

II. Antecedentes

El cambio experimentado en los conceptos constructivos de la obra de arte durante el período de las llamadas vanguardias históricas, supuso una rotunda y substancial variación en los procedimientos expresivos, morfológicos y de exhibición, hasta conseguir abrir las puertas a un futuro destinado a romper con la autonomía establecida entre el continente arquitectónico y la obra depositada en su interior en el ejercicio organizativo de una exposición. También a derribar las barreras limitativas de esos espacios en el discurrir metafísico de los trabajos concebidos, hasta alcanzar la infinitud de los contenedores expositivos y el desposamiento entre lugar y obra de arte, en cuanto a que el espacio, como cuerpo físico, volumen lingüístico por su apariencia, su carga energética, su historia contenida, pasa a formar parte de la expresión artística y conceptual de la pieza instalada en ese recinto. Una pieza que será única y exclusiva en ese instante, en ese entorno.

También en lo que se refiere a la participación del individuo en el discurso de la obra, en su transcurso y en su efecto activo y de crecimiento energético, como ya apuntamos más arriba.

Aunque el objetivo de esta investigación se centra en la conclusión de que es el lugar quien en la actualidad determina los valores intrínsecos y conceptuales de la obra expuesta, al seguir los criterios de involucración establecidos en los procesos de los diseños y montajes expositivos, el origen de las fuentes documentales las establecemos en las prácticas desarrolladas por los secesionistas vieneses a finales del siglo XIX y en las vanguardias históricas, con independencia de sus intenciones expositivas, que más bien se concretaban en la mejora de la imagen expositiva, por un lado, y, por otro en el desarrollo del concepto de expansión y ocupación espacial según los propios conceptos de la obra realizada. Como las experimentadas por los constructivistas rusos, Kasimir Malevich, los Dadá, o los integrantes de la Bauhaus, posteriormente. Alejadas del propósito del recurso del lugar como fisicidad y esencialidad del albergue, concluyente en el sentido morfológico de la obra según la relación y fusión colectiva del proceso expositivo: escenario, obra mostrada, individuo contemplador.

Por ello hemos recurrido a los movimientos artísticos que consideramos más revelativos para el propósito de este trabajo investigador. Aquellos movimientos y corrientes expresivas que debido a sus conceptos implícitos en la formalización de sus trabajos,

han precisado trascender y transgredir el límite territorial, las lindes marcadas en el lugar ha intervenir, y acceder a territorios indeterminados e infinitos. Que con sus intenciones discursivas derribaron cualquier fisicidad reductora, hasta el punto de incorporar a la acción misma de su proceso creativo todos y cada de los elementos concurrentes en la acción.

En ese fin creemos que los movimientos y corrientes artísticas elegidas para esta desvelación contienen estas intenciones.

No obstante, y antes de dar paso a momentos y corrientes concretas, queremos destacar que podemos situar los primeros antecedentes de las exposiciones temporales, y por tanto, la necesidad de estudiar el lugar de intervención por detrás de la Edad Media, aunque el objeto de este proyecto no sea el de retrotraernos a las causas de la celebración de este tipo de manifiestos populares, ni a las razones sociológicas que guiaron a los dirigentes a poner en marcha esta manera de dirigir los pensamientos (como lo hizo la Iglesia durante varios siglos).

“Podemos decir que, de alguna manera, han existido dos corrientes paralelas que podemos resumir en la exposición popular y la exposición elitista. La primera pasa por el carnaval, la fiesta barroca, el circo, el teatro, la barraca de feria con su desfile de atrocidades (siameses, tragasables, la mujer barbuda), las exposiciones universales, las exposiciones comerciales (...) La segunda comienza en el gabinete y la galería aristocráticos, se abre socialmente con las academias despóticas, vuelve a abrirse con las vanguardias y sigue ampliando su proyección social a lo largo del siglo XX (...) El precedente más remoto de las exposiciones temporales lo constituyen las arquitecturas efímeras del Barroco, que intentan integrar o, más bien asimilar a la cultura campesina. Tenían una vocación estética añadida a una intención didáctica de la religión dirigida al pueblo llano. Los elementos carnalescos, los resabios de los juegos de escarnio, los primitivos autos alegóricos, el libre deambular por las calles, lo grotesco y agresivo, en fin, lo más lúdico y lo más visceral del inconsciente popular (...) Un Estado que se ocupa de sustituir los ritos paganos por otros cristianos, que prohíbe las prácticas populares y se adueña de las calles y plazas convirtiéndolas en espacio ceremonial”. (1)



*Pabellón de Finlandia.
Exposición Universal. Nueva York.
1939*

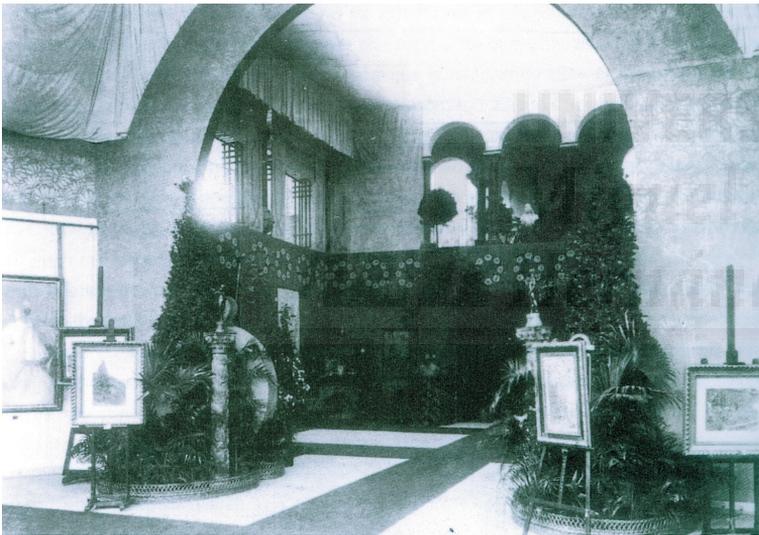


*Pabellón de España.
Exposición Universal. Bruselas.
1958.*

1. *El fenómeno social de las exposiciones temporales. Manuel Ramos Linaza. Artículo encontrado en la web de la Junta de Andalucía.*

La Secesión Vienesa

El pensamiento de las vanguardias históricas abordó decididamente el asunto de la exposición y comenzó a manifestar un hondo interés por la puesta en escena para la exhibición de las obras. Comenzaba el tramo valorativo de la integración de la pieza en un ambiente decorado para elevar su categoría y su presencia. La primera de las teatralizaciones expositivas la hallamos en la I Exposición de la Secesión Vienesa, en 1898. El cambio de estilo y de pretensiones se produce el año 1896, cuando la Asociación (Vereinigung Bildender Künstler Österreichs-Secession, -Unión de artistas plásticos de Austria-Secession-) decide la construcción de un edificio de exposiciones propio, y poder así alcanzar los objetivos marcados por sus miembros, entre sus metas estaba la de generar un sistema nuevo de exposiciones.



