

IV. Modelos de intervención en el montaje expositivo. Selección y análisis de diferentes tipos de lugares.

IV. 1. Tipos de espacios expositivos

En este espacio determinaremos las particularidades y demandas que los lugares reclaman según si es en interior, al aire libre o mixtos. Qué materiales han de emplearse, qué metodología ha de seguirse para su recorrido, su narración y su estructura compositiva; cómo pueden resolverse los probables problemas que puedan surgir; componentes de la exposición. Es importante tener claro esta circunstancia elemental ya que de una a otra intervención media un mundo de intenciones y exigencias constructivas.

- Espacios interiores

El empleo cotidiano y común del término lugar como concepto aplicado a lo que se entiende como la fisicidad continental donde se practica la organización y orden escénico de un determinado número de elementos matéricos, y que una vez considerada la corrección de su equilibrio, venimos a denominar exposición, nos permite flexibilizar las apreciaciones y los matices de este proyecto.

Es importante esclarecer que en estos procesos constructivos, los elementos matéricos que acumulamos para la celebración de una exposición, los dispersamos y distribuimos por el universo del recinto con la obligatoriedad de componer según el tamaño, las distancias y las escalas de los elementos reunidos, tanto del recinto, como de las obras. El objetivo de este trabajo se centra en la determinación de esclarecer el grado de incidencia que el sitio, el habitáculo donde ha de ser el ejercicio, establece en la fisonomía final del empeño. Una consecuencia que la mayor parte de las veces pasa desapercibida al ojo y a la lectura del visitante. Y una realidad en la que en ocasiones puntuales queda registrada por la intención y necesidad interventiva, caso de las llamadas instalaciones, y que tampoco siempre es reconocido así por el público; y en otras por la condición implícita en los argumentos físicos naturales del contenedor; una razón, a me-

nudo inconsciente para los ejecutores, que, no obstante, marca las conductas y los formatos de los diseños escénicos aplicados. Todos los contenedores de interior acumulan en su hábitat decenas de agentes accidentales que obligan a que las exposiciones se articulen en función de ese núcleo arquitectónico compareciente, y, como consecuencia, estructurar así la legibilidad y pulsión de las narrativas.

Abordar una exposición para ser levantada en un recinto cerrado obliga a la consideración de una serie de atenciones muy precisas.

Entre las consideraciones en un espacio cerrado:

- La **iluminación** adquiere un papel estelar en el desarrollo morfológico del trabajo. Especialmente por su cualidad mixta de mostrarse indistintamente, bien a través de su presencia natural, o bien por manipulación artificial. En cualquier caso una comparecencia fundamental para el nivel del desenlace.

- Las **dotaciones estructurales e infraestructurales** del propio sitio: tipo de ventanas, suelo, cubierta, color de las paredes. Si una única sala o varias. Si puede o no clavarse directamente en la pared, o si en vez de clavar debemos colgar con varillas, cadenetas, hilos de pescar; o recurrir al empleo de caballetes o a la utilización de cuantos paneles hayan sido dispuestos para el curso del menester. Asimismo es fundamental asumir la intocabilidad del sitio, si así se nos impone, y por ello adecuar y adaptar el modelo expositivo a las indicaciones impuestas. La solución a esto pasa por la propuesta de configurar una exposición inspirada en la creación de expositores autónomos, independientemente de la obligación histórica del sitio y de su valor arquitectónico. Una medida ésta que responde con mayor acierto a la especificidad de los diseños expositivos, que a los espectáculos plásticos que pudieran generarse dentro de los confines de ese territorio condicionado. Favorablemente esto sucede de tarde en tarde y rara vez en lo que se refiere al arte contemporáneo, que es lo que nos guía en este empeño investigador.

- **Dotación de personal.** Es importante esta circunstancia, porque en éstos recaerá el apoyo profesional en el montaje de la exposición. Si hay o no, si éstos son especialistas o no, si facilitan maquinaria y herramientas para llevar a cabo el montaje o si acompañan con indicaciones útiles, o por el contrario se desentienden absolutamente de todo. Esto evidentemente no responde a aquellas exposiciones que precisan empresas especialistas de montaje, sino a lugares de inferior categoría.

- **Tipo de material a emplear para la construcción de la obra.** En este caso los materiales y soportes utilizados pueden ser de cualquier tipo y naturaleza, puesto que no se produce deterioro de los mismos. Materiales duros, blandos, frágiles, multiestructurales.

- **Tipo de obra:** pintura, dibujo, grabado, escultura, fotografía, vídeo, filmes. Muchas veces las condiciones físicas del espacio, descarta algún soporte expresivo de los enumerados.

- **Indicaciones de la exposición,** nos referimos a cuanta información pueda ofrecerse al público visitante: folletos, catálogos, información de pared, títulos, cartelas (éstas como mínimo deben incorporar los siguientes datos: nombre del autor, si fuera preciso, título de la obra, año de ejecución, técnica empleada, dimensiones de la obra).

El sitio donde se hubiera decidido intervenir, ineluctablemente, determina la compostura y el perfil de las formas finales, el resultado de la exhibición. Resulta una consecuencia obvia. Las particularidades del sitio facultan la transición constructiva de la acción y modula la fisonomía final del acto. Las distintas texturas, los continuos accidentes arquitectónicos, las abundantes concurrencias innominadas en los territorios expositivos, son quienes correlatan la consecuencia de los desenlaces.

- Por último el **tema de la exposición,** que determinará tanto el diseño, montaje y recorrido de la exposición. Esto es la puesta en escena.

- *Espacios abiertos (lugares en la naturaleza)*

Si hemos enumerado algunas de las exigencias condicionantes de los espacios cerrados, en nombre de presencias físicas, evidentemente también hemos de hacerlo de las exposiciones que se plantearán para ser desarrolladas al aire libre. En este caso, relataremos puntualmente la mayor de las consideraciones que nos obligan estos tipos de contenedores.

- **Estudio minucioso del sitio,** su localización geográfica, sus accidentes, el paisaje, la vegetación, la climatología, el color predominante, posibles corrientes de agua.

- **Consideración de los aspectos topológicos del sitio:** historia, cultura, idiosincrasia, costumbres, tradición, paisaje.

- **Tipo de materiales.** En este caso materiales duraderos, resistentes tanto a las agresiones naturales como a las no

naturales; o no según la intención del artista en el tema de su perduración.

- Posible **influencia climática** en la evolución de las propiedades naturales de los materiales y en el efecto presencial que este motivo pudiera provocar en la figura construida (óxidos, erosiones).

- **Relación e integración** suscitada por la obra con los elementos madioambientales circundantes.

- **Mutación** permanente de la pieza por la propia condición de estar instalada en un medio determinado (color, textura, forma, apariencia).

- Diseños y materiales especiales para el conjunto de **soportes publicitarios o informativos**, tales como planos, cartelas o cualquier otra ayuda explicativa. Todos éstos deberán estar contruidos con materiales resistentes a las inclemencias del tiempo y a cualquier otro tipo de agresión, vandalismos, gamberrismos.

- **Conservación** de las obras, del recinto y de todo elemento participativo en el evento.

- **Seguridad** en general.

- **Atención** adecuada.

En este tipo de intervenciones a veces la intención del artista es la de que la obra se fusione y se integre con la naturaleza hasta su desaparición, con lo cual no precisa de esas atenciones.

La necesidad de estudiar y analizar el lugar donde vaya a intervenir no sólo dispondrá de las obligaciones que han de tenerse en cuenta para la que la exposición pueda celebrarse, sino que además, y según esto, la obra contendrá un discurso en función de esos principios constructivos. Tanto si el concepto de la obra es para ser expresado dentro de las conductas de carácter efímero, como si su dialéctica contenida es para perdurar en el tiempo. Sin embargo una y otra deberán contemplar en su esencialidad la integración absoluta con el lugar, con lo circundante, con todo lo que el territorio acumula. Es el propósito de este tipo de intervenciones, su relación con la naturaleza, el medio ambiente.

- *Espacios abiertos (en recintos urbanos)*

Todas las consideraciones previstas en las intervenciones al aire libre descritas para ámbitos de la naturaleza, son aplicables a los recintos urbanos. No obstante, ha de tenerse en cuenta que en el curso de una ciudad se producen acciones que en la naturaleza no son tan frecuentes, como es el caso de la contaminación, la participación ciudadana, los actos vandálicos y la frecuencia de contemplación (una mayoría de esta contemplación conlleva rozamientos de las personas con la pieza, flashes fotográficos y otras maneras de acoso).

Asimismo, entre los agentes participativos de interrelación con la obra propuesta, se hallan las figuras constantes de los mobiliarios urbanos. Gesto e imágenes que determinarán de una manera estelar el papel formal y creativo de las intervenciones de las artes plásticas.

Sin embargo, tanto la conservación como el mantenimiento se favorecen por el hecho de convivir dentro del núcleo urbano.



IV.2. Análisis de diferentes modelos de intervención: Una selección por sus particulares características morfológicas y funcionales.

La disposición de continentes arquitectónicos de máxima dificultad en la resolución de los planteamientos estéticos y plásticos para la ejecución de un trabajo artístico, se ha multiplicado en los últimos años y han significado un reto continuo y un acicate en los compromisos creativos en la manera de intervenir en un lugar, y un reto en los compromisos creativos.

El artista, una vez que transgredió los modos convencionales y tradicionales de manifestarse a través del lenguaje del arte, asumió un nuevo papel de pensador, un nuevo rol en el ejercicio discursivo. Entraba en el desenredo de una metafísica incógnita, anunciada entre los contenedores propuestos e insinuados para ejercitarse en el transcurso de la construcción de un ejercicio artístico.

El lugar por tanto iba a adquirir un papel protagonista de un alcance inusitado e irrefrenable para las inquietudes y las búsquedas de los artistas. El artista ya no se conformaría con alterar la cadencia mística de un lienzo en blanco, con collages, con horaduras, con cortes, con remiendos, con parches; o desperdigar una pieza fragmentada por los suelos, o acumular volúmenes para la construcción de una sola obra. El artista buscaría entre los deshechos arquitectónicos, entre las ruinas de los edificios, o entre la recontextualización de un viejo monumento en sede de programaciones culturales y de exposiciones artísticas, o entre lugares abandonados y apartados. Por tanto la obra sería en tanto que el lugar dispondría de una costra y de una intervención clave en el desenlace y en la propia naturaleza y ser del trabajo.

Es lo que se ha venido en llamar instalación. La instalación, como consecuencia, será aquella obra que alcanzará su ser mientras se establece una unión inseparable entre la fisicidad del contenedor y la idea configurativa manifestada por la convocatoria de diversos materiales. En la imagen creada estará la composición del término instalación.

También queremos desvelar con esto, que los diseños de los montajes de estas exposiciones, se condicionan y se rigen por las particularidades arquitectónicas de estos sitios seleccionados.

Para despejar estas conjeturas, hemos seleccionado unos cuantos habitáculos aclaratorios. Los sitios elegidos no siguen ningún orden ni mantienen ninguna conexión. Únicamente se nombran por sus condiciones especiales. En repaso hemos seleccionado salas de exposiciones y galerías de arte privadas.

Este capítulo lo hemos diferenciado en dos bloques, de uno el relativo a los espacios interiores, y el otro a distintas maneras de abordar los espacios al aire libre.

IV.2.1. Espacios singulares interiores.

