

La polisemia en los montajes de las exposiciones temporales: diálogos obra-espacio

MAITE IBÁÑEZ GIMÉNEZ
Universitat de València

«El espacio ya no es algo pictórico sino real (y a veces ambas cosas), y el sonido, los colores, la luz artificial, el movimiento y el tiempo son lo que se utiliza ahora (...). Deberíamos empezar a admitir que no hay ninguna razón aceptable por la que una obra de arte deba ser un objeto estable que se guarde en una caja fuerte.»

A. KAPROW

Hoy en día las obras de arte incrementan sus mensajes en cada exposición temporal. Las mismas piezas que se mostraron en una sala concreta transmitiendo un particular mensaje, pueden adaptarse a una nueva atmósfera expositiva (espacio urbano, naturaleza, centros históricos, edificios de nueva planta...) planteando y comprobando líneas de análisis que enriquezcan sus lecturas. Como resultado de esta labor, asistimos a la contemplación de muestras únicas e irrepetibles. Ensayos, nuevas resoluciones, componentes creativos o simplemente anecdóticos convierten cada exhibición temporal en una *obra de arte*. El ingrediente más trágico de este análisis llega cuando, en ocasiones, los nuevos lenguajes no son del todo revisados, y finalmente las palabras se *las lleva el viento*.

El montaje no persigue únicamente la tarea de colocar las piezas acompañadas de un discurso. Además de la intencionalidad, debe interrelacionarse en ese pensamiento la originalidad y la creatividad, al producir algo que viaje fuera de los límites de lo ordinario¹. Aunque el artista no crea la obra pensando en un espacio concreto, lo evidente es que el trabajo se hizo para ser expuesto, y por lo tanto la obra en sí lleva implícita la labor de montaje. Esta "secuencia", que posiblemente en las fases de la concepción de la pieza aparece de manera fugaz,

Museo

La polisemia en los montajes de las exposiciones temporales; diálogos obra-espacio

puede llegar a suscitar tanta magia como la configuración final de una exposición. De esta manera se propician situaciones inesperadas, incluso arriesgadas, y en suma las novedades de ese lugar motivan la emisión de diálogos inéditos.

El interés del proceso y la finalidad de los montajes se inicia con la apertura de una nueva vía de investigación del arte contemporáneo: el espacio como experimentación. Desde las pasadas cuatro décadas, hemos sido testigos del nacimiento de una especial atención por parte de artistas y críticos, en el efecto contextual de la exposición en la obra de arte. La idea de presentar una muestra en un espacio neutral ha sido erosionada gradualmente, ya que las propiedades físicas de los espacios —tanto los abiertos, como los asépticos de la galería blanca o los alternativos— albergan un enorme atractivo. Los cambios en el diseño expositivo de mediados de los años cuarenta han constituido las bases fundamentales para dilucidar las exposiciones actuales.

A partir de 1965, las instalaciones y montajes de las exhibiciones van a potenciar una tendencia hacia la escenificación y los trabajos *in-situ*. El soporte y generador más próximo a estas manifestaciones se halla en las piezas que trabajan explícitamente con el espacio, es decir, la escultura y, sobre todo, la instalación². Podemos remitir otro tipo de piezas y artistas como creadores de este tipo de expresión, sin embargo, mantenemos como origen del espacio como material plástico el punto cronológico referente a las muestras de arte minimal.

En esos momentos los cambios en la escala de las piezas, materiales, diferente ordenación de los volúmenes... conducen a la investigación del

paisaje y la arquitectura como posibilidades creativas. Trabajando sobre las circunstancias espaciales y el ilimitado potencial de estas, el artista es libre para influenciar y determinar las sensaciones del visitante. Activada gradualmente, es entonces, cuando la presencia humana y el espacio pasaron a ser material de arte. Lejos de perdernos en consideraciones o discursos en torno a la escultura minimal o la conceptual, este recorrido nos conduce a la consolidación o fortalecimiento del diálogo en la exposición.

La obra establecía una nueva relación con el visitante, que la percibe desde distintas posiciones y bajo condiciones variables de espacio y luz. El observador se pasea, implicándose en el lenguaje del ambiente. Participa del juego de las proporciones y queda integrado en un mundo perceptivo de redes más complejas que las anteriormente establecidas. La "pérdida del pedestal" permitía a las obras estar suspendidas del techo, colgarse en la pared o colocarse sobre el suelo. Estar iluminada por una abundante gama de colores e intensidades y arrojarse entre sonidos y calor humano. Todo ello permanece incluido en una misma estructura.