Exposición de la Secesión 1900, modelo expositivo.

“Joseph María Olbrich fue el encargado de llevar a cabo las obras del edificio. A finales de 1897 el Ayuntamiento de Viena les cede un solar en usufructo durante diez años, en la Karlplatz (Friedrichstrasse, 12). El 27 de abril de 1898 se colocó la primera piedra. En sólo seis meses se edificó la nueva sede. Ya en el exterior del edificio subrayaba su significado simbólico de “templo del arte”. Con este edificio la Secesión marcó nuevas pautas a escala internacional. La construcción del tejado de cristal con una inclinación de 45° y aspecto de tienda de campaña aseguraba al espacio de exposiciones, que se encontraba debajo, una

iluminación perfecta, incluso en días de nieve, gracias a la gran inclinación de los cristales. En el interior, Olbrich renunció a una ordenación fija del espacio, dejando total libertad al arquitecto encargado del mismo (...) La I Exposición de la Unión, del 23 de marzo al 20 de junio de 1898, fue concebida por los arquitectos Joseph María Olbrich y Josef Hoffmann, y resultó extraordinariamente innovadora. Los cuadros se hallaban colgados a la altura de los ojos del visitante y las obras de un mismo artista se presentaban reunidas”. (2)

Las exposiciones realizadas por la Unión, cerca de la veintena, marcaron un nuevo estilo, una moda en la manera de vestir una exposición; destacaron por sus órdenes configurativos, su destreza expositiva, su esmerada forma de plantear los ritmos de lectura, y, en especial, por su integración total entre todas las artes y entre todo lo expuesto en cada exposición con el conjunto arquitectónico. Un modelo, indiscutiblemente, originario en las fases de diseñar y montar una exposición, e involucrando a la arquitectura a que prestara atención especial a sus diseños constructivos si la función estuviera destinada a la exhibición.

Los movimientos artísticos siguientes apoyarían esta tesis involucrativa de cuantos elementos pudieran intervenir en el concurso expresivo de una exposición. No obstante, todas estas reformas llevadas a cabo en lo que vino en llamarse la libertad del arte, y en los nuevos conceptos del arte, y la radical transformación que supuso en las obsesiones indagatorias de los artistas en los procesos creativos por alcanzar el éxtasis y lograr la revelación de las verdades imposibles, no estuvieron centradas en la relación obra-espacio, hasta concebir una nueva realidad, ni en la supresión de los obstáculos arquitectónicos; más bien la transformación se concentraba en la actitud del artista, en su carácter renovador y en la facultad de las herramientas facilitadas para avanzar en su cavilación, recién iniciada, a través de este medio expresivo sobre las grandes incógnitas del ser y el estar, y también, y por vez primera, para determinar el compromiso socio-político que el artista, en todo momento, debe asumir como ciudadano.

Arquitectura efímera. Friederick Kiesler

La renovación en los métodos constructivos de las exposiciones que introdujo la Secesión vienesa a principios del siglo XX, permitió abrir nuevas maneras de representar las exposiciones, aunque todavía sería pronto para establecer el concepto conocido como “arquitectura efímera”, que debemos acuñar al arquitecto austriaco Friederick Kiesler, al presentar, con el nombre de Raumstadt, un modelo expositivo absolutamente renovador para vestir una colección de artes decorativas e industria moderna en el pabellón austriaco, durante una exposición internacional en París, en 1925.

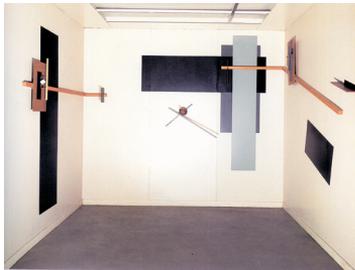
El diseño albergaba las formas de articulación y estructuración espacial próximas a De Stijl. Es probable que la solución propuesta por el “arquitecto de lo infinito”, así llamado en el mundo de la cultura, para mostrar las artes decorativas de su país, sea el punto de partida de lo que estamos familiarizados a



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

compartir como diseños específicos para mostrar una colección de objetos, donde la creatividad de esos diseños compiten muy de cerca con el objeto expuesto, debido a que el propio diseño y su articulación para albergar los trabajos a difundir, ya contiene toda la fuerza propia de una pieza única y espectacular (en algunas ocasiones superan el nivel de atracción y de interés de la colección convocada). Abundaremos este tratamiento cuando trabajemos el capítulo referido a exposiciones de arquitectura y a la sala de exposiciones de la “Arquería de los Nuevos Ministerios”.

Espacio Proun y Merzbaus



Espacio Proun, 1923. El Lissitzki.

Si el diseño de Kiesler puede abrir el camino de las exposiciones efímeras de pensamiento específico en la elaboración de un proyecto expresivo y monumental, el Espacio Proun (“proyectos para la confirmación de lo nuevo”) de El Lissitzki, llevado a cabo en 1923, para la Exposición de Arte de Berlín, disponiendo sus obras por todo el recinto expositivo para su estudio, dice lo propio de las exposiciones de artes plásticas. “Proun comienza en la superficie, avanza hasta la maqueta espacial y, de ahí, a la construcción de todos los objetos de la vida cotidiana. En este respecto, Proun va más allá de la pintura y sus artistas y más allá de la máquina y el ingeniero, pasa a estructurar el espacio y fragmentarlo, sirviéndose de elementos de todas las dimensiones, y construye una nueva figura de la naturaleza, versátil aunque uniforme”. El Lissitzky.

Por vez primera el trabajo completo de un solo artista es quien abre la dimensión espacial de exhibición, hasta reducir la autonomía de cada elemento, presencia física, lugar y obras artísticas. Pero cuidado, aún el territorio, el sitio, su configuración completa, no forma parte de la obra, la obra no abandona su independencia metafísica. Mientras que lo que hemos dicho en llamar instalación, sí busca en el paraje su ser, su esencia, la realidad de su existencia.