En este apartado dedicado a espacios interiores y que hemos subtítulo como singulares, hemos seleccionado una serie de ejemplos que responden a que hemos pretendido ilustrar nuestra investigación recurriendo a lugares que por su excepcionalidad, singularidad, originalidad, dificultad de intervención, marquen pautas especiales tanto en el diseño y montaje de la exposición, como en el mundo del arte y en su dialéctica contemporánea. Se trata de lugares que en algunos casos, asimismo también tuvieron otra función en origen y que han sido recontextualizados para albergar exposiciones de arte, y dar pie en algunos casos, también a que el artista se enfrente al reto de organizar y construir una exposición según la morfología de ese lugar y lo que ello obliga, tal como hemos venido diciendo a lo largo de esta tesis. Directrices llegadas desde el mismo carácter del lugar, energía, arquitectura, historia, semblante, infraestructura, etc

- Depósito de Agua del Canal de Isabel II en Madrid

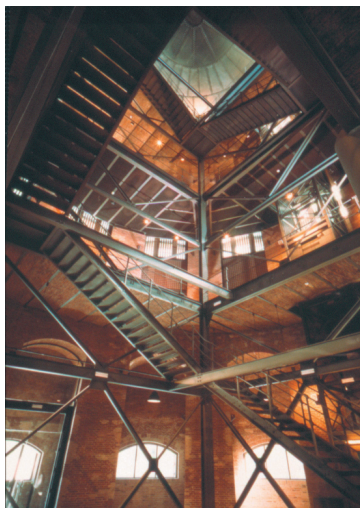
Espectacular recinto cilíndrico que varió su original función, proporcionar agua a la población de Madrid a comienzos del siglo XX, y que hoy es una prestigiosa sala de exposiciones, con la exclusiva programación de mostrar obra fotográfica.

El edificio, construido entre los años 1907 y 1911, y restaurado en 1986, para Sala de Exposiciones, aún experimentaría nuevas restauraciones en su interior, así como en la cubierta por problemas de filtraciones en el cinc que lo cubre. La primera restauración demostró la dificultad de su intervención.

La potencia y la autoridad que rige el viejo monumento, debido a la fuerza que ejercen el ladrillo rojo visto en todo el con-



Canal de Isabel II.



Canal de Isabel II, Interior.



Canal de Isabel II, Interior.

junto, las escaleras y los tirantes de hierro que se multiplican en el interior, además de la textura y el ritmo que proporcionan los constantes remaches metálicos en las juntas, las rejillas metálicas de las ventanas, y la contundencia y efectismo de la panza de la cuba en lo alto, dificultan sobremanera la convocatoria de cualquier intervención artística. El propio edificio es una joya artística y un reclamo visual permanente. En sí mismo anima la visita.

Las dificultades comprendidas, hicieron retomar la conducta expositiva y obligar a una panelación en cada una de las plantas. Los paneles se levantaron por encima de las ventanas para impedir el paso de la luz natural y que sólo la iluminación artificial marcara la secuencia de las imágenes y la cadencia del recorrido de la visita. Así el recinto disfrutaría de una mínima y engañosa neutralidad.

Aún con estas reformas en su interior, el edificio goza de una espectacularidad apabullante. Es común encontrar a los visitantes degustando y disfrutando del monumento, en detrimento de la obra expuesta. Aunque si bien es cierto, el público que se concentra en las visitas busca el repertorio fotográfico ofrecido. Siempre muestras colectivas de alto interés artístico, cultural y técnico del soporte fotográfico. Un lugar difícilísimo pero muy reconfortante para todos, los artistas, los comisarios, los responsables y el público visitante. (1)

- Hangares del Treno en Altea, Alicante



Fachada frontal del hangar.

Este es el conjunto de dos edificios un tanto antagónicos, separados por un corredor de acceso a la estación del ferrocarril de Alicante-Denia. El primero de ellos, desplazado hacia el sur, es rectangular, con cuatro ventanas a los lados, cubierta a dos aguas de madera de pino barnizada y vigas de hierro pintadas de negro. El suelo es de cemento líquido, y en uno de los lados recorre de extremo a extremo dos raíles de ferrocarril. Entre las vías el suelo es adoquinado. Lo que activa sobremanera la plataforma. Las paredes están pintadas de blanco. La entrada cuenta con dos grandes portales arcados de chapa pintada en gris. En el lado derecho, según entramos, se ve la estación del tren, las vías, las traviesas y los cantos desperdigados entre los raíles.

A la parte izquierda se ve la carretera nacional que atraviesa el pueblo y las casas que la flanquean. Su tamaño será de unos doscientos metros cuadrados, con una altura que progresa entre los cinco metros hasta los doce metros.

El hangar del fondo norte conserva una forma trapezoidal y una gran diversidad de elementos arquitectónicos, lo que dificulta cualquier actuación que se pretenda ejecutar. Lo franquean dos portales arcados de chapa pintados en gris. Al adentrarnos nos encontramos con un edificio muy singular. Las paredes son de piedra de suelo a techo, la cubierta es a dos aguas doble, de madera de pino barnizada. Las vigas son de hierro pintadas en negro. En el centro de la estancia se levanta una columna de piedra. En la pared de frente se abren dos ventanas amplias. Esta pared forma un ángulo obtuso. En el suelo, de cemento líquido, hay construidos dos largos y profundos fosos, a los que se accede mediante una escalera de piedra (antiguamente servía para trabajar en los bajos de las máquinas de los trenes). Este accidente es el mayor atractivo para los montajes de las exposiciones y para el enlace con los procesos creativos.

En este lugar las intervenciones que han tenido lugar, siempre mantuvieron íntima relación con el sitio y su efecto visual sobre la obra; además de la progresión conceptual que la propia elección del sitio comprende. La esencia, la energía acumulada, los rigores arquitectónicos, los cambios melódicos por la diversidad de accidentes físicos, la acumulación de elementos, proporciona una anatomía excepcional para el levantamiento de una obra plástica. La evidencia de cómo el sitio se instaura en la progresión de los trabajos formando una dimensión múltiple entre efecto y causa, implicación y mixtura, en los Hangares es ineluctable.

- Galería de Arte Angel Romero, Madrid

La Galería de Arte, Ángel Romero, se ubica en una zona céntrica del viejo Madrid, en una de las calles paralelas al paseo del Prado, frente a éste.

Se trata de un recinto arquitectónico muy de ricas y complejas variaciones espaciales, así como numerosos elementos físicos que la hacen distinguirse como una de las galerías más atractivas de Madrid.



Interior del hangar.



Instalación de Pablo Bellot.



*Interior de la galería.
Planta superior.*

La Galería se compone de dos plantas. En la superior, el terreno es regular. La entrada nos muestra un corredor en la derecha que nos permite el acceso a un primer espacio expositivo, mientras que a la izquierda se abre un escalera de acceso a la planta inferior.

La parte de arriba es convencional. Se trata de una sala rectangular de techos bajos, tan sólo interrumpida por una puerta que se dirige a las oficinas. La sala está iluminada con fluorescentes. La paredes son blancas y el suelo de es de tabla barnizada. Los únicos inconvenientes que podemos hallar en este lugar es la relación que han de mantener obra y suelo, pues es lo único que permite interrupciones de lectura en los recorridos de las exposiciones. Perfectamente resueltos si empleamos y dirigimos la luz con cuidado intencionado.



Vista de la planta inferior.

Sin embargo esta Galería, no se distingue ni es singular por esta sala, sino por la planta inferior. Mientras bajamos, comenzamos a respirar un aire distinto, dulzón con un fuerte olor a humedad. El primero de los tramos de escalera se interrumpe en un atractivo mirador del conjunto de la planta. Por lo que vemos ya merece la pena haber decidido visitar la exposición. Ante nosotros una planta con una concentración de columnas de hierro en el centro pintadas en blanco, a modo de pequeña sala hipóstila. Entre ellas se acumulan y entrecruzan los cordones de los focos redondos que dan luz al conjunto, en un más que atractivo enredo gestual. El suelo está hecho a retazos, zonas ensombrecidas por la continua humedad, remiendos apresurados en ese poderoso suelo de granito gris, roto en algunos puntos y reconstruido con parcherones de cemento. De la humedad del sitio, se debe a que

por su subsuelo cruza uno de los muchos arroyos que atraviesan el corazón de Madrid. Eso obliga a tener encendidas continuamente dos potentes secadoras. Las paredes, irregulares, está pintadas de blanco.

El lugar es tan grácil, contiene tanta energía natural y tantos elementos citados, que imposible colgar o presentar las obras sin más. Es imprescindible, antes de intervenir, desmenuzar el sitio, convivir con él, visitarlo a menudo, perderse en él, convivirlo, escudriñar hasta el más pequeño resquicio, pues todo incidirá en el trabajo que se plantee y se instale en ese recinto mágico y poderoso. Un escenario inconmensurable para el ejercicio del arte y de la tridimensionalidad.

- Cuartel del Carmen, Sevilla

Los albores de la Exposición Universal de Sevilla en 1992, conllevaron decenas de actuaciones de todas las disciplinas. Una de éstas fue la llevada a cabo por el artista estadounidense Julian Schnabel, en el interior del viejo y abandonado Cuartel del Carmen del Ejército de Infantería, antes de ser demolido para construir bloques de apartamentos.

La acción de Schnabel, responde a lo que más arriba decíamos del reto que supone para los artistas de hoy, enfrentarse a límites inaprehensibles y a situaciones incontrolables, pues el sitio es quien marca las reglas y los tiempos de actuación. El ruinoso Cuartel del Carmen ofrecía más de un mil sugerencias y misterios para ser abordado.

El patio de entrada parecía una selva salvaje, inundado por una vegetación incontrolada, que había tomado la tierra para crecer con total libertad. Los suelos se desplomaban de corroídos. Las paredes estaban agrietadas y desconchadas. Había estancias llenas de vestigios de una vida olvidada. Parecía como si alguien hubiera avisado de un peligro inminente y todos abandonaran sus cosas para salir huyendo. Así algunos restos. En otros casos, parecía como si el pillaje se hubiera apoderado de los dominios. Alguien había robado los cables de la luz, los interruptores, los cristales de las ventanas, los marcos de las puertas, cualquier cosa que tuviera alguna utilidad.

Un lugar de sólo recuerdos. Allí decidió instalar su talento el artista estadounidense. Se limpio el patio de rastros y hierbajos, se sacaron los escombros, se retiraron los trastos y



*Cuartel del Carmen, Sevilla.
Fachada.*



*Cuartel del Carmen, Sevilla
Sala interior.*

se cruzaron con tablonces las ventanas. Se impidió el paso a las zonas de mayor peligro y se acordonaron las habitaciones que conservaban los trastos de la tropa: escudillas, gorros, chaquetas, botas, botones, esas cosas, como si de una instalación espontánea se tratara, que lo era, para desarrollar el conjunto de la intervención. Ninguna obra realizada por Schnabel funcionaba sin la presencia determinante del sitio, de su memoria, de su carga histórica.



*Cuartel del Carmen, Sevilla
Vista de la exposición. 1992.*

Para sus obras eligió lonas usadas y arrojadas. Lonas que habían servido para tapar las cargas de los camiones del ejército. Su costra, su olor, su aspecto, su larga edad, resultaban fundamentales para aquel sitio. La iconografía aludía a la religión, al santoral (a Ignacio de Loyola por su relación con el ejército), a la subliminalidad de cultos acérrimos. Un propósito cargado de alma y de espíritu en sitio donde aún no habían desaparecido las huellas de su antaño natural. Una implicación metafísica de profundas connotaciones y sentido hondo. Un lugar maravilloso para plantear y desterrar preguntas. Un territorio para ser la obra de un artista. (2)

- Palacio de Cristal en el Parque del Retiro de Madrid



Palacio de Cristal. Exterior

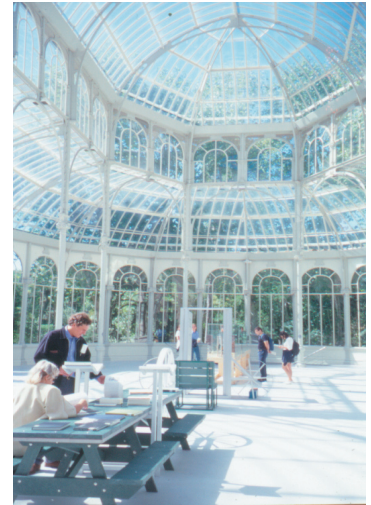
Situado en uno de los parques más céntricos y visitados de Madrid, el Palacio de Cristal, se sitúa a la orilla de un pequeño estanque. Fue construido en 1887 a instancias del Ministerio de Fomento por el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco. Se trataba

2. Julian Schnabel. *Reconocimientos, Pinturas del Carmen. Cuartel del Carmen. Sevilla, 1988.*

de un invernadero-estufa que servía de pabellón para albergar una gran muestra de plantas exóticas traídas con motivo de la Exposición General de Filipinas, que aquel año se celebró en Madrid.