El desarrollo de investigaciones fenomenológicas, cuestiones en torno a la antropología o el tiempo, testimonian la fascinación que los nuevos contextos expositivos despiertan en el siglo XXI. Cuando teóricos como E.H. Gombrich afirman que "la gente está modificando su relación con el arte, ya que no visita los museos, sino que visita las exposiciones", debemos plantearnos de qué manera este auge modifica nuestra forma de ver e interpretar los objetos en las salas. La cercanía comunicativa y la pluralidad de corrientes han sustraído al visitante de su pasi-

va contemplación, y al mismo tiempo la creación actual le ha exigido una mayor agilidad interpretativa. Dado su carácter experimental, las exposiciones temporales son el método de trabajo por excelencia. Sin embargo, partiendo de la configuración del montaje de cada muestra, todo lo demás irá cobrando luz: la circulación, iluminación, información complementaria, estética, posibles elementos de impacto o sorpresa... ya que el resultado es proporcionar una gama de experiencias que estimulen los sentidos. Esta labor *in situ*, no está condicionada por las reglas que guíen la adecuada distribución, ni por ejes o trayectorias que conviertan al montaje en la creación de una especie de "rompecabezas dirigido". El espacio tallado es el resultante de una prueba y experiencia única y especial.

La "búsqueda" de esa atmósfera inédita cobra sentido mediante la comprobación y adecuación de la pieza al lugar. La reformulación y reorganización de objetos permite establecer una serie de leyes internas e independientes en cada montaje, y que constituyen el resultado de las variaciones introducidas desde el punto de vista plástico, técnico, escenográfico, etc. Esta fase de la exposición intentará estimular la acción de los elementos compositivos, creando un ambiente que permita al concepto *circular* entre las salas. La obtención de este desenlace comunicativo, es el principal motor y verdadero responsable del éxito o fracaso del montaje. Sin lugar a dudas, hablamos de "poner en el espacio un ánimo o en el ánimo un espacio. Se trata de pensar en un estado de las cosas que les permita estar más en su estado³."

Por su parte las salas, cada vez más flexibles y plurales, ofrecen el encanto de la novedad y

el ensayo. Las piezas se integran en una serie de tipologías heterogéneas, convertidas en la actualidad en verdaderas atracciones espaciales. Y afirmo el término "atracción" como derivado de atraer, pero también como sinónimo de espectáculo o diversión. Es conocido por todos, que la elocuencia en la proyección de algunos edificios para albergar el arte y la rehabilitación de otros, ha reconducido el protagonismo de estas pautas hacia niveles predominantes. Mientras la arquitectura del museo tradicional trataba de orientar al espectador sobre lo que contemplaría más tarde, los espacios actuales han alterado de manera sustancial la dialéctica clásica entre continente y contenido. Esta nueva atmósfera museística ha favorecido gradualmente el cambio de un diálogo dual a otro plural. Sin embargo, en otros casos las fachadas de los museos o salas de exposiciones incorporan elementos, colores e incluso casi decorados escenográficos, que forman parte de la fugacidad expositiva. Son las nuevas fórmulas de atracción o marketing, que se agregan al cartel de la entrada y que tras el período de la muestra desaparecerán dejando una arquitectura desnuda.

Asimismo, ya en el interior de las salas se intenta despertar la motivación, el conocimiento o el recuerdo. Tradicionalmente superar el cansancio de la visita era sinónimo de combinar tramo expositivo con zona de descanso. En la actualidad, la lucha contra la rutina se sucede de la mano del elemento sorpresa, creador de un ritmo inherente en cada muestra. La circulación forma parte de un concepto, y por esta razón ya no busca dar respuestas, sino estimular preguntas. El desarrollo de la relación perceptiva se logra a través de la escala, la contrastación de espacios, el color (tanto de la propia pieza, como

Museo

La polisemia en los montajes de las exposiciones temporales; diálogos obra-espacio

de las paredes), los materiales, las texturas, y sobre todo de la luz.