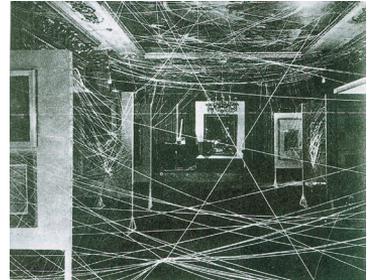
Montaje de la Exposición internacional de Surrealismo. 1920. Peggy Guggenheim, 1942

Quizá podríamos denominar instalación a la piezas Merzbaus de Kurt Schwitters, ya que se trata de levantar un sólo elemento, un bloque escultórico de gran tamaño, unas formas monumentales ocupando todo el recinto espacial donde se haya decidido construirlo. Se trata de la obra total, como diría el propio Schwitters. Pero de nuevo hemos de decir que las intenciones del artista no son las de relacionar el lugar con la obra y buscar su integración e interacción, más allá de los límites perceptuales. Con las Merzbaus, Schwitters, propone esa manera de resolver el arte y el de mostrarnos al detalle el proceso de su construcción, sus observaciones y cavilaciones en torno al espacio y los volúmenes artísticos.

Por ello, consideramos estas dos intervenciones artísticas muy importantes para esclarecer el objetivo de esta tesis, y sobre todo, para marcar los orígenes del arte en los que la sala, el contenedor expositivo comienza a resultar motivo de preocupación y conciencia.

Marcel Duchamp

El principal sentido a esta tesis, y el comienzo de la intención que nos guía lo hallamos, en la “Exposition Internationale du Surréalisme”, organizada en París, el año 1938, por André Breton, Paul Eluard, Marcel Duchamp, como el “Générateur-Arbitre”, Man Ray, el luminotécnico, Paalen, el encargado del agua, y Dalí-Ernst, como los asesores técnicos, ya que Duchamp idea para la sala central un techo hecho de 1.200 sacos de carbón, llenos de papel. Ahí sí entendemos se declara la pretensión de crear una obra para se que funda con el recinto de exhibición y establecer de ese modo una doble creación, además de generar una nueva sensación y una narrativa insólita hasta el momento en la naturaleza de las exposiciones de artes plásticas. Se trata de elementos que se reúnen para crear una imagen según su vinculación con el sitio, a diferencia de Proun, que es obra realizada de antemano que se dispone en un espacio para desencadenar una teoría de presentación de la obra. Una parte de la exposición reunía “Les plus belles rues de París”, unas calles surrealistas pobladas por una serie de maniqués manipulados por diferentes artistas; (a menudo se hace referencia a este montaje como uno de los precedentes más directos de los environments de los años sesenta).



Montaje de la Exposición internacional de Surrealismo. Peggy Guggenheim, 1942



Modelo expositivo, Frederick Kiesler. Peggy Guggenheim, 1942

Pocos años después, de nuevo es Frederick Kiesler quien nos sorprende con una nueva sintonía expositiva, al crear unas escenografías especiales para el espacio artístico “Art of this Century”, de Peggy Guggenheim, en Nueva York, el 20 de octubre de 1942. Kiesler plantea cubrir las paredes del sitio con unos paneles cóncavos. “Para este evento, se destinan dos salas una para las obras surrealistas y otra para el arte abstracto y cubista. La sala surrealista. Las paredes eran curvas y se cubrieron de madera de gomero. Los lienzos sin marco, estaban montados sobre bates de béisbol, a unos treinta centímetros de la pared y podían inclinarse como uno quisiera en función de la mejor visión. Cada cuadro tenía su propia e independiente iluminación de acento. Las luces se encendían y apagaban cada tres segundos: primeros las de una pared, después las de enfrente; finalmente se dejaron todos encendidos, por las quejas y la incomodidad de los espectadores (...) La sala de arte abstracto y del cubismo, estaba iluminada potentemente por tubos fluorescentes. Dos de las paredes consistían en unas cortinas de azul marino que se

curvaban en torno de la habitación como una carpa de circo. El suelo era de color turquesa. Los cuadros colgaban de unas cuerdas, agrupados en triángulos, como si flotaran en el espacio. Las esculturas reposaban sobre pequeñas plataformas triangulares de madera, que también estaban suspendidas del mismo modo”. (3)

Esta exposición inaugural albergó *First Papers of Surrealism*. En ella Marcel Duchamp se aventuró a construir una pieza laberíntica a base de cuerdas que invade e intercepta toda la sala. Esta intervención junto con la de los sacos, podemos considerarlas como la génesis de la alteración de un lugar, y de cómo una obra juega con los ritmos, el tiempo y la propia iconografía del sitio, adoptándola e incorporándola a sus registros lingüísticos para su funcionamiento.

La historia destaca estas intervenciones como el principio del uso del lugar cerrado como soporte generativo de las obras de futuras corrientes artísticas, y no las exposiciones teatralizadas por los artistas del Dadá, ni “La catedral de la Miseria” de Kurt Schwitters, 1920-1936 (de alguna manera pionera de lo que luego fue la esencia de Proun), como ya hemos referenciado.

La transformación de la escultura y la manera de entenderla fue tan grande y radical durante el pasado que sus mutaciones la condujeron a una transgresión absoluta y predominante en la creación artística. Desde el uso de los materiales, sus concepciones, sus teorías, las temáticas, los sistemas constructivos, la manera de presentarla, el cambio de escenario para ser mostradas, su involucración con la arquitectura, con el espacio y con el tiempo, que no debe llevarnos a error en las intenciones de este trabajo. Evidentemente, por el camino se quedarán numerosos planteamientos ideales en los procesos constructivos de la escultura, que en muchos casos podrían confundirse con el propósito y la intención de esta investigación. “Muerte al caballete, viva el objeto”, eran los eslóganes de los artistas emergentes durante los años sesenta, como ya ocurriera en la Rusia de cuarenta años atrás. “Los nuevos objetivos eran la sociedad, la vida, la realidad, la tecnología, la belleza de los elementos y el cielo, la fascinación por la vida en la calle y por el mundo mediático. Una inmensa paleta de medios y un desbordamiento vital penetraron en el arte”. (4)

3. *Montaje de Exposiciones Museos Arquitectura Arte*. Juan Carlos Rico. Ed. Silex. Madrid, 2001. Págs. 164-166.

4. *Arte del Siglo XX*. VVAA. Ed. TASCHEN. Köln, 2001. Pág. 499.