Inaugurada el 30 de junio de 1887, la exposición filipina pretendía mostrar a los madrileños la exótica vida cotidiana de aquellas islas, que por entonces seguían siendo colonia española. Para ello, se construyó en el Retiro un auténtico poblado indígena, e incluso se trajo desde la isla de Luzón a buena parte de una tribu de igorotes, a quienes los madrileños podían ver habitando en sus cabañas de troncos, o navegando con sus piraguas por el estanque del palacio. También se trajeron caimanes, una gran boa, y una completa muestra de su flora, que fue la que se expuso en el palacio.

Acabada la exposición el gobierno decidió conservar el palacio y ha llegado hasta nuestros días como el edificio más bello del Retiro. En la actualidad pertenece al Ministerio de Cultura, quien lo ha dedicado a sala de exposiciones temporales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



*Palacio de Cristal. Interior.
Vista exposición Armajani.*



*Palacio de Cristal. Interior.
Vista exposición Olafur
Eliasson*

Desde el punto de vista de su arquitectura, el Palacio de Cristal se puede considerar como un ejemplo notorio de lo que fue la arquitectura del hierro en España. Velázquez Bosco lo construyó casi en su totalidad con hierro y cristal, imitando las trazas del Crystal Palace de Londres, obra de Joseph Paxton para la Exposición Universal de 1851. Consta de una planta de cruz griega a la que se quitó uno de sus brazos para introducir el pórtico de entrada, de orden jónico. Para la construcción de las bóvedas de cañón y de la cúpula acristalada de cuatro paños contó con la colaboración del arquitecto e ingeniero Alberto del

Palacio. Por último, destaca también la decoración de azulejos realizada por Daniel Zuloaga. (4) Página web. Madrid Histórico-Enciclopedia.

Desde que la Administración Pública lo destinara a exposiciones de arte contemporáneo, dependiendo primero del Centro de Exposiciones del Ministerio de Cultura, y hoy gestionado directamente por la dirección del museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, siempre se caracterizó por la involucración de los montajes con el sitio. Una circunstancia capital debido al tipo de arquitectura y a la espectacularidad del edificio, además de su constante interrelación con la vegetación exterior, por tratarse de una construcción acristalada en su totalidad.

Han sorprendido y deslumbrado algunas de sus exposiciones, la mayor parte de ellas dentro del recinto interior, pero algunas como las celebradas por Agustín Ibarrola, que ocupó parte del territorio exterior con grupos de traviesas de las vías de los trenes; y el cubano Kcho, que utilizó parte del estanque a modo de dique o embarcadero.

Sin duda una colección de ejercicios expositivos deslumbrantes y extraordinarios para argumentar el fondo de este trabajo, como así lo testifican las exposiciones que mostramos. (3)

- Palacio de Velázquez en el Parque del Retiro de Madrid

No podemos dejar pasar por alto, tampoco este bellísimo ejemplo de la arquitectura madrileña de finales del diecinueve, y de la recontextualización del edificio en los últimos años, para proyectar exposiciones sobre arte contemporáneo, y permitarnos así descubrir el papel que el arte de hoy juega en relación con el lugar y en el proceso de sus intervenciones.

Situado en el Parque del Retiro, fue construido entre 1881 y 1883 como pabellón central de la Exposición Nacional de Minería, Artes Metalúrgicas, Cerámica, Cristalería y Aguas Minerales, que se celebró en Madrid entre mayo y noviembre de 1883.

En su construcción, trabajó un equipo compuesto por el ingeniero Alberto del Palacio, el ceramista Daniel Zuloaga y el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, coordinador del proyecto, y de quien el edificio ha tomado el nombre.



Palacio de Velázquez. Fachada.

Desde el punto de vista de su arquitectura, Velázquez Bosco sigue el modelo que Joseph Paxton estableció para realizar el Crystal Palace de Londres; esto es, un edificio amplio cubierto con bóvedas de estructura de hierro, y en donde se usa el cristal para dotar a sus salas de iluminación natural. De su estructura, levantada sobre un rectángulo de 73,80 por 28,75 metros, destaca sobre todo la fachada principal, a la que se accede por una escalinata de mármol. Construida en ladrillos de dos tonos, está decorada con azulejos de la Fábrica de la Moncloa, dos relieves en estuco que representan a la minería y a las bellas artes, y una hilera de medallones entre los que destacan los dedicados a Fausto de Elhuyar y a Diego de Velázquez. (4)



*Palacio de Velázquez. Interior.
Exposición Arte Contemporáneo
Argentino.*

Acabada la exposición, el gobierno decidió conservar el edificio destinándolo a Museo de Ultramar. En la actualidad pertenece al Ministerio de Cultura, quien lo ha dedicado a sala de exposiciones temporales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

De igual manera que en el palacio de Velázquez, aunque si tanta obligación de resolver las exposiciones con la integración del sitio, pero sí para su desarrollo y resolución escénica, en éste se han podido contemplar exposiciones de una gran magnitud expositiva y de integración. Tal es el caso de la exposición que Juan Muñoz llevó a cabo, en este espacio; la planteada por Jaume Plensa, o, con absoluta diferencia de éstas, la del alemán Andreas Gursky. Sin embargo, y fue de las primeras quien traspasó el sitio e invadió una gran zona del exterior, fue el escultor inglés

Henry Moore, para hacer efectivo el juego de enlaces y traspasos de sus obras con el derredor.

- *Metrónom. Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani*

Metrónom es un espacio pionero en la escena artística de Barcelona, y uno de los primeros también en el ámbito artístico nacional, con la incorporación desde el comienzo de una programación abierta a las corrientes vanguardistas.

Desde 1980, la sala Metrónom se ofrece no sólo como un espacio de exposiciones sin ánimo de lucro, sino también como centro experimental y plataforma de producción y apoyo al artista.



Vista del interior de la sala

El proyecto está concebido para apoyar a las propuestas más arriesgadas del momento, lo que a finales de los años 70 empezó a denominarse “medios alternativos”; todo un sector de artistas cuya obra resulta excesivamente experimental para la mayor parte de las galerías comerciales. Metrónom ha sabido adelantarse siempre a cada época, sin estancarse en tendencias ni estilos, apostando por las nuevas corrientes artísticas de cada momento.

Durante sus 22 años de vida, una programación poco convencional, vanguardista y de prestigio internacional ha incluido manifestaciones vinculadas a las artes plásticas, la instalación, el vídeo, la fotografía, la música experimental, la danza contemporánea, el teatro, el cine o la performance. Muchos de estos proyectos son históricos por su novedad en cuanto a planteamientos expositivos y por lo radical y arriesgado de las propuestas, y su

calidad ha sido reconocida por, entre otros, la Fundación ARCO, el Centro Cultural Euskal Etxea, la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona.

Hasta 1995, Metrónom fue una iniciativa privada. En la actualidad recibe el soporte del Ayuntamiento de Barcelona-Institut de Cultura de Barcelona, Generalitat de Catalunya, el Ministerio de Cultura y la Fundació Privada Vila Casas.

Metrónom está situado en un antiguo almacén de venta al por mayor, justo delante del antiguo Mercado del Born. El edificio, construido en 1911, fue íntegramente rehabilitado, manteniendo y recuperando todas sus características originales, cuando lo adquirió, en 1982, Rafael Tous.

El edificio cuenta con dos plantas. En la planta baja se hallan las sala Central, la más grande y espectacular de todas ellas, con claraboyas pintadas en el centro; las salas Seguí y Mat, interiores, que suelen emplearse para proyecciones. En la planta superior se encuentran la sala Africa y Nil.

El conjunto arquitectónico es de un gran dinamismo y provocaciones naturales para facilitar las propuestas arriesgadas comentadas. Todos los trabajos que fueron presentados bajo su techo contuvieron un discurso y un diálogo absoluto con el sitio. Estamos hablando de uno de los lugares de mayor impacto y tratamiento del medio para el ejercicio artístico de cuantos se registran, incluso ahora, por España. (5)

- Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

La autoridad con que se impuso el carácter del sitio a la hora de planificar el modelo expositivo para la mejora de una exposición como espectáculo ejemplar, generoso, atractivo y envolvente para la continua atención del público visitante, se ejemplificó en el proyecto del museo de Arte Abstracto Español, en el recinto de las Casas Colgadas de Cuenca, a mediados de los años setenta.

Una localidad desasistida y deshabitada incesantemente desde los años cincuenta, en parte por los continuos desatendidos a sus demandas, hasta desangrarse, porque su patrimonio máspreciado, ilustre y rico de memoria histórica y excepcional documento arquitectónico, el grupo de casas construidas en el

*Vistas de las salas del museo.*

borde de una pared lisa y abismal frente a los vericuetos del río Huécar, llevaba visos inexorables de desaparecer. Los caprichos del destino, (a veces éstos se nos revelan tan sabios que nos obligan a pensar que alguien vigila y no permite ciertos desastres), convino en establecer la residencia de un hombre llegado de muy lejos, y dotado con una sensibilidad extraordinaria, en los confines de la ancestral ciudad de Cuenca. Se llamaba Fernando Nóbél, pintor, profundo espiritualista, destacado poeta. Tal era la riqueza de su universidad y la fuerza de su convicción, que se encabezonó en rescatar y perpetuar la excepcionalidad de los tesoros culturales y artísticos de este país. No podía permitirse dejar morir la excepcionalidad del momento.

La España recóndita, la reducida a unos pocos pretendidos en cambiar la situación sociopolítica y cultural del país, con el único medio posible, la escritura artística. Imágenes confusas e indeterminadas para camuflar el sentir rebelde de sus autores, la lucha emprendida como oposición al régimen político establecido. Aquel acontecer posibilitó una tendencia artística inspirada en soluciones abstractas. Era la imagen del cambio, el albor de un pensamiento libre. Animado por esta situación, Fernando Nóbél emprendió la ambiciosa aventura de convertir las abandonadas Casas Colgadas de Cuenca, entregadas a un abandono descorazonador, paradigma de la arquitectura rural y ejemplo constructivo, en un museo a la cabeza de la vanguardia internacional. Luchó y negoció denodadamente hasta conseguir su propósito. Por fin, y luego de arduas reuniones y luchas interminables, se aceptó su empeño. Mediaba la década de los sesenta. La principal de las responsabilidades de la ejecución y de las soluciones museísticas recayeron en Gustavo Torner, un artista muy sobrio, distinguido como elegante, y especialmente sensible. A Gustavo Torner se le exigió provocar un diálogo perpetuo entre contenido y continente. De ningún modo el recinto arquitectónico de las Casas Colgadas podía perder su referencia histórica ni quedar doblegado por el papel protagonista que el museo pudiera marcar. Ambas funciones deberían enaltecerse independientemente. Las Casas Colgadas como un documento patrimonial externo privilegiado, y la adecuación de la conducta física interior para mostrar las distintas confluencias secuenciales plásticas de la abstracción, ejecutadas exclusivamente por artistas españoles.