Los ambientes lumínicos permiten la alteración de diferentes puntos de vista. La combinación de la luz natural y artificial, y la luz en la propia obra, responde en ocasiones a los condicionantes impuestos por la arquitectura (como la altura de los techos), y a su vez permite la modificación de espacios cegando puertas, techos y ventanas. La importancia de la iluminación en la exposición queda resaltada en las zonas de descanso (claustros, patios, jardines...)

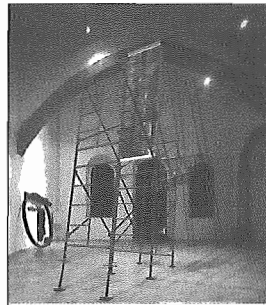
Tanto la circulación, como la modificación de determinadas estructuras de las salas mediante la flexibilidad espacial, la colocación de los soportes informativos, o la iluminación, definen la atmósfera expositiva. Se están potenciando una serie de efectos, que sin duda toman al espacio como motor de dichas sensaciones. Porque el lugar específico se crea no sólo a través de la ocupación, sino también por la proyección.

Tras estas consideraciones técnicas y conceptuales, sólo nos queda ejemplificar y dirigir las ideas abstractas hacia exposiciones concretas. Lamentablemente, en esta búsqueda nos acompañan con frecuencia las ausencias de contenidos espaciales. La localización del espacio arquitectónico en el que se desarrolla la muestra es constantemente ignorado en las publicaciones. Muchas son las discusiones sobre la minimización que las exposiciones de arte contemporáneo otorgan a este respecto⁴.

Así, queda asumido finalmente que en el encauzamiento del artículo o crítica se mencione de soslayo la ubicación a modo de breve referencia

y que consideremos suficiente explicar de esta forma el significado del espacio y su respectiva relación para con lo que allí se exhibe. La memoria histórica del edificio permanecería dormida, y exposiciones como *The Art of Motorcycle*, inaugurada en el Museo Guggenheim de Nueva York en 1998, omitirían el papel decisivo de la estructura del edificio. Las motocicletas se expusieron sobre unas tarimas en forma de pista o carretera, en un edificio al que los visitantes de 1959 describieron como "un garaje moderno que alberga obras de arte"⁵. Más cercana a nosotros resultó la exposición *El Taller de La Memoria de Ángeles Marco* en el IVAM, Centre del Carme (Valencia), donde se entremezclaron las circunstancias del edificio en aquellas fechas, (cubierto por un andamio) con las características industriales de las instalaciones de la artista⁶. La pieza *Testigos Auxiliares* de la serie "Suplemento al Vacío" basada en el entorno urbano, estaba formada por una estructura metálica, similar a un andamio, del cual pendía una imagen digitalizada de la fachada del propio edificio⁷.

Por su parte, el texto del catálogo raramente hace alusión a la creación de estas nuevas



ÁNGELES MARCO, instalación TESTIGOS AUXILIARES, serie «Suplemento al vacío», IVAM, Centre del Carme, Valencia 1998

Museo

VI Jornadas de Museología



ORLAN, EL BESO DE LA ARTISTA,
Capilla Fonseca. Salamanca 2002

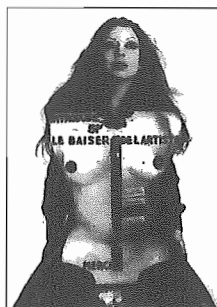
atmósferas, que además pertenecen a un momento de encuentro que debe ser analizado en una publicación tan específica. Los mecanismos que han activado cuestiones artísticas, escenográficas, fenomenológicas, etc. en una exposición forman parte de la investigación de la misma. Son el reflejo de lo que allí se expresa y nunca más se repetirá así.

Cuando una exposición "se nos escapa", podemos recurrir al catálogo como *transplante conceptual* a formato de libro. Aunque la sensación de recorrer las salas no podrá ser sustituida por documentos o imágenes que traten de reproducir lo que sucedió, en el catálogo pueden incorporarse ideas que formaron parte de la estética del montaje, la configuración del espacio, y que deben vislumbrarse o adivinarse a través de su lectura y revisión. Pero lamentablemente, las ilustraciones suelen ser tomadas en espacios blancos, asépticos, aislados de todo contacto con el exterior. Por lo demás, podemos revisar datos y fotos fácilmente transportables de un lugar expositivo o "documental" a otro.