Minimalismo

Este término fue acuñado por el filósofo Richard Wollheim.

“El arte minimalista básicamente redefinió la relación entre observador, objeto y espacio. A grandes rasgos, se ocupó de desnudar nuestro poder de percepción, desposeyéndolo de todo refugio y obligando al espectador a hallar su propia respuesta a lo que contemplaba. Constituyó el purismo más influyente de toda la década” (5)

A partir de 1965 surge en Estados Unidos una corriente expresiva fundamentada en la reducción de los elementos compositivos, formales, en la austeridad ornamental y en la economía configurativa. “Por esto abunda en estas obras la <gestalt> simple como forma constante, conocida. El todo es más importante que las partes (...) Tanto el empleo de las formas visuales más simples y económicas como los sistemas de repetición han conferido un carácter provisorio a la concepción y a la noción preconcebida de la obra minimalista como un todo. La realización es metódica y racional (...) Los procesos creativos se inspiran en los códigos matemáticos, en la psicología de la forma” (6)



Minimalismo. Dan Flavin.

La participación experimental y perceptiva que se establece entre el espectador y la obra minimalista responde al hecho de las proporciones y de las escalas, en cuanto luz y espacio y disposición ambiental. “Con el arte mínimo asoman, se inspiran

5. *Arte del Siglo XX. VVAA. Ed. TASCHEN. Köln, 2001. Pág. 499.*

6. *Del arte objetual al arte de concepto. Simón Marchán Fiz. Ed. Akal. Madrid, 2001. Pág. 100.*



Minimalismo. Donald Judd.

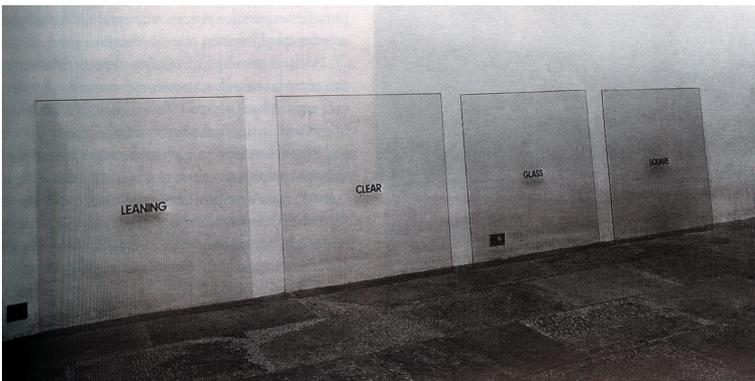
desarrollos futuros de la obra artística: los <ambientes> -environment-. La intrusión de la formas en el espacio circundante, la relación objeto-sujeto, obra de arte-espectador a través del espacio que los separa, obligan a plantear la cuestión del contexto en donde se sitúa la obra y el espectador. Carl André y Dan Flavin son los que primero se percataron de ello y se preocuparon por una fenomenología de los espacios”. (7)

Establecida la progresiva e imparable interrelación entre los agentes participantes en el proceso creativo: obra-territorio-público, propuesta definitivamente, y para el devenir, por este movimiento racionalista, se dará paso a otras intenciones artísticas cuyos procedimientos no abandonarán estas premisas constructivas para la ejecución del arte.



Arte Conceptual

Hacia mediados de los años setenta se impone una corriente plástica en la mayor parte de los órdenes expresivos, evolucionando las tendencias minimalistas en torno al objeto, bajo la denominación de arte conceptual, inspirado en el análisis, la teoría, el lenguaje y en la expansión interventiva, tanto en los métodos espaciales arquitectónicos, como en su propia existencia, y como evolución de las acciones más reflexivas del minimalismo. Las manifestaciones del arte conceptual se dirigen a la razón, exigen la elaboración de un pensamiento, de un análisis, de una cavilación. El artista no está preocupado por despertar los estímulos sensoriales del observador, ni a registrar construcciones bellas, aunque existen controversias ya que obras inscritas entre estos parámetros, refieren un componente de estética y calidez placentera indiscutible, sobre todo en los modos de ser presentados estos trabajos, donde la estética, la composición armónica y el ritmo de los elementos integrantes, luz, temperatura, distancia, mantienen estas pautas sensoriales. Y lo podemos apreciar en trabajos de Joseph Kosuth, donde él mismo quita importancia a los sentidos, y arremete añadiendo que la percepción visual está supeditada a la comprensión racional. El arte deja de medirse a través de la vista, de la mirada retiniana y pasa a centrarse en la razón, en la fundamentación de una gnoseología.



Arte Conceptual. Joseph Kosuth

La irreductibilidad del tipo de intervenciones que se producen desde esta corriente, ya que la construcción de una obra puede encontrarse en una sola frase escrita en el fondo de una galería, o como recoge Juan Vicente Aliaga en su tesis sobre el Conceptualismo en España, el objeto artístico se desmaterializa-

ba y pasaba a ser palabra, aire, agua, un paseo un resoplido, un acto efímero en la calle o una lista interminable de definiciones procedentes de un diccionario.



Acción. Walter Marchetti. Fluxus.

La apertura a la enésima variabilidad de maneras de abordar los procedimientos creativos en las intenciones conceptuales, llevó a la universalidad los modos de invadir los lugares de transmisión ortográfica, hasta el punto que no es fácil identificar trabajos bajo este tipo de criterios intencionados y otros que sin serlo también se inscriben aquí. Al margen de estas consideraciones, la amplitud ha llevado a representar las obras en cualquier escenario, y enlazado con cualquier raíz congénita del sitio. En este apartado encontraríamos intervenciones del llamado land art, performances, acciones, body art, fluxus, teatro, danza, expresión corporal, vídeo, fotografía, películas. Lo que obliga a plantearse la ilimitud arquitectónica, entendida ésta como continente, abierto o cerrado, para albergar el proceso expresivo del trabajo propuesto por el artista.

Al aire libre

Los orígenes de las intervenciones en los espacios al aire libre podríamos fecharlos desde el instante mismo que el hombre trata de recuperar el sueño de retornar a la naturaleza, después de que fuera expulsado del Jardín del Edén. A lo largo de la historia han sido muchas las maneras de abordar este asunto, pero lo cierto es que el objeto en todas fue la de someterla a la hegemonía del poder del hombre, mediante la racionalización de su habitabilidad. Para demostrarse a sí mismo capacitado en doblegar a la naturaleza, la acercó a su proximidad, a su hábitat. No era cuestión de salir en su busca y mezclarse con ella, sino todo lo contrario, había sido expulsado y era una dura afrenta a su orgullo altivo, por lo tanto, la melancolía, la añoranza, el sueño de regresar a su seno, se satisfaría por su comparecencia en fragmentos a los que doblegar y dominar por conductas intelectivas y calculadas, en reductos artificiales.