El resultado de aquel trabajo, realizado por un artista y no por un arquitecto, trasciende cualquier adjetivo aplicable. A

fecha de hoy, y después de haber visitado un gran número de museos desperdigados por el mundo, mantengo mi convicción de que el museo Abstracto Español de Cuenca es uno de los museos más bellos y mejor resueltos del mundo. Ejemplar en su modelo integrador de las distancias históricas, ejemplar en sus resultados expositivos, ejemplar en las decisiones combinatorias obra-recinto, ejemplar en la secuencia de las luces, ejemplar la manera de resolver los intercambios exterior-interior, ejemplar el ritmo mantenido de lectura, ejemplar la agrupación iconográfica, ejemplar las interacciones obra-edificio, ejemplar las pausas marcadas del recorrido, ejemplar la disposición de determinadas obras en el lugar elegido, ejemplar la solución propuesta para balcones y ventanas, ejemplar el modo de conducir a los visitantes, ejemplar el respeto que se consigue. Ningún museo del mundo posibilita esa magia especial, porque ningún museo del mundo cuenta con el atributo extraordinario del paisaje zigzagueante del río Huécar ni con la excelencia de un pasaje arquitectónico de esas características. Uno y otro con desigual propósito logran el enaltecimiento de quien los mira. Así su clase y su testimonio de fantasía. (6)

- Castillo de Rivoli. Turín

No es el único espacio destacable en este apresurado proceso revisor. Si del museo de Arte Abstracto Español destaca su privilegiada ubicación y la carga histórica del edificio elegido para dar vida a una exposición permanente de las más importantes obras abstractas realizadas por los más insignes autores de esa corriente expresiva, y su ejemplar manera de resolver el montaje expositivo, del Castillo de Rivoli en Turín, hemos de resaltar la solución admitida para hacer convivir el antagonismo de los pretéritos. El proyecto cultural del Castillo de Rivoli a las afueras de la ciudad de Turín, antigua residencia regia para descansos estivales, pasaba por el desatino convencional de proponer la exposición permanente de la mayor colección almacenada de arte povera, exultante y comprometida corriente artística, practicada mayoritariamente por artistas italianos en los años setenta, (la época más convulsa), que denunció el acomodamiento del arte y su aburguesamiento y la práctica del uso de materiales tradicio-



Vistas de las salas del Castillo.



Vistas de las salas del Castillo.

nalmente nobles. Su decantación sirvió para enaltecer cualquier tipo de material. El Castillo de Rivoli es una residencia sobria, cuadrangular, situada en lo alto de una pequeña montaña desde donde se divisa la ciudad turinesa. En su interior abundan los techos con frescos y las estancias palaciegas, los espejos, los largos pasillos, las cornisas ornamentales, las cenefas recargadas, chimeneas, mármoles, suelos ajedrezados, deterioros ineludibles para romper la armonía, desconchones sin que puedan restaurarse. Las escenas de los techos pintados alegorizan viejos cuentos. Cuando se decidió albergar allí los fondos coleccionados del arte povera, se pensó en el impacto social que el contraste de reunir esa obra en un recinto amanerado con los gustos estéticos y estilísticos de otrora, pudiera suscitar. La aceptación de la medida consideró todos esos aspectos. Era una decisión artística, atrevida, provocadora, una respuesta a la insolencia de las fechas.

El resultado de aquella determinación significó una guía universal. Resulta delicioso participar del espectáculo provocado en aquel recinto. Magnífico formar parte de la transición que aquellas obras generan en contacto con las figuras y escenas ancestrales allí reunidas. Frescos rebosantes cargados de intensas retahílas escénicas para obligar la acción protagonista del recién llegado. Así una sala tras otra. La medida expositiva no puede alcanzar mayor gloria. Es una delicia visitar aquel recinto donde podemos presenciar la unión de los extremos de manera tan cálida y respetuosa, apreciar la tensión de los antagonistas hasta hacer posible la concordia. Resulta hermoso recorrer las decenas de estancias y comprobar la concordia y el diálogo abierto entre los concurrentes. Y lo que provoca la mayor satisfacción es ver reunidos aquellos contrastes históricos sin sorpresa ninguna. Melódicos, impredecibles, conviviendo apaciblemente. El Castillo de Rivoli responde a una de las más acertadas soluciones expositivas conocidas y es uno de los ejemplos a considerar en las determinaciones expositivas.

La consecuencia histórica de entender el diseño de los montajes expositivos como un acto excelente de la creación, se ve reflejada en las experiencias de Cuenca y Rivoli, indefectiblemente. (6 bis)

IV.2.2. Modelos de intervención al aire libre.

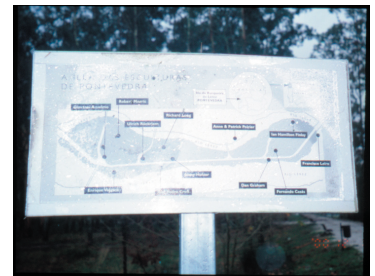
En este bloque dedicado a intervenciones al aire libre queremos agrupar algunos ejemplos con especial significación en los resultados de las intervenciones en el exterior, tanto por sus concepciones de planificación, ejecución, como el de mantenimiento, conservación y acceso. Intervenciones en el exterior pero, como hemos dicho, con particularidades concretas según el modelo diseñado y el lugar de su instalación. Hemos seleccionado unos cuantos de aquéllos que difieren entre sí, principalmente, por su tratamiento y la naturaleza del emplazamiento para el contenido, técnica, materiales y tipo de construcción de los encargos artísticos acumulados. Así como el espacial discurso que en cualquiera proponen y mantienen con el entorno debido a la naturaleza del sitio y de la obra practicada.

La relación de los ejemplos elegidos para el curso de la investigación son considerados totalmente significativos y con suficiencia empírica para aclarar los propósitos manejados en este proyecto.

- Isla de esculturas, Pontevedra

Con lo que escribe X. Antón Castro en el catálogo del proyecto, nos permite descubrir el sentido y el objeto de esta construcción “Al enfrentarnos al reducido espacio de la isla de la Xunqueira, de tan sólo siete hectáreas, en la periferia más hermosa de la ciudad de Pontevedra, que baña y encierra longitudinalmente el río Lérez, de sur a norte, como un prolongado brazo cuyos extremos concluyen en dos estrechos istmos artificiales que la atan, con cierta tirantez, a tierra firme, no pretendíamos promover un debate de orden fenomenológico en torno a la naturaleza y al arte (...) para justificar la existencia de un parque escultórico más. Al contrario, negamos esa nomenclatura de parque y optamos por la reconsideración de obra única, Isla de Esculturas, diversificada en doce miradas diferentes de otros tantos artistas que han estudiado minuciosamente el espacio encrespado y agreste del irregular terreno que se ha ido formando al amparo de los aluviones y de la vegetación, entre meandros y esporádicos espigones de piedras.”

“El marco cultural jacobeo, la cultura de la piedra milenaria o su incidencia antropológica y la utilización del granito,



Mapa del recorrido

material simbólico de este país, fueron nuestras sugerencias a los artistas invitados, a fin de establecer un nexo entre el rico y, a la vez, reducido collage de lenguajes, para poder conformar el poemario esparcido en medio de la naturaleza de la isla. Por ello nuestro debate ha sido un cauteloso viaje a la praxis del landscape y al corazón de su naturaleza no interferida por otras actuaciones que no fueran las repoblaciones de determinadas especies vegetales, entre la densidad de los arbustos y de los juncos y bajo las sombras de los robledales o de los eucaliptales, que dan un olor especial a la isla, cuyo perfil está constantemente poblado de patos y de cisnes que anidan en sus orillas.” (7)



Obra de Francisco Leiro

Este es el criterio seguido para la realización de un proyecto de estas características en el seno de la naturaleza despejada, lo que significa un enfrentamiento diario y apasionante entre la obra levantada y la vida espontánea y virginal de la naturaleza. Los resultados evolutivos en la presencia de la pieza en el sitio después de varios años (la isla se inauguró durante el Xacobeo de 1999) resultan muy ilustrativos. Los dos primeros años alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, fueron los encargados de mantener limpio el terreno y en condiciones óptimas las latitudes de las obras. Un continuo abandono posterior y el rigor de la climatología de aquella zona, con lluvias persistentes y humedad constante, han permitido que el parque de la Isla sufra un deterioro lamentable. Hoy, según parece ya no es sólo un lugar de esparcimiento y recreo, también es un foro de concentración de yonquis.



Obra de Pedro Croft

Pero lo que nos importa no es en lo que el lugar se ha convertido, sino de qué manera esas circunstancias han incidido en los aspectos de las obras construidas. Ninguna es como en origen, las piedras han sido invadidas por los musgos y líquenes

de la vegetación, y ya no son grises, sino que contienen una pátina verdusca que los manifiesta diferentes. Algunas de las piezas, como la de Richard Long, prácticamente ha sido absorbida y devorada por los matojos y los hierbajos y apenas se ve. También es el caso de las celdas de Anne & Patrick Poirier. El resto dignifica el matrimonio que establecen obra y naturaleza.

Ya hemos hablado en otro capítulo de las consideraciones que los artistas deben contemplar a la hora de seleccionar el material y de su edificación, y las medidas que los organizadores han de adoptar en sus informaciones, conservación y mantenimiento.

- Osorio. Teror. Gran Canaria. Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo. Naturaleza, Utopías y Realidades

El proyecto “Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo. Naturaleza, Utopías y Realidades” surge del interés del Cabildo Insular de Gran Canaria tras decidir poner en marcha en la finca llamada Osorio, en la localidad de Teror, un proyecto cultural sobre la naturaleza. Ante esto, el comisario Orlando Brito Jinorio, propone un proyecto artístico de gran envergadura, que tenga como principal protagonista la relación del arte con la naturaleza. La presentación del proyecto se hizo realidad en agosto de 2000.

El proyecto, que a partir de entonces se conocería como NUR, consistía en invitar a 19 artistas contemporáneos a presentar proyectos de intervención efímera en el contexto de la espacio de la Finca de Osorio, tanto por sus atractivos espacios exteriores como en las diferentes estancias en la casona del siglo XIX, de la finca. En él se presentarían intervenciones artísticas de ámbitos como la instalación, escultura, proyectos multimedia, vídeo, fotografía y performance, acompañadas, por las tardes, con mesas redondas con los artistas participantes. Atendiendo al espacio histórico de punto de encuentro de las Islas Canarias en el Atlántico, serían invitados artistas de Europa, Africa y América, con presencia de artistas nacionales y la participación de cuatro artistas canarios.

La participación de los artistas invitados sería de propuesta y ocupación libre, sin dañar ni afectar, bajo ningún concepto, el paraje natural. Para ello a cada artista se le mandaría un exhaustivo dossier conteniendo toda la información necesaria



Obra de Oscar Mora "Prostitución en acción - Put@s sin fronteras"



*Obra de Emeka Udemba.
Los muros blancos del mundo.*

para poder llevar a cabo las intervenciones. El proyecto que los artistas debían completar, habrían de contener la propuesta precisa de intervención, tanto para utilizar espacios interiores como exteriores. “Aunque el carácter general del proyecto era su condición temporal, efímera, con lo que su durabilidad quedaba sujeta únicamente al período de exhibición, después de lo cual desaparecerían, sin embargo estimamos oportuno e importante dentro del conjunto del proyecto el ofrecer a dos artistas la posibilidad de diseñar y producir una obra que pudiera quedar posteriormente ubicada en otros espacios de la isla de Gran Canaria como testimonios de este Encuentro Internacional de Osorio de 2001, colaborando a enriquecer el patrimonio escultórico y de arte público de nuestra isla”. (8)

Los principales objetivos del proyecto fue el de establecer la posibilidad de intercambio de experiencias entre creadores de todos estos ámbitos geográficos y culturales y creadores de nuestras islas. Para ello era también fundamental el apoyo de un colectivo humano que, mientras ayudase en la producción de las obras, participase y se enriqueciese con la posibilidad de convivir con artistas de extensa trayectoria y de tan variados lenguajes y propuestas como los seleccionados para este proyecto.