Recientemente se realizó la primera exposición retrospectiva de Orlan en España⁹. En un

breve período de tiempo pudimos disfrutar de una misma exhibición proyectada de dos maneras diferentes. ¿Se planteó de la misma forma la pieza de *El beso de la artista* con Orlan como "santa Orlan" en la Capilla Fonseca de Salamanca, que en el nuevo museo de Vitoria Artium? Era incuestionable que la provocación de la obra colocada delante de un retablo barroco, se *suavizaría* en un espacio aséptico, blanco y libre de connotaciones religiosas. En la primera exposición, la comisaria empleó luz especial colocada en uno de los ángulos del altar, simulando la iluminación de los altares tradicionales. En las salas blancas de Vitoria se estableció la referencia a la performance que "daba vida" a la pieza. Dos cañones de teatro denotaban la espera de una acción: La artista podía aparecer en cualquier momento colocándose tras al busto⁹. Ningún medio especializado mencionó el diálogo de las obras con su entorno...

Como pone de manifiesto este último ejemplo, las múltiples soluciones con que se resuelve un montaje expositivo corresponden a sus variados contextos espaciales. Con todo ello, lle-



ORLAN, EL BESO DE LA ARTISTA,
Imagen de la performance realizada en la FIAC de 1977,
París

Museo

La polisemia en los montajes de las exposiciones temporales; diálogos obra-espacio

gamos al siguiente planteamiento o conclusión: El estudio de cualquier pieza de arte implica su integración en el espacio expositivo concreto y en la investigación de las claves de su montaje. La presencia de ambos (obra/espacio museístico) forma una unidad, como si se tratase de cerezas entrelazadas. Por su parte, los artistas y/o comisarios transforman las salas en particulares mundos y quizá la peculiaridad de esos mundos está potenciando el interés del público por explorarlos. El alejamiento de esa debilidad comunicativa nos aproxima al ambiente real de la obra. Debemos entonces, explorar cada novedad expresada en una exposición temporal y permitir que, como todo lo efímero, nos ayude a luchar contra la rutina.

NOTAS

1. Es entonces cuando la obra de arte conmueve. Cuando "La intensidad de las partes desarrolladas en el montaje hace una exposición comparable con un trabajo de arte". J.C.J. VAN DER HEYDEN, *L'Exposition Imaginaire*, Gravenhage, 1989, p. 328.
2. Según Fernando BAENA, la instalación consiste en tallar el espacio para/hasta encontrar el lugar. "La instalación como espacio poético", *Coloquios en La Alameda. Cultura Visual Contemporánea*, Valencia, 29 enero, 1999.
3. Esta frase de Jose Antonio MALDONADO hace alusión a la instalación de arte. Sin embargo, la comunicación planteada al respecto entre la obra y su entorno, nos lleva a su utilización como resumen de un concepto que supera toda ordenación *a priori*.
4. Como una de las excepciones, destaca la información sobre la Bienal de Valencia del pasado año. Las hojas de mano incluían un párrafo explicativo de la historia de los edificios utilizados como sedes de las diversas exposiciones.
5. Pedro AZARA / Carles GURI, *Arquitectos a escena. Escenografías y montajes de exposición en los 90*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 60.
6. Román DE LA CALLE, *El Taller de la Memoria* [cat.] IVAM, Centre del Carme, Valencia, 1998.
7. La memoria histórica a su vez nos aportó las claves para desvelar la idea del título *El Taller de la Memoria*. Taller: La experimentación en las clases de la Escuela Superior de BB.AA de San Carlos, después (en 1989) Centre del Carme. Memoria: Imagen familiar, del barrio que contempla diariamente. Su casa está situada frente al museo.
8. Olga GUINOT, *Orlan 1964-2001* [cat.] Coproducción ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz) y el Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, 2002.
9. La artista, colocada tras el busto, anunciaba que daba un beso por cinco francos. Sonaba la música de la tocata de Bach, y cuando finalmente el público accedía a ese beso, la moneda caía por una conducto hasta llegar a la zona genital, donde quedaban acumulada. En ese momento se escuchaba una sirena, similar a la de las ferias. (Invitamos a una consulta más extensa a través del texto del catálogo).