Recurrir al jardín como recurso para citar lo el primero de los referentes de intervención en la naturaleza, es debido a que la construcción de un jardín reclama los mismos procedimientos constructivos que una instalación. Ambas maneras interventivas deben planificarse bajo una idea concreta, un diseño, unos instrumentos y una ejecución controlada en un continente vacío. A finales del siglo la idea de jardín comienza a aceptarse y vindicarse como cuerpo escultórico, mejor y más exacto como intención artística; y no como elemento decorativo o reducto controlado de la naturaleza. “No se trata de que en esta época haya cambiado el concepto de jardín, que, sin duda alguna, la memoria mantiene incorruptible; lo que ha cambiado es el entorno urbano y con él los hábitos de los ciudadanos, que ya no disfrutaban con los antiguos significados de jardinería” (8)

Los regresos a la naturaleza con las definiciones de land art, earthworks, o arte ecológico, además de estas condiciones sociopolíticas, esencializan la transgresión de los límites, la ruptura con el envoltorio cerrado del museo y de la galería, accediendo a un espacio vacío, pletórico e infinito, la obra no sólo no es realizada para su permanencia, un cuadro, una escultura con los materiales tradicionales, un dibujo, tampoco son coleccionables porque no están a la venta, sino que se construye con las



Walter de María. *Lightning Field*. Modelo de intervención en la naturaleza.

8. *El espacio raptado*. Javier Maderuelo. Biblioteca Mondadori. Madrid, 1990. Pág. 194.

premisas experimentales de crearse in situ, con materiales naturales del lugar de intervención y expuesto hasta que la misma naturaleza lo absorba y lo haga desaparecer.

Sin entrar en disquisiciones teóricas para su definición entre land art y earthwork, tan sólo que algunos especialistas hablan de que son iguales excepto que uno surge en Gran Bretaña y el otro en los Estados Unidos, porque lo que nos importa para este trabajo es la integración del acto creativo, la realización del proceso artístico y su proceso evolutivo son en tanto que el lugar compone uno de los soportes materiales de la obra, un elemento incorporado a la consumación y naturaleza del cuerpo resultante cuyo fin se halla substancialmente unido al período existencial del trabajo. Así, algunos de los círculos levantados con piedras por el inglés Richard Long, en un paraje perdido e inhóspito y a veces inaccesible y sin identificación para ser localizado. Un claro proceso de intelectualización de la naturaleza con una figura geométrica (jardín), en un entorno virgen y perdido sin ningún propósito decorativo ni de reductabilidad como el jardín educado en sociedad, sino el resultado de una acción expresiva de terminología artística. O la conocida “Las Vegas Piece, de Walter de María, consistente en una franja de un metro ochenta centímetros de ancha por casi cinco kilómetros de larga, labrada en línea recta con un bulldozer en una extensa llanura que carece del más mínimo desnivel, situada en la parte central del desierto de Nevada” (9)



Richard Long. Durante el montaje de una de sus piezas.

Pero la obra levantada en el seno de la naturaleza no sólo altera el reduccionismo del continente cerrado y lo libera hasta una nueva realidad y hasta el infinito, sino que la ejecución de la obra de carácter efímero que crece y desaparece por la misma condición natural del lugar donde se ha levantado, generando un espectáculo artístico excepcional, también altera el paisaje establecido y lo provoca hacia una metamorfosis contraria. También sustancial al proceso creativo pero descontrolado por la mano del hombre. Un efecto singular y trascendental que completa una acción espontánea.

Aunque el modo de recurrir a la naturaleza para dibujar nuestras intenciones intelectivas y emocionales y sensoriales con la elevación de la mística y derivaciones simbólicas, lo establece

la artista cubana Ana Mendieta, que con su cuerpo y el perfil de su figura origina la lingüística artística en la relación hombre y naturaleza. Y lo hace, además de otras connotaciones, con la referencia a la madre, al origen de la vida, en sentido femenino pues retorna al vientre de quien le dio la luz y la vida. Ana Mendieta se perfila en la tierra enterrándose, como si se tratara de un bajorrelieve, o dibujando su contorno en un relieve de tierra esponjosa. “Son representaciones del cuerpo como recuerdo viviente y silueta superviviente” (11).

Revelaciones desde lo que es difícil matizar sin performances, body art, land art, arte conceptual. Una manera sublime de acceder y retornar al alma de la naturaleza.

Las fechas del surgimiento del land art y earthwork se conocen a finales de 1968, aunque hay quien habla de que la corriente se fecha a principios de los sesenta.



Ana Mendieta. Perfil en la tierra.



11. Diosas y felpudos. Angela Molina. *El País, Suplemento Babelia*, 28 de Agosto de 2004.

Performances. Happenings. Body Art

La convulsión artística e intelectual vivida a finales del XIX y principios del XX, con autores tan clarividentes de la pérdida de valores y de desencanto por la materialización imperante, como James Ensor, recogiendo en sus pinturas la profunda ansiedad que impregnaba el arte y las mentes de muchos de los artistas, con un escepticismo demoledor vaticinando un futuro quebrado, como lo fue; Odilon Redon, viendo como la realidad, la naturaleza se volvía demoníaca; Edward Munch, reflejando con una intensidad y convulsión sobrecogedora la crisis de la conciencia moderna; o los dadaístas posteriores satirizando y renunciando a la tradición y a la historia, con acciones como las llevadas a cabo en el Cabaret Voltaire y en otros locales, ("Aprovechando la expectación promovida por sus primeras veladas, los dadaístas celebraron otra en la <Maison de l'Euve> el 27 de marzo de 1920. Allí se definió intencionalmente su carácter anárquico y burlesco, abocando a un nihilismo destructivo total. El clímax de esta velada fue el Manifiesto caníbal en la oscuridad, trajes y música de Breton, leído por Francis Picabia, donde éste daba rienda suelta a su hostilidad contra los cubistas y a sus irreverencias anti-estéticas: "El arte es un producto farmacéutico para imbéciles. El cubismo representa la penuria de las ideas. Los cubistas han cubicado los cuadros de los primitivos, las esculturas negras, las guitarras, y ahora van a cubicar el dinero." Y, para terminar: <DADA no quiere nada, no pide nada. Sólo se mueve y gesticula para que el público diga: nosotros no comprendemos nada, nada, nada> (...). No fue menos accidentada la siguiente manifestación, última de la temporada, celebrada en la Sala Gaveau, el 26 de mayo bajo el título de Festival Dadá. Sólo la redacción del programa de dicho festival es ya una de las piezas más fuertes y expresivas de la anti-literatura dadaísta. Comienza con un capítulo, El sexo de Dadá, y síguele El célebre ilusionista Philippe Soupault. Este <número> consistía en lanzar desde el escenario globos de colores, que Soupault pinchaba y hacía estallar al volver a sus manos. Cada uno de esos globos llevaba el nombre de una personalidad conocida. Mas la pieza que suscitó el huracán tormentoso fue la interpretación al piano, por Marguerite Buffet, de "La nodriza americana", música <sodomítica> de Picabia. Agravó este escándalo La segunda aventura celeste del señor Antiphyrine, por Tzara, representada por los afiliados, que