Si antes referimos una actuación concretada en un modelo artístico-cultural de intervenciones al aire libre, como el de la Isla de Esculturas de Pontevedra, formando parte de un bloque programático de los actos organizados durante la conmemoración del Xacobeo, con la clara intención presupuestal de su perdurabilidad en un lugar abierto y desprotegido, provocando una serie de particularidades específicas en respuesta a ese tipo de intervención, y todo lo que conlleva, como hemos comentado. Con NUR pretendemos mostrar actitudes distintas. En principio el hecho fundamental de que un proyecto es de carácter efímero, y el otro permanente; así como las participaciones, los contenidos, el tipo de obra, los objetivos, los conceptos son desparejos. Sólo coinciden en que las actuaciones se desarrollan en parajes de la naturaleza.

No obstante, también aquí el lugar, quizá con un mayor compromiso que en aquél, determina las conductas, las reflexiones y los procesos creativos de los autores encargados de llevarlos a cabo. Nadie, en primer lugar, como ninguna obra, puede

d investigación. En primer lugar, hemos visto proyectos donde la naturaleza, la climatología, la conservación, o la iniciativa han propuesto signos especiales y específicos en su tratamiento como en su fin y cometido, y este ofrece la singularidad de tratarse de un parque exquisito en una zona de la Alemania más acomodada. En segundo lugar el planteamiento es el de enriquecer culturalmente la región, con participaciones de arte contemporáneo, tan arraigado en la sociedad alemana.

Sin una duda una experiencia dominada por el cuidado, la pulcritud, la atención minuciosa y el espectáculo del arte escultórico en relación con el paisaje más intelectual, como es el de un jardín de estas condiciones. Un modelo, evidentemente que marca una distancia con respecto a los otros que hemos nombrado, y ofrece una fórmula nueva de diseño y montaje de exposiciones, además del tratamiento y la construcción de los trabajos. (9)

- Museo de Escultura al Aire Libre en el paseo de la Castellana de Madrid



Plano del museo

Evidentemente incorporar el museo de Escultura al Aire Libre del paseo de la Castellana de Madrid, un modelo radicalmente contrario a las intenciones de los ejemplos anteriores, responde a la intención inherente de este trabajo de convocar actuaciones, aunque de recopilación sucinta por el elevado número de convocatorias similares desperdigadas por el mundo, orientadas a la relación con el universo exterior. Un lugar de encuentro facultado de ilimitud y expansión irrefrenable. Sin embargo en nuestra consideración y dentro de nuestro objetivo, entendemos la necesidad de referir comportamientos divergentes además de admitir obligaciones específicas que han de ajustarse para progresar dentro del proyecto encomendado. En este caso proyectos relacionados con las intervenciones en el exterior.

En este repaso seleccionado no podíamos pasar por alto un modelo cultural de las características del museo de Escultura al Aire Libre en el paseo de la Castellana de Madrid.

De lo explicitado más arriba, aparentemente la aproximación resulta difícil de establecer. En el museo, levantado con las máximas de las atenciones y esmeros, nada hay que pueda interrumpir ni alterar el ritmo escénico ni que aniden elementos

adversos que metamorfoseen las apariencias originales, pues si así sucediera puntuales atenciones de conservación, actuarían celosamente contra la agresión. Pero no sólo es ésta la diferencia y la naturaleza participativa en esta clase de intervenciones, donde el aire libre y el espacio abierto condicionan las técnicas y la elección del material a utilizar. Son premisas reflexivas ineluctables. Sin embargo en nada se parece una actuación en un paraje salvaje en una zona recóndita y perdida, donde la consideración cultural y topológica ha de ser extrema, con aquella otra que sólo pide una solución volúmica sin otro compromiso que el de lucir convenientemente en lo alto de un plinto, con independencia del sitio de exhibición. La generación de una iniciativa como la del museo de Escultura de la Castellana, únicamente demandó la comparecencia de los más ilustres y representativos autores del período que pretendía enseñarse.



Panorámica. En primer término La sirena varada de Eduardo Chillida

Es verdad que hablamos de una etapa radiante y clave para el desenlace del arte en España, y de manera muy especial para el futuro de nuestra escultura. El museo, instruido y asesorado por el artista alicantino Eusebio Sempere, con el apoyo técnico fundamental de los ingenieros constructores del paso elevado que atraviesa el paseo de la Castellana, José Antonio Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón, se abrió al público en 1972, con el propósito de acercar e instruir al ciudadano corriente en las formas expresivas del arte abstracto nacional, como continuación a la iniciativa ejercitada dentro de las Casas Colgadas de Cuenca, en 1966, con la creación del primer museo de arte abstracto español.

Sin la donación de las obras por los artistas o por sus familiares, el museo de la Castellana no hubiera podido inaugurarse. No faltó la polémica. Siempre es así por ignorancia, por envidia, por despecho. El centro de las iras se disparó en la figura de Chillida y en su obra “La sirena varada”. Nada acontece en el mundo del arte plácidamente y sin tensión.

El museo, que por ignorancia general aparente no debería haber suscitado las controversias que emanaron, finalmente se construyó. El museo se compuso en base a la autoridad cronológica de los artistas recomendados y a la valiosidad reconocida de todos ellos. Una vez definido el grupo de artistas comparecientes se negoció la cesión. Cada uno de los artistas llamados participarían con una obra, que ellos mismos elegirían con arreglo y sujetos a la condición del proyecto descrito. Un trabajo para ser exhibido a la intemperie en una zona de tránsito concurrido, de manera permanente.

Conviene remarcar las circunstancias concurrentes en una aventura como ésta, en relación con aquellas otras sometidas a la evolución de los vaivenes climáticos. Es ningún caso puede ser comparable la progresión ni el destino de una y otra. No obstante es preciso destacar el enfrentamiento de todas ellas a los designios imprevisibles por transcurrir en espacios abiertos. Donde por esa razón cada trabajo ha de considerar preferencialmente su resistencia y perdurabilidad para el curso exhibidor previsto. La calle, los lugares recónditos en la naturaleza, obligan esas adecuaciones. En su gestación siempre domina el enclave, el territorio, el sitio. Y por ello ha de saberse pormenorizadamente la totalidad de los detalles coincidentes y demandables.

En el caso del museo de la Castellana, las obras no precisaban abundar ni conocer al detalle el clima dominante, únicamente acertar en la elección de la pieza que los representase.

Hemos nombrado distintas experiencias participativas con la intención de desvelar los hechos que dirigen este tipo de actuaciones artísticas y las obligaciones que imponen en su organización. No es igual una solución a campo abierto, que otra que vivirá arropada y protegida por el urbanismo. Cada una de estas intervenciones ha de conocer exhaustivamente todos estos detalles, con independientemente si es pieza para Osorio, la Isla, Blickachsen o bajo el puente de Eduardo Dato, porque en todos los casos los trabajos se piden para ser exhibidos a la intemperie, sin entrar a considerar la periodicidad de su concurso. Siempre



Panorámica. En primer término una obra de Joan Miró

estará en función de la relación que habrá de mantener con la climatología.

En el caso del museo de la Castellana, estas consideraciones resultan más benignas, puesto que todas ellas se abrigan bajo el techo del puente que las cubre. Sin embargo aquí la obra sí está más expuesta a los comportamientos vandálicos, a ser destruidas y a mutilaciones. Aunque en su beneficio está una atención permanente de cuidados.

Ésta es una de las muchas maneras de abordar y resolver iniciativas culturales donde la calle, el escenario público, el continente de la ciudad, permite alumbrar y cultivar la educación y sensibilidad del ciudadano corriente. Son fórmulas activas, como las del prototipo de este museo, que alcanzan satisfactorios resultados en la población. Ésta es otra de las diferencias de las actuaciones, la incidencia en el pensamiento y en la cultura del pueblo. Mientras que las realizadas en el medioambiente, despiertan el respeto, la concordia y el equilibrio con la naturaleza. Es un compromiso que de la intimidad puede alcanzar la universalidad, y el ejemplo beneficioso.

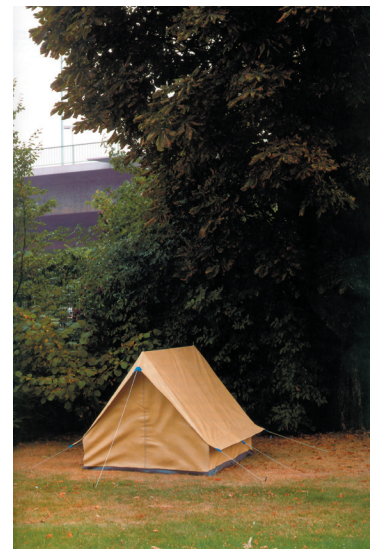
Antes de concluir con el museo, sí quiero destacar la actitud de los artistas que lo componen al ofrecer su obra sin lucro, con la intención de hacer una sociedad más abierta, más comprensiva y mejor formada. (10)

- KölnSkulptur, Alemania

Con parecidas connotaciones organizativas y exhibidoras al museo madrileño, debiéramos nombrar el “KölnSkulptur”, inaugurado el 8 de noviembre de 1997.

Un jardín museo de escultura al aire libre de 25.000 metros cuadrados, que cuenta con numerosas e importantes esculturas de autores de todo el mundo.

Esta iniciativa persiste en elaborar criterios expositivos desde la vinculación de las obras con el entorno natural. Aquí las piezas son elegidas por los propietarios del terreno con arreglo al acuerdo alcanzado por las partes, los compradores y el artista, con el objeto de lograr los mejores resultados, belleza, melodía, equilibrio, diálogo. Para ello revisan y escudriñan juntos el jardín para acordar el lugar de la instalación.



Martin Honert. Zelt, 2001

10. www.munimadrid.es/museoairelibre/



Paul Wallach. Ring-Around, 1999

Obviamente los encargos son para artistas que trabajan en el medio.

El “Köln sculptur”, resulta una extraordinaria experiencia cultural y de sensibilidad para todos. La calidad y la categoría de la aventura, animó a las instituciones públicas municipales a participar en el proyecto y a su explotación, manteniendo íntegramente la filosofía y la esencia de su configuración.

El jardín está acotado y escrupulosamente limpio y despejado, se abre y cierra con horario y dispone de un vigilante que además atiende las preguntas de los visitantes y las ventas de los catálogos publicados. Desde su inauguración ya se han necesitado tres ediciones por el crecimiento de la colección. El jardín en la actualidad lo componen veintiseis obras de otros tantos artistas internacionales, entre otros, Dan Grahan, Barry Flanagan, Tony Cragg, Joel Shapiro, Jenny Holzer, Anish Kapoor, Franz West, Rosmarie Trockel, Leiko Ikemura, Marc di Suvero.

Su creación se debe a un matrimonio muy aficionado al arte y, en especial a la escultura, y al motivo de enriquecer los caminos y rincones del jardín de su residencia y deleitar los paseos y veladas por sus contornos. (11)

- *Diputación de Huesca*

Y en este repaso por la naturaleza hemos de citar inexcusablemente el ejemplo más relevante en este sentido interventivo realizado en nuestro país, a cargo de la Diputación de Huesca, bajo el nombre de Arte y Naturaleza.

