

LA EXPOSICIÓN A ESCENA: ESPACIOS ALTERNATIVOS / TEATRO E INSTALACIÓN. «Ángeles Marco en el IVAM»

MAITE IBÁÑEZ GIMÉNEZ

Universitat de València

Museum's world has always arisen interest. Nowadays, the pieces of art increase their messages through each exhibition. It means that the relations with the public and the space are basically plural and creative: both are considered one more plastic material. In that point, the new museology stimulates a series of elements which modify the contact with Art. Thus, we consider necessary to review these transformations and new languages, that take on the theatre like an active component. On the other hand, Angeles Marco's display in the IVAM is our support for explaining the group of ideas round installations and alternative spaces