Hugo Ball. Teatro Dadá, 1920

salían enmascarados con unos gorros cilíndricos de papel y unos delantales negros donde constaba el nombre de cada personaje (...) El escándalo, en ciertos momentos, llegó a tal punto que los intérpretes de estos números –los mismos dadaístas- recibieron la indignación del público en forma de hortalizas en sus rostros. Este desencadenamiento del huracán, favorecido, claro es por los mismos dadaístas, dejó a muchas gentes confusas como ha contado luego uno de los actores” (12), son el espejo de la ebullición que la sociedad occidental conoció en los años sesenta y setenta en todos los órdenes de la rutina y las costumbres.

Es una época donde se agolpan las múltiples sacudidas de todos, la música, la filosofía, el cine, el teatro (Living theatre, o Teatre Crico de Tadeusz Kantor, Absurdo, con Ionesco), el periodismo (el Nuevo Periodismo, Tom Wolfe, conmocionó las estructuras de la redacciones estereotipadas, modificando las maneras de abordar, redactar y presentar la información) la moda, las actitudes de las personas, y, obviamente, el movimiento artístico. Nacieron los movimientos underground, contracultura, por ejemplo de choque frontal contra la tradición y lo establecido.

Inspirados sobremanera en las acciones llevadas a cabo por los dadaístas, en esta época, en nombre, en muchos casos, para luchar contra la soberanía dominante de otras corrientes expresivas, léase expresionismo abstracto, informalismo, tradición, surgen las morfologías artísticas construidas por la acción, el movimiento, el cuerpo, el teatro, la música, la participación del público en el desenlace, la instantaneidad, o en la confluencia de todos estos agentes coincidentes. Son las llamadas performances, happenings, acciones, body art.

La primera de las referencias a lo que este trabajo nos guía, la hallamos “en un texto publicado en Le Marais en 1965, con ocasión de una exposición de Günter Brus en la Jungle Generation Gallery de Viena, manifiesta su concepción formal de la obra como el lugar donde cruza la composición del espacio, del cuerpo, de los objetos, con la alquimia y operación de esa metamorfosis que arroja al cuerpo fuera de su naturaleza, al tiempo que lo condena a una forma y a un proceso artificial” (13)

Günter Bras, forma parte con Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Hermann Nitsch, junto con los escritores Gerhard Rühm



El chico de la bicicleta. Para la obra de teatro "La Clase Muerta". Tadeusz Kantor, 1975.

12. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Guillermo de Torre. Ed. Guadarrama. Madrid 1974. Pags. 340, 341.

13. *Accionismo Vienés*. Piedad Solans. Ed. Nerea. Guipúzcoa, 2000. Pág. 45.

y Oswald Wiener, del movimiento artístico que tuvo lugar en Viena entre los años 1965 y 1970, bajo el nombre de accionismo vienes, "Aktionismus, acción brutal, oposición al verbo, al lenguaje, a la palabra, al pensamiento, ruptura con el arte como contem-



Gunter Brus. Accionismo Vienés.
1967.
El cuerpo como reflexión.

plación, arte como reflexión, arte como conocimiento (...) Pura acción abordando la matriz cosmogónica del fenómeno artístico como creación: caos, anarquía, revolución, revuelta, energía motriz, raíz generadora. Accionismo como acción del, o en el origen: volver al (mítico) carácter ritual, colectivo y catártico del arte. Volver al caos, al (mítico) origen a través... de la destrucción". (14) Estos autores llevaron el cuerpo a extremos brutales, cortes, amputaciones, aflicción de dolor intencionado, momificaciones. Para crear, pues, hay que destruir el cuerpo, conducirlo más allá del límite. Empujar el cuerpo a la abyección, a la mutilación, a la distorsión, a la aniquilación, hasta hacerlo irreconocible como producto de la técnica, de la civilización, sentirlo en la no conciencia humana, en lo animal, decían estos artistas.



Ives Klein. 1969. *Salto al vacío.*

Esta manera de abordar y hacer construir la filosofía artística, se aproximaba a las realizaciones corporales llevadas a cabo por otras corrientes como el movimiento Fluxus, o las intervenciones de artistas como Ives Klein (antropometrías) o Piero Manzoni (llenando decenas de latas de conserva con su propia excreción, por ejemplo). En todas estas lingüísticas el medio es el cuerpo y a través de éste la expansión interactuante con el

14. *Ibidem.* Pág. 11.

entorno, ya sean hieráticas figuras espontáneas en medio de una calle, mimos imitando tus movimientos a tu espalda mientras cruzas una acera, el contorno en bajorrelieve de Ana Mendieta en un paraje apartado de la naturaleza, o a Ulrichs autoexponiéndose en una vitrina como una obra de arte, o a Richard Long caminando en círculo hasta oradar la tierra y configurar esa figura geométrica.

Como ya se ha referido, las respuestas activas de los jóvenes más inquietos durante el período de los años sesenta y setenta, tuvieron su origen en las pautas establecidas por los comportamientos dadaístas. Según señala Simón Marchán, en su libro *Del arte objetual al arte del objeto*, pág. 194, “la prehistoria del happening se gestó entre 1950 y 1958. El estímulo proviene del trabajo de John Cage, que desde hacía algún tiempo venía utilizando tanto el azar como los sonidos <no artísticos> (Conciertos en Black Mountain, Collage, 1951/52). En 1959, en la Galería Reuben de Nueva York, tuvo lugar el primer happening de Kaprow, titulado posteriormente: *18 happenings in 6 parts*. Se trataba de elementos combinados de los diferentes dominios del arte: construcciones de paredes, esculturas de ruedas, música concreta, monólogo, proyecciones de diapositivas, movimientos de baile y unos cuadros realizados durante la demostración. Se realizó al mismo tiempo en tres espacios y seis partes sucesivas. Así se produjo la estructura departamental en donde no existía un intercambio lógico entre las partes, sino que actuaban separadas”.