Un ambicioso proyecto con un gran número de acciones. En los contenidos de su programa figuran el encargo anual de una obra a un artista de reconocido prestigio, la celebración de talleres, cursos temáticos, exposiciones y ediciones donde quedarán recogidas las distintas participaciones.

Desde que comenzara su curso ya se ha formalizado una valiosa colección, con trabajos de Richard Long, Ulrich Rückriem, Siah Armajani y Fernando Casás.

Entre las condiciones del programa figura la de libertad absoluta, sin límite ni indicación de dónde, cuándo, de qué manera, ni en qué condiciones ni mediante qué medios deben realizarse las intervenciones. Toda la provincia de Huesca, la to-

11. Köln Skulptur 3. Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung, Köln, 2003.

talidad de su territorio comarcal, es la única restricción. De ahí que el trabajo de Long, por algún rincón de los Pirineos, sea el eterno ilocalizado. Sólo se tiene constancia de esa obra por las fotografías que se hicieron de ella.

Encontrar el sitio adecuado, en todo ese amplio territorio, es lo que único que determina la conducta del artista, y la naturaleza la que manejará su destino. Por tanto, éste es un concepto interventivo capital para el desarrollo de este documento. Ya que es el lugar, el continente abstracto, quien controla, absolutamente, el proceso creativo y nos muestra la infinitud de su apariencia debido a ello. Y ahí reposa la íntima verdad de estas acciones, un principio sin fin, la confusión de los órdenes, la continua alteración del espacio-tiempo. Una realidad incontralada. (12)

- *O Rexo, Ourense*

Con toda seguridad, Agustín Ibarrola jamás pensó que aquel pequeño mundo de color que construyó a las afueras de un pequeño y desconocido pueblo de Ourense, pudiera haber desaparecido pocos meses después.

Desde hace mucho tiempo Ibarrola sólo busca la verdad por los confines de la naturaleza pulcra y sin mancillar. Matrimoniarla con ella a través del lenguaje que le asiste y le distingue y conformar un escueto universo de fantasía e ilusión. Husmeó los alrededores y convino un sitio abajo de las montañas junto a un ruboroso y tímido río. Hizo lo de siempre de ahora, acumuló un montón de rocas en una pradera y las pintó con chillones y encendidos colores. Luego buscó algunos árboles para pintarlos. Así quedó el sitio elegido, encendido por la luz de colores intensos y exuberantes, hablándose pacientemente.

La ferocidad de un período repleto de lluvias, provocó una violenta insumisión del sitio, el río se enfureció y anegó los confines, la vegetación creció salvajemente, la tierra se ablandó hasta hacer desaparecer los caminos. Fue entonces cuando el pequeño universo de color de Ibarrola se deshacía. También fueron esas fechas cuando visité el sitio y conocí la verdadera dimensión de lo que la naturaleza puede incidir e influir en las actuaciones plásticas ejecutadas en su seno. Luego de aquello



Vista parcial de la instalación



Vista parcial de la instalación

reconozco imposible el control sobre este tipo de trabajos, y me reafirmo en la tesis de que es el sitio quien dispone de la voluntad del artista y del destino de sus intervenciones.



IV.2.3. Grandes exposiciones. Ejemplos de modelos expositivos mixtos.

Es muy importante, en el contenido de este proceso investigador, abordar algunos ejemplos derivados de la consideración y el compromiso organizador de expandir los contenedores expositivos al máximo, para llevar a cabo el fondo de su proyecto. O lo que es lo mismo, proyectos planteados con diseños de estructura mixta; campos de acción estratégica múltiple para la prosperidad de la obra convocada, según su requerimiento territorial, bien en lugar cerrado, a la intemperie o en una conjunción de ambos.

En la actualidad son decenas las iniciativas emprendidas que contienen estos propósitos, que deseamos analizar, en los modelos de sus estructuras. Se trata de examinar y matizar el proceso elaborativo en la configuración de una propuesta artístico-cultural donde se provoque el desenlace exhibidor de una muestra colectiva inspirada en la multicomparencia. Valoraciones directrices tanto en los argumentos formales, teóricos y de puntualidad, como en los desarrollos multiterritoriales relacionados con el empeño del diseño expositivo. Una tarea explícita y definitoria de la figura escénica y estética del acontecimiento, espejo a su vez de la categoría y la talla profesional del responsable de la dirección del evento y del organismo propulsor.

Se trata de actuaciones complejas y exigentes que requieren una perfecta sintonía y complementación de todas las secciones implicadas. Son procesos largos y muchos los departamentos intervinientes. Todos ellos claves para el éxito de la convocatoria.

Como modelos referenciales a este tipo de actuación masiva, citamos la Documenta de Kassel y el Sculptur Projecte de Münster, en Alemania. Dos certámenes que se fechan entre cinco años, el primero, y diez, el segundo. Tan ambiciosa y ardua es la tarea de gestión, articulación y puesta en escena.

En cada uno de ellos la totalidad de la población, e incluso varios de los sectores gubernamentales de la nación, se pone al servicio del acontecimiento. Es una medida que se adopta desde el más estricto sentido de responsabilidad cívica. Son muy conscientes del grado de su trascendencia y repercusión en la población artística y en el amplio espectro mundial del arte. Lo saben todos desde el primer día, que ade-

más comienza semanas antes de clausurar la edición que está teniendo lugar.

- Documenta de Kassel



Publicidad en transporte público



Publicidad en transporte público

Kassel es una localidad de poco censo, pero de amplia demarcación, situada en la parte central del mapa de Alemania, que en temporada baja, o lo que es lo mismo, fuera de los meses de la Documenta (cada cinco años), vive encerrada en su sólida tranquilidad. Se abunda de jardines, amplias avenidas, y con muchas y cortas calles sin tráfico en el centro histórico, entretenidas con decenas de exquisitos comercios. Es una capital sencilla, típica alemana, confortable, placentera y ejemplarmente dotada de servicios sociales, para el bien de sus vecinos. Desconozco la vida que esta ciudad practica detrás del período de la Documenta. Pero sí sé cómo se ofrece y participa el conjunto del municipio con su celebración. Hoteles que acuerdan tarifas especiales, restaurantes que aceptan incluir en sus cartas cerradas otro idioma que no sea el alemán para narrar sus menús (aunque sólo el inglés y en los locales cercanos al conjunto del Fridericianum), tranvías urbanos pintados enteramente con la imagen corporativa del evento, estaciones ferroviarias con pendones colgando por doquier por los andenes y en las zonas de tránsito anunciando el acontecimiento, banderas enarboladas con la carátula diseñada del certamen acompañando a las demás banderas nacionales en cada uno de los edificios de la Administración, continuos puestos callejeros vendiendo los productos manufacturados como consecuencia del acto (tarjetas, pañuelos, lapiceros, paraguas, tazas, publicaciones, camisetas). Es tiempo de Documenta, es tiempo de implicación colectiva.

Es importante significar que todas estas reacciones de la población, no son fruto de personales ambiciones, sino de un hondo compromiso colectivo con la comunidad, conscientes y sabedores del alcance y del beneficio de una celebración colosal como lo es la Documenta, para el municipio. Ningún detalle debe dejarse al azar ni al capricho del destino ni al de la improvisación. Por eso la Documenta, después de cincuenta años, goza de un reconocimiento extraordinario e indubitable. Y no sólo por su naturaleza conceptual, ni por el modelo consecuente de su programa, sino por su sobresaliente profesionalidad y coherencia.

Esto es lo que compete a la ciudadanía. En cuanto al certamen en sí y a su transición didáctica y orden formal de lectura, la Documenta se aplica en la construcción de un escenario monumental disperso donde pueda tener la cobertura necesaria el conjunto de la obra reunida. La Documenta, fiel a su principio original de universalizar la muestra y de otorgar al comisario responsable la total libertad de planteamientos, disposiciones ambientales, trazados expositivos y de convocatoria artística, posibilita un cambio escénico en cada edición, un perfil distinto, órdenes contrarios, acorde con la filosofía del proyecto artístico, un recorrido continental por la puntualidad del arte y sus contenidos, desde los soportes, las técnicas, los materiales, los discursos, hasta la mismísima puesta en escena, y todo lo que ese corolario comporta.

No es fácil la realización del trazado del mapa distributivo de una exposición como la Documenta, porque son demasiados los emplazamientos y las dispersiones por la ciudad, que cada edición reclama por las intervenciones seleccionadas. Hoy cada vez son más las obras que demandan parajes insólitos, recónditos, dimensiones dilatadas, para la ejecución de su ejercicio. En los últimos tiempos se han ido reduciendo de forma alarmante, los trabajos que únicamente requieren un paño mediano para mostrarse o un plinto escaso o una base arrinconada para valerse en la tridimensionalidad.

En la última edición de la Documenta pudimos contar hasta más de diez los lugares esparcidos por la ciudad donde quedaba instalada una obra. Evidentemente una tarea colosal de distribución, conciliábulo profesional, especialización de cada sección activa y profundo conocimiento de la temática sugerida y de cada uno de los artistas seleccionados. También, y sobre entendido, destacada universidad de la geografía y orografía de la capital, de sus recovecos, de sus edificios, de su historia aplicable, para la optimación de los resultados. Esa es la única manera posible de armonizar, ilustrar y resolver con garantías el trazado narrativo de la exposición, su lectura, la comodidad y sencillez de su acceso. También es absolutamente imprescindible prever cuantas dificultades puedan surgir en el curso de su organización, antes, durante y después de la ejecución, para que no ocurran o saber resolverlas. En el éxito del certamen conviven todos estos matices. Pero por encima de estas consideraciones, se da un hecho fundamental, nadie que acuda a visitar la expo-



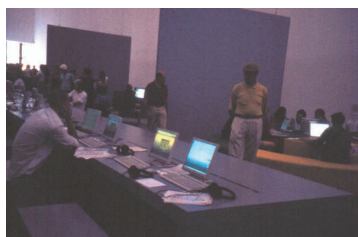
Museo Fridericianun



Museo Fridericianun. Instalación



Documenta - Halle



*Documenta - Halle.
Sala de ordenadores*

sión debe dejar de ver alguno de los trabajos allí reunidos por no haber sido informado suficiente y convenientemente. Ésta es, tal vez, la mayor de las exigencias que ha de considerarse en la planificación del mapa de la muestra.

Para ello es menester que tanto la claridad informativa, como la secuencia espaciotemporal establecida para las visitas, reconozca las pausas y las distancias entre las zonas geográficas donde están instalados los trabajos artísticos, como que el énfasis valorativo de las intervenciones, cualesquiera sea su domiciliación, se registre dentro del evento artístico-cultural con idéntica contundencia que las registradas en el privilegiado abrigo interior techado del Fridericianum, por ser el lugar de honor, el centro de ese universo expositivo, el punto de salida.

La celebración de un acto como la Documenta obliga un férreo y minucioso blindaje. Toda actuación ha de justificarse y resolverse con criterio y capacitación raciocinada, especialmente la del comisario, responsable de la selección de los autores participantes y de la localización de los lugares de intervención solicitados por éstos. Es donde la figura del comisario, del responsable contratado para llevar a cabo la ejecución de la muestra, ha de demostrar la categoría de su condición, el nivel de su idoneidad y el acierto de haber sido elegido. Durante cuatro largos meses éste experimentará la tensión de estar sometido a un juicio continuo e implacable por los diversos sectores del espectro artístico desde su personal tendencia.

