado el mundo del arte, por otro, y era lo más complejo y comprometido, la dilucidación de una pieza monumental capaz de convivir compenetrada y esplendorosamente con el lugar asignado. Juan Muñoz visitó el sitio, lo escudriñó, lo midió, se empapó de él, lo respiró como si se tratara de oxígeno en las profundidades



*Fragmento Instalación Juan Muñoz
2002. Hall Tate Modern . Londres*



*Fragmento Instalación Juan Muñoz
2002. Hall Tate Modern . Londres*

del océano. En su estudio reprodujo fielmente la figura arquitectónica del vestíbulo de la Tate jugando con las escalas. El sitio, su dimensión, sus volúmenes determinaron los dibujos de sus ideas, su comparecencia artística, la revelación de sus reflexiones, el cómo la imponencia del sitio le obligó a dilucidar soluciones impensables para otro estadio. Durante muchos meses Juan Muñoz vivió concentrado en su mundo íntimo buscando la solución más acertada; era consciente de su enorme compromiso. Visitó y visitó mil veces el recinto, y aunque lo tenía reproducido a escala en su estudio, sabía que sólo podía alcanzar el éxito sabiendo milimétricamente y en profundidad aquel territorio. El encargo no se le había hecho para que depositara y expandiera algunas de sus obras por el recinto ofrecido, sino para que resolviera con la categoría que se le suponía la celebración de una exposición indiscutible adecuada al sitio, pensada milimétricamente para la puntualidad y concreción del territorio ofrecido.

Así lo hizo y así lo entregó. Podríamos haber recurrido a cualquiera de otros muchos modelos interventivos, donde el lugar condiciona y anima a aceptar su concurso. Un hecho mayorizado en la actualidad y capital en el desenlace del acto artístico contemporáneo, como estamos queriendo demostrar. Referir la intervención artística de Juan Muñoz en el vestíbulo de la Tate Modern de Londres, obligado a configurar en su estudio el desenlace, responde a la verdad del propósito de esta investigación.

Esta es la mayor de las verdades de esa parte del arte inducido y determinado a progresar y ser según el lugar convenido para la resolución del ejercicio. La misma que obliga a escudriñar los rincones más recónditos del sitio hasta descubrir sus secretos más íntimos, tanto a quien ejecuta como a quien mira. Es la mejor y más extraordinaria condición de este modelo interventivo del arte. De ahí que la idea de Locke sobre el espacio sea la que consideremos con mayor acierto para nuestro empeño. Pero no es aquí ni en ninguna otra noción ideal filosófica donde deseamos afincarnos. Tan sólo en la verdad ineluctable y secuencial revelada del suceder artístico a lo largo del pasado siglo XX en la práctica expositiva. Una actitud refleja de manera natural como consecuencia de la agitación convulsa surgida en los durante los últimos años del siglo XIX como ininterrumpidamente a lo largo del siglo XX.

Definitivamente el lugar, el aspecto fisonómico de la arquitectura ofrecida, el perfil del edificio albergador, la comparecencia de numerosos elementos volúmenes probables en su seno, la idiosincrasia del contenedor, guiará el curso de

los dibujos compositivos, el detalle de los diseños expositivos, el orden ortográfico de los concurrentes, la cadencia compositiva, la melodía final.

Un resultado, evidentemente, marcado por las vicisitudes propias del lugar, al igual que capacitado para dar sentido a la narrativa proposicional expositiva practicada, como hemos referido con reiteración.



II. Antecedentes