John Cage se inspiró abundantemente en el controvertido y extravagante músico francés Eric Satie, auténtico precursor de la música moderna, como el mismo Cage reconoce cuando dijo “...para interesarse en Satie hay que comenzar por ser desinteresado, aceptar que un sonido es un sonido y que un hombre es un hombre, renunciar a las ilusiones que tenemos sobre las ideas de orden, las expresiones de los sentimientos y todo el resto de parloteos estéticos que hemos heredado. No se trata de saber si Satie es válido; es imprescindible.” Eric Satie también resulta un nombre clave en el desarrollo de este ejercicio en cuanto a su actitud transgresora. Participó con el movimiento dadaísta, intentando dar una interpretación musical al movimiento, de la mano de Francis Picabia y Marcel Duchamp. De esta época son los ballets *Relâche* y *Mercure*, que, como las demás obras del compositor, ocasionaron un gran escándalo en la sociedad europea.



Herman Nitsch. 1980. Orgian Theatre. Modelo de participación total en el espectáculo artístico.

Toda renovación, todo avance, todo nuevo cambio de criterio según lo establecido provoca una conmoción y numerosos levantamientos en su contra, es el sino de la evolución. No podemos dejar pasar por alto la aparición e intervención de algunos artistas claves en este cambio de actitud de universalidad e ilimitud en los procesos expresivos y creativos. Se trata de Fluxus. “El nombre forma parte tanto de la historia del action art y de los libros de artista como de la historia de la escultura. No obstante, también indica una crisis productiva en la que se halla involucrado el objeto. Este nombre, que el 2 de marzo de 1961 decoraba una invitación a la A/G Gallery de Nueva Cork, se convirtió posteriormente en el título de una revista publicada por el diseñador lituano George Maciunas. Fluxus sugiere fluidez, inestabilidad, cambio y casualidad (...) Conceptos antiburgueses y anticomerciales del arte, la fusión de la realidad cotidiana y la absurdidad, de la partitura y la pura casualidad, del accionismo occidental y la filosofía oriental y la libertad anárquica y lúdica se convirtieron en artículos de fe.” (15). Entre sus muchas formas de romper con el orden y los límites y de ensanchar los espacios de transmisión expositiva, fue la realizada por la fase conocida como mail art, construido mediante el envío de correo ordinario cuantas sugerencias podrían ocurrírsele a cualquiera y participar en el desenlace edificador de las obras.



Acción Grupo Fluxus. 1959.

“Fluxus-Happening-Acción sintetiza las conmociones en todos los dominios de la cultura a favor de una renovación del campo cultural de una forma interactiva, no especializada, extensiva a la vida cotidiana y simiente de una transformación social fundamental, fuera de los dominios previstos por las instituciones como un zoo cultural. Entre 1957 y 1962, surge en Japón, Austria, Alemania, Francia, Holanda, Dinamarca, Checoslovaquia, Polonia, Estados Unidos, Brasil, Suiza, nuevas actitudes y diversos replanteamientos de las artes y de la cultura en su conjunto (letrismo, internacional-situacionista, Gutai, happening, accionismo, concretismo...) lo que va a constituir un campo favorable para la difusión de Fluxus en Europa, y donde actúan ya en Alemania Vostell, en Austria Nitsch y Rühm, en Suiza Gomringer, Rot y Spoerri, en Francia Lebel y Ben, Dufrène, Heinsieckm, Chopin et Lambert. Los principios “todo es plástico (el lenguaje, la gestualidad, la sonoridad, el entorno), todo es sonoro (la textualidad,

la oralidad, el silencio, el entorno interior, la atmósfera interior con los elementos naturales: pájaros, viento, animales, ruidos diversos del chapoteo del agua del pequeño lago, el entorno electrónico de diversas formas Fluxus...), todo es mental (las ideas o los conceptos propuestos por Fluxus pueden realizarse mentalmente, lo que está presentado es sólo una posibilidad entre otras, cada uno tiene la libertad de imaginar), todo es un proceso en el trance del devenir permanente (ver, mirar, oír, leer, hablar, escuchar, sentir, andar dentro, andar fuera, sentarse, comer...)." (16)



Performance Grupo Fluxus. 1960.

Con Fluxus participó uno de los grandes gurús del arte contemporáneo y uno de las figuras clave para entender muchos de los códigos y los tratamientos que el arte experimenta hoy, el alemán Joseph Beuys, un radical activista por modificar la enseñanza del arte y un profundo alentador para su práctica. Intervino en numerosas manifestaciones contra el conservadurismo docente en beneficio de fórmulas reformistas que acentúen la interdisciplinariedad, la manifestación plástica como suma y epítome de cuantas disciplinas tengan algo que ver con la creación y los procesos culturales. Para transmitir su preocupación y compromiso con el arte y la política, versus, lleva a cabo acciones. Actos apartados de los happenings de Fluxus. "Beuys no realiza happenings en los que pueden intervenir activamente todos los presentes, sus acciones están cuidadosamente proyectadas, con un número fijo de participantes y los espectadores asisten a ellas, las contemplan como se contempla un acto religioso, participan en ellas sólo en la medida en la que se participa en una misa. Las acciones de Beuys se apoyan en aspectos físicos que todos podemos percibir y con los que todos podemos enfatizar, en la resistencia física, el comportamiento, la materialidad de los actos corporales, la tensión en la que se carga el cuerpo en el transcurso del tiempo. Son actos que exigen un esfuerzo notable, y ese esfuerzo es visible tanto en los movimientos y en los gestos como en la duración." (17)

Una de las más célebres acciones de Beuys fue la de plantar 7.000 robles en Kassel, entre 1982-1987. Lo que indica ese proceso de desnaturalización del sitio para organizar y construir una obra; desnaturalización entendida como sitio tradicional

16. Fluxus. Museo Vostell Malpartida. Texto de Michel Giroud. Mérida, 1998. Pág. 23.

17. Historia del Arte N° 50, Modernos y postmodernos. Valeriano Bozal. Ed. Historia 16. Madrid 1993. Pág. 80.

y controlado en sus proporciones y reglas físicas, llevándolo hasta extremos incontrolables e inaprehensibles, aunque hayan sido plantadas en una proporción de terreno fijada, pues los árboles crecerán y aumentarán su perímetro y su extensión, atravesarán el “muro”. En el capítulo de instalaciones veremos alguna de ellas realizada por Beuys.