La compleja fenomenología de una actuación como la mastodónica Documenta de Kassel, y al elevado número de trabajos involucrados en la construcción y desenlace en su proceso creativo, obliga, inexcusablemente, a referir, aun de forma somera, la importancia y fundamentalidad del conjunto para demostrar nuestra tesis, específicamente a lo que concierne al proceso creativo de los diseños de exposiciones y de sus montajes.

En un proyecto como el de la Documenta, que en su grandeza reside la universalidad absoluta, de igual manera en el dictado del principio en sus bases que han de estar artistas de todos los continentes representados, que en la entrega de la ciudad al completo y el total de su territorio al servicio de la obra que lo precise, campos yermos, esquinas abandonadas, parcelas ajardinadas, pasajes subterráneos, escaparates perdidos, viejos andenes, desvencijadas fábricas en la periferia, nobles salones palaciegos, trozos de fachadas rotas, cámaras oscuras para

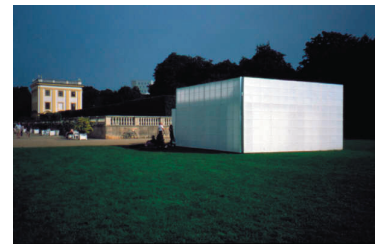
mostrar imágenes en movimiento, paredes lisas y acondicionadas, el silencio y el sosiego de aquella parte del río, la energía recogida y acumulada en el ambiente de un antiguo edificio que hasta no hace mucho sirvió de cárcel. No hay fin en la voluntad del acontecimiento, mas todo lo contrario, el carácter, la dimensión, la trascendencia de su celebración radica en la libertad incondicional que ofrece.

Sabido esto y elegido el lugar de intervención, es obvio establecer la máxima que el destino de la obra convocada y el desenlace de su dibujo final, serán consecuencia de la globalidad coincidente e interactiva, pues la intención lingüística del autor siempre, en este tipo de propuestas, es la de hacer intervenir, en su transición creativa, a cuantos elementos físicos o esenciales concurren en el escenario localizado para procesar el ejercicio pretendido, probablemente lleno de sorpresas y accidentes imprevisibles, que también, y del algún modo, substanciarán la estructura compositiva de la obra y potenciarán los caracteres teóricos de origen. Ninguna obra decidida a desenvolverse por medio de esta corriente expresiva del arte, puede ignorar estas incidencias ni el papel que desempeñan los imprevistos en su conclusión fisonómica. El artista lo sabe y a eso debe su determinación.

En la última edición de la Documenta, por citar un ejemplo, una de las imponentes y majestuosas salas del correctísimo palacio del Orangerie, se facilitó para albergar la construcción de una pieza de arquitectura de arco abovedado, con un doble fin, por un lado la pieza en sí misma, el efecto de su condición tridimensional ocupando contundentemente la práctica mayorización del sitio, y por otro la provocación conmotiva y sensorial de quienes comparecieran en visita. La obra se extendía diagonalmente de un extremo a otro de la sala y en su interior un banco corrido de extremo a extremo, facilitaba el confort de escuchar cadenciosos sonidos ambientales, inspirados en secuencias melódicas reiterantes y monotonales, afanadas en ahuyentar el estrés que nos acompaña, según parece hasta en vacaciones, y en aliviar cualquier tensión suscitada por la visita misma a la Documenta. Por el poco espacio concedido al contorno exterior y a la dificultad de recorrerse, se entendía que el artista destinaba el principal de sus esfuerzos, en acumular la atención y el protagonismo de su trabajo a la reacción que pudiera desencadenarse en el público asistente por el efecto del sonido, por encima de



Palacio Orangerie



Palacio Orangerie. Instalación exterior



*Palacio Orangerie.
Instalación interior*



*Documenta - Halle.
Sala de ordenadores*

la edificación cobijante y de la más que probable sorpresa por el tremendo antagonismo suscitado al permitir su trance en un envoltorio tan distinguido como aquél. La contenida intención, especialmente significativa en el transcurso de ese trabajo, de provocar la reacción conmotiva y sensorial de cuantos visitantes participaran y recorrieran los sonidos monotemales emitidos por los altavoces distribuidos estratégicamente a lo largo de sus paredes, en detrimento del alcance artístico que pudiera suscitar la estructura arquitectónica levantada, bajo los principios del “arch art”, con el propósito de desencadenar una respuesta sensitiva múltiple, sustentada en la ocupación material del sitio, independientemente del poder embaucador del reposo en los bancos ofrecidos desde su interior para escuchar fragmentos musicales carentes de realidad, pero capaces de confundir nuestros sentidos y de enredar entre nuestros secretos.

El dédalo implícito en la obra comentada y su irreducibilidad, establece un orden desmedido e inaprehensible en cualquier intervención artística, donde el lugar y la participación ciudadana condicionan el desenlace del trabajo propuesto. Durante el curso de la Documenta es fácil descubrir esta verdad implícita. Aquí mejor que en otros certámenes. De ninguna obra construida a la intemperie puede definirse su fin, ni controlar su evolución. Es imposible saber el modo de cómo se relacionará la obra construida con el entorno natural que la flanquee. Aquí, entre otros, es el punto donde pretendemos esclarecer parte de los propósitos de este proyecto universitario. Levantar una obra en medio de un parque o entremedias de un bosque o en la orilla de un río o en la pared de un pasaje subterráneo, por breve que sea su comparecencia, posibilita y reclama una interacción constante con el entorno y con la totalidad de los agentes activos concurrentes, quienes, a su vez, conducirán esa obra a modificar sus principios iniciales y a aceptar la transformación experimentada en su fisonomía y substancialidad originales. Es la consecuencia transgresora de hacerse valer en el medio natural o valerse del efectismo urbano puntual dependiente de la sensibilidad de quien ostente en ese momento el mando.

Con esto último nos alejamos del cometido inicial de este apartado, que se centra, explícitamente, en la figura organizativa de la Documenta de Kassel, en su transcendencia universal por su alto profesionalismo y en su numerosa y antagonista participación artística, demandando cientos de lugares para participar,

que a la postre serán quienes determinen y conformen el mapa de la exposición. Ninguna de las obras convocadas, con independencia de mostrarse en lindes cerradas, o expandidas a confines irreductibles, serán las mismas después del acto oficial de presentación. Es la verdad de la mutación experimentada ineluctablemente por cada una de las obras participantes durante el período de su comparecencia, causada por la dinámica misma de su celebración. Aún más evidente en piezas expuestas al raso.

Referir una aventura expositiva de la magnitud de la Documenta, para abundar en el refrendo de mis cogitaciones, responde al hecho extraordinario de saber a ciencia cierta que ahí se dan cita la mayor parte de mis intenciones investigadoras y pretensiones dialécticas. La monumentalidad de su ejercicio discurre por los derroteros pretendidos en la validación de este trabajo.

En la Documenta concurren el conjunto de todas las intenciones formales aludidas, y la globalización referencial de los discursos artísticos postulados del momento. Una fuente inagotable de sugerencias y modelos constructivos para la ilustración de este empeño investigador. La mayor parte de las obras seleccionadas reclaman específicamente un sitio para mostrarse, y con ello el alumbramiento de una figura sin identidad, obligada a personarse durante el curso de su exposición. En la Documenta el lugar determina la consecuencia y la personalidad de la obra, en tanto que gozar de la libertad absoluta y de la ilimitud territorial entregada para la consumación de lo presupuestado a la invitación. Una comparecencia obligada a la complementación e integración con los agentes físicos concurrentes en el sitio, fuere cual fuere el lugar requerido para mostrarse. Un hecho determinante para el esclarecimiento del propósito de este trabajo.

Datos sobre su historia

documenta 1

1955

El pintor y profesor de la Academia Arnold Bode (1900-1977) inicia en forma paralela a la Exposición Nacional de Jardinería una exposición de arte contemporáneo. Junto al historiador de arte Werner Haftmann presenta una retrospectiva de la Modernidad clásica, que había sido difamada por los Nazis como arte »degenerado«, incluyendo también obras contemporáneas.



*Edificio Binding - Brauerei.
Instalación*



Instalación en jardines de Kassel

documenta 2

1959

El gran éxito del primer evento (130.000 personas) fue la confirmación para Bode y Haftmann de organizar una muestra aún más amplia. Para ello no fueron suficientes los espacios del Museum Fridericianum y se incluyeron otros lugares de exposición.

documenta 3

1964

La última edición bajo la dirección de Arnold Bode y Werner Haftmann. En el prólogo del catálogo denomina Bode por primera vez una documenta como un «Museo de los cien días».

documenta 4

1968

Fuertes controversias acompañan la preparación de esta edición. Werner Haftmann renuncia a su cargo. Un gremio de 23 miembros decide la selección de los artistas. Luego de la tendencia retrospectiva de las tres primeras ediciones se mostrarán en adelante casi exclusivamente obras de producción actual.

documenta 5

1972

A Arnold Bode le sucede el curador suizo Harald Szeemann, nombrado como único «secretario general» responsable. Su concepto: «Cuestionamiento de la realidad - Mundos visuales hoy».

documenta 6

1977

Manfred Schneckenburger es el director artístico. Un énfasis de su muestra son los medios, cine, fotografía y vídeo. Su inclusión de artistas oficiales de Alemania Oriental se enfrenta en parte con fuertes protestas.

documenta 7

1982

La dirección artística es asumida por el holandés Rudi Fuchs. Le dedica especial atención a la pintura, en particular a los «nuevos salvajes» de Alemania. Una de las obras más

espectaculares fueron las 7.000 losas de basalto de Joseph Beuys.

documenta 8
1987

Manfred Schneckenburger, por segunda vez director artístico de una documenta, se propone examinar la «dimensión histórica y social del arte», sobre todo por medio de instalaciones de video y sonido, así como de un programa de performances. También le otorga un amplio espacio a la arquitectura y al diseño.

documenta 9
1992

Director artístico es el curador belga Jan Hoet. El hecho de que más de 600.000 personas hayan visitado esta documenta, se le adjudica sobre todo al gran carisma y talento de puesta en escena de sí mismo de Jan Hoet. Pero justamente esta puesta en escena como espectáculo es rechazada por la crítica.

documenta 10
1997

Con la francesa Catherine David, toma por primera vez una mujer la dirección de una documenta. Describe su concepto como «cuestionamiento crítico de la actualidad» y subraya su expectativa ética y política: «La última documenta del siglo debe... asumir el deber, de lanzar una mirada crítica sobre la historia, la postguerra más cercana sobre todo lo que, de ello moviliza a la cultura y el arte contemporáneos.

documenta 11
2002

Con Okwui Enwezor, nacido en Nigeria, se nombra por primera vez un curador no europeo como director artístico de una documenta. «Como actividad esencial en el proceso dinámico del diseño de la Documenta 11, Okwui Enwezor elaborará junto a co-curadores una serie de 5 cinco plataformas». (13)

- Sculptur Projecte, Münster

De modo similar a la exigencia organizativa de la Documenta de Kassel, se firma el proyecto de escultura de la ciudad de Münster.

El modelo programático expositivo de la ciudad alemana de Münster, cuya celebración tiene lugar cada diez años, como ya hemos dicho, bajo el sencillo título de “Skulptur. Projekte in Münster”, se centra en la exclusiva participación del soporte escultórico, mayoritariamente, aquellos trabajos en relación con los espacios públicos y medioambientales del municipio.

Este es un evento que disfruta indiscutiblemente con uno de los reconocimientos y distinción universal de mayor reverencia y respeto de cuantos tienen lugar por distintos rincones del mundo, y no sólo porque en él participan decenas de artistas de relevancia y ejemplaridad, sino y también porque la calidad y la categoría de los reunidos y de las tendencias reflejadas en el certamen llegan a marcar una referencia inevitable en el campo de la tridimensionalidad a la intemperie de fundamental y capitular valor en la contemporaneidad de los discursos plásticos circunstantes, y porque a las órdenes de este certamen se ofrece la ciudad entera, la totalidad de su territorio y la irreductibilidad del espacio expositivo ofrecido.