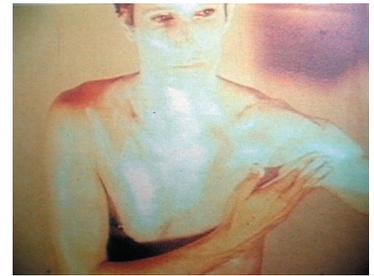


Acción. 1969. Joseph Beuys.

El primero en utilizar el vídeo para transmitir una performance o una acción fue Bruce Nauman. Como ya se ha visto, “una de las experiencias básicas de fines de los años sesenta y principios de los setenta fue el descubrimiento del cuerpo como medio. O más exactamente, la interacción de la percepción física y espacial. Incluso los psicólogos comenzaron a cuestionar el papel predominante de la imagen retinal. Según afirmó el psicólogo Norbert Bichof en 1966: <El orden del espacio percibido se basa en los sistemas de orientación motriz espacial y no puede entenderse sin ella> (...) El artista Bruce Nauman aplica esta teoría a la experiencia del Yo al afirmar que la actividad física fomenta ciertas formas de conciencia. De manera consecuente, a partir de 1966 utiliza su propio cuerpo como un instrumento para explorar el arte y la identidad del artista. Sus moldes de rodillas, brazos, manos y orejas, en ocasiones deformados, ilustran estados condicionados (...) Con un rigor radical, Nauman yuxtapone la experiencia física y la espacial. Desde 1967, ha grabado en su estudio vídeos de una auto-observación minuciosa en los que efectúa acciones como andar en un cuadrado, botar rítmicamente una pelota o hacer muecas. En estos ejercicios en movimiento

dentro de un espacio psicofísico, el cuerpo actúa como sujeto de investigación (...) En 1970, Nauman otorgó al espacio carácter de tema independiente, filtrando la percepción a través de cámaras y pasillos y, más tarde, invirtiendo pirámides y túneles. Estos espacios son estaciones de aislamiento en la que el ego (como en las instalaciones luminosas más abiertas de Turrell, Robert Irwin y María Nordman) queda atrapado en su propia conciencia e inseguridad.” (18)

La continuidad a todo tipo de intervención, modificación de las apariencias, búsquedas introspectivas, el tiempo circular o el espacio sin salida, la ilusión aparental, la recontextualización de los sitios y de los objetos hacia una nueva realidad, la insistencia metafórica en los empeños discursivos, la memoria como espectáculo, la maqueta arquitectónica como lo reduccionista, la topografía y la topología, arquitectura, el espacio global, la interconexión entre todas las disciplinas es un hecho irrefutable. Se acabaron los límites y las percepciones aprehensibles. El arte desde las fechas que hemos estado manejando no ha detenido su obsesiva traslación hacia “el otro lugar”, “detrás de la puerta” de Duchamp, o, ¿de las Puertas del Infierno de Rodin? Hoy ya hemos salido al intrincado y dedalístico mundo del net art y el Internet, es decir al cosmos, al conocimiento imposible.



Video-Performance Bruce Nauman. 1967-68.



James Turrell. 1989-91. Heavy Water, Instalación Luminosa.

Arch art



Dan Graham, 1996. Toproof of DIA Center, N.Y. Arte como arquitectura.

No quisiera cerrar este capítulo sin hablar de una de las inclinaciones artísticas más significativas y determinantes del proceder artístico en los últimos años, en lo concerniente a actuaciones en relación directa con el ámbito territorial y con la interacción e integración con el medio, dentro de la naturaleza o en el corazón de núcleo urbano, como es la tendencia formal arte y arquitectura, o arch art. “Una buena parte de la escultura actual, al abandonar el modelo antropomórfico, no se ha refugiado en la fría abstracción irreferencial, sino que ha pretendido otro tipo de alusiones entre los que se encuentra, en los últimos años, la arquitectura como uno de los principales paradigmas. Surgen así ciertos tipos de obras escultóricas, generalmente construidas a escala arquitectónica, relacionados frecuentemente con su emplazamiento y que, aunque reflejan intereses públicos y ambientales, suponen también un paso más evolucionado del concepto de land art. (...) La fusión indiferenciada entre arquitectura y escultura es una estrategia que comenzaron a utilizar Mary Miss y Alice Aycock a mediados de los setenta, que hoy se ha convertido en una práctica habitual para muchos artistas que la utilizan sin plantearse ya problemas de legitimidad medial al definir a sus obras con el término “arch art”, que, en sí, no califica un estilo ni una corriente dentro de la historiografía del arte contemporáneo, sino que designa una serie de obras escultóricas referencialmente arquitectónicas, caracterizadas por la utilización de la construcción frente a la talla y el modelado; por su carácter supuestamente utilitario y funcional, y, sobre todo, por la utilización de imágenes arquitectónicas como siluetas de casas, o elementos constructivos propios de ellas, como puertas, ventanas, escaleras; o también rampas, puentes u otros elementos referenciales a la cualidad de refugio o a la estructura constructiva (...) Las obras de “arch art”, tanto si son realizadas por arquitectos como por escultores, son figuras retóricas, metáforas y metonimias de la arquitectura que desbaratan la idea modernista de la escultura como una obra autónoma en un espacio estético específico.” (19)

Artistas como Siah Armajani, Georges Trakas, Dan Graham, Ilya Kabakov, Mario Merz, Thomas Schütte (en 1987, para la Documenta VIII de Kassel, levantó, en los jardines del Palacio

Orangerie, dos edificios con forma cilíndrica donde además se vendía helados y cafés), Tadashi Kawamata, Charles Simonds, Pe-rejaume, entre otros, han sido y siguen siendo asiduos a este tipo de manifiestos y construcciones empíricas que establecen sus propias leyes estéticas e impacto visual. En el capítulo que dedicaremos específicamente a la Documenta de Kassel y al Sculptur Project de Münster profundizaremos algo más en el trabajo de estos autores.



*Looking Up. Reading the words...
Instalación, 1997, Ilya Kabakov.*

III. Agentes partícipes en el diseño y el montaje expositivo