Es decir, el espacio susceptible de ser utilizado como plataforma para ser y progresar en los modelos discursivos empleados entre las categorías del volumen y del empleo relacionativo de la obra que se construye hoy (en el instante de su celebración o encargo puntual) con las esencias y topologías contenidas en la realidad del espacio-tiempo en el lugar mismo elegido donde se vaya a intervenir. Algo realmente excepcional, novedoso y ejemplar en el transcurrir del lenguaje tridimensional, cuando fue presentada la iniciativa de esta aventura.

Hablamos de lo que entendemos primer y mejor modelo en el mundo del arte en cuanto a capacidad interactiva y de la necesidad de integración entre la obra concurrente y el entorno natural específico. Un alarde y ejemplo sin igual en este tipo de propuestas artístico-culturales de profunda incidencia en la rutina y cotidianidad de la ciudad y en su población, obligada ineluctablemente por las consecuencias del hecho, a implicarse, compartir y formar parte de la narrativa originada, cuyo planteamiento formal y estructural necesita de la participación de todos ellos,



Plano general



Portada del catálogo

tanto como ciudadanos censados en Münster, como de aquellos cualesquiera procedentes de donde procedan o se acerquen de donde se acerquen, o busquen lo que busquen entremedias de la propuesta planteada; nadie, según esta iniciativa dirigida a la experiencia multiplicativa a través de la corporeidad y el tacto de las construcciones, es ajeno o indiferente a la naturaleza de sus principios originales: sólo escultura y su proceso interactivo con el entorno físico, histórico y medioambiental de la ciudad de Münster a lo largo de su edad.

Una cita destinada exclusivamente a la revisión y al análisis del concurso tridimensional que desde la puntualidad de cada diez años puede ofrecer rigurosamente al mundillo clasificado, y que con tan sólo dos ediciones ha sabido instalarse con una extraordinaria autoridad en lo relativo a las morfologías volúmicas y a lo inclinado a las corrientes responsables del hombre con la naturaleza, la modalidad de una suerte del arte como disciplina mediática entre las relaciones del individuo socializado e intelectual con sus entornos circundantes medioambientales más próximos o con los lugares o rincones metropolitanos maltratados, maltrechos y sin alma surgidos inevitablemente como consecuencia de las distintas, excesivas e impías intervenciones urbanísticas planificadas y llevadas a cabo por la mayoría de los municipios, (hemos de leer resoluciones interventivas para esos espacios públicos urbanos nombrados, claramente diferenciados como parajes medioambientales metropolitanos, de honda preocupación en lo que debe entenderse como transformación intelectual del paisaje, o de otra manera como paráfrasis morfológica en esa relación esencial hombre-ciudad, hombre-naturaleza, hombre-poeta del espacio), sin atender ningún tipo de ilustración, armonía, coherencia o respeto a la cultura, la tradición o la cualidad prístina de los pasos del tiempo.

La celebración de un acto escultórico-cultural de estas características y particularidades, único en su formato organizativo, expositivo, y de involucración general, logra concentrar un acontecimiento de singular y facultativa recapacitación, y configurar una fórmula de excepcionales revelaciones, o hasta coser una bandera de indefinido significado apátrido porque el arte jamás repara en fronteras, límites o educaciones de represión. El arte desde siempre sólo conoce de la reacción de las almas y de los sentidos y del compromiso desasosegador de quien lo ejecuta con lo circundante más latente. Ambos, el público partícipe



Instalación Lawrence Weiner



Instalación de Eulalia Valldosera



Stephen Craig



Wolfgang Winter/Berthold Hörbelt

y los autores de las imágenes mostradas, son quienes recrean la conjunción de esas sintaxis formales, su categoría, su adecuación, su oportunidad. Y es precisamente desde los repertorios de este certamen de escultura donde mejor podemos alcanzar a distinguir la universidad, la ilustración y el porcentaje de sensibilidad de las distintas poblaciones, ya que todo el recinto geográfico de la ciudad, como hemos dicho, se ofrece sin condiciones a la vulnerabilidad de la decisión de ser causa aplicativa al discurso puntual de cualquiera de los artistas invitados, y al principal de sus argumentos como defensa de sus principios interventivos. Un atributo y ofrecimiento sin parangón para todos los artistas que trabajan en relación con la calle, comprometidos con las melodías de las metrópolis y su concordancia expresiva según sus circunstancias históricas, exclusivamente centrados en los ayeres y los hoy hacia un indubitable diálogo secreto, o aquellos otros que en la naturaleza más cercana buscan redimirse de los pecados que sus antepasados cometieron por destrozarla.

Lo cierto es que el “Skulptur Projekte” in Münster resulta el modelo más respetado y transcendente de cuantos últimamente se presentan sin descanso por los más inesperados y recónditos territorios del planeta. Cuando hace veintisiete años se presentó la primera edición de este proyecto escultórico ni los más optimistas iniciadores podían creer que tan exigente iniciativa tendría tanta significación y fuerza influyente en el mundo del arte. Porque nunca hasta entonces, y si acaso muy tímida y escasamente en otros centros, la escultura sola había disfrutado de un escenario de la magnitud y las proporciones de esta ambiciosa aventura sociocultural. Pero es que la seriedad, el rigor y la claridad con que fue planteada esta propuesta donde sólo el formato escultórico tendría cabida como morfología de la contemporaneidad, supuso una precisa y exigente revisión de los principios del arte y de las observaciones de su mercado, así como de las políticas municipales en cuanto a embellecimiento de las ciudades y sobre sus decisiones de quién debiera ser el encargado de resolver las escenografías escultóricas en las calles de mayor impacto popular.

La primera edición, en 1977, contó con la participación de nueve artistas jóvenes y comprometidos con los dictados de las corrientes artísticas emergentes, algunas consolidadas como los artistas implicados en el arte pop, y otras de mayor implicación con el concepto y el compromiso político. Aquel primer grupo

estuvo formado por Carl Andre, Michael Asher, Josep Beuys, Donald Judd, Richard Long, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Ulrich Rückriem y Richard Serra. Nombres todos ellos en la actualidad fundamentales para entender la evolución y la transformación del arte contemporáneo, y especialmente los procesos tridimensionales. La segunda convocatoria, en 1987, contó con un número de participantes muy superior, lo que evidencia la categoría de su organización y su determinada entrega en su progresión, se contaron más de sesenta artistas de todas las procedencias continentales. La tercera y última, aumentó la participación en más de quince artistas, cerca de los ochenta, comprobando así su imparable expansión y el nivel de su trascendencia.

El modelo de Münster desencadenó toda una retahíla de actuaciones similares y entonces la calle, como escaparate y particular espacio activo y trascendedor entre las conductas observativas de los ciudadanos y su dinámica presupuestal como interacción entre sí, (ciudadanos mayoritariamente incultos de los vaivenes sucesivos del lenguaje artístico elegidos como modelos psicosociológicos para el estudio de sus reacciones y con ello el efecto de las modificaciones o, mejor de las variaciones de los registros físicos en las escenografías de mayor familiaridad o de cotidiana comparecencia), propició la génesis de un estudio en profundidad de los resultados producidos en la población según sus reacciones al contacto con esas apariencias formales, descubriendo que aunque no se dispongan de conocimientos avanzados del arte último, la mayoría sabe apreciar lo realizado con criterio y responsabilidad, y rechazar lo grotesco, lo vulgar y lo esperpéntico.

Aún no sabemos si estas revelaciones se deben a la idiosincrasia misma del individuo que ante lo atrabiliario reacciona con contundencia, o que a través de iniciativas como las de Münster, poco a poco, todos, y aquí poco importa la condición social, podemos alcanzar un nivel de delectación mínimo y un despertar de la capacidad sensible, capaz de seleccionar lo correcto de lo incorrecto, de lo procedente de lo improcedente.

Si esto sucede en cuanto a la interacción público-obra por su incidencia en su cotidianeidad. También ocurre en cuanto a la progresión de la obra en sí misma, una vez queda a merced de la climatología, la vida natural (que en algunos llega a absorber la pieza) y la voluntad de los individuos. Evidentemente una de



Escultura de Franz West



Escultura de Claes Oldenburg

las más sutiles pero firmes substancialidades de la obra artística destinada a realizarse en público y al aire libre.

El valor cultural, arquitectónico, urbanístico, psicológico, antropológico, topológico y artístico que se plantea en cada edición del “Sculpture Projects”, resulta de excepcional cavilación personal en la medida que equivale a un hondo compromiso general de gran envergadura y relevancia en su misma puesta en marcha, así como en cuantos aspectos profesionales articuladores puedan intervenir.



Escultura de Sol LeWitt

De nuevo, como en la Documenta de Kassel, resulta un ejemplo capital de gran exposición y excepcional paradigma, por su misma singularidad y por su obvio carácter de indiscutible universo. Toda Münster, como en Kassel cada uno de sus rincones, cada uno de sus lugares prístinos, cada pequeño o gran vestigio arquitectónico o urbano de conocida y reivindicativa historia en la esencia münsteriana, cada recóndito rincón paisajístico, cada una de sus muchas narrativas melancólicas, cada secreto celosamente guardado entre los siglos, o por esas pequeñas y secretas retahílas poéticas en el suceso de la rutina diaria puede y quizá sea, con orgulloso talante, uno de los motivos de la inspiración de alguno de los artistas invitados. Un proceso de íntima melancolía y esencialidad que, por ello, consigue arbitrar una estructura formal y de espacialidad de máximo compromiso, exigencia y dificultad organizativa y planimétrica, y que ha de resolverse según atentos, pormenorizados y minuciosos empeños distributivos y de orden clasificatorio, así como también mediante un minucioso y exquisito organigrama informativo manual, de indiscutible fundamentación para el correcto desarrollo didáctico, participativo y aclaratorio del público asistente en el curso de la visita: en bicicleta, a pie, en coche, en transporte público. Para ello, también, toda la información ha de ser la clara, fácil y cómoda traducción semiótica y signológica de todos y cuantos elementos visuales configuren la ortografía del mapa-plano editado específicamente para el proyecto.



Instalación de Svetlana Kopystiansky

Organizar una muestra como la de Münster, insistimos, basada en la tridimensionalidad, y también en la corriente filosófica del arte en su relación con la naturaleza, y psicosociológicamente desde su compromiso con el medio urbano, esto es bajo su enorme responsabilidad sensitiva para favorecer escénicamente el deleite o la censura de la mayoría ciudadana por tratarse de intervenciones en los medios urbanos de su familiar metrópolis

diaria, (ofrecidos graciosamente por los organizadores a los artistas concurrentes sin previo plebiscito), obligados a transigir con la transformación de ese lugar familiar y cotidiano, implica un gran conocimiento de la realidad, de la gente del lugar y un especial compromiso con la consubstancialidad del sitio; también una experimentada familiaridad con el acontecer vanguardista del arte, y también una sobrada implicación con las más frescas corrientes plásticas involucradas con el medio urbano, con el medioambiente y con los parajes naturales más esquivos. Por tanto, un empeño concretado en valorizar el alma de la naturaleza y de los espacios vegetales más próximos a la costumbre social diaria del hombre, de ese ciudadano universal: sus jardines, sus parques, sus vergeres espontáneos, su paisaje. (14)



Escultura de Roman Signer



Segunda Parte



I. Modelos de intervención. Análisis expositivo y de contenido de dos décadas de exposiciones de arquitectura en la sala "Arquería de los Nuevos Ministerios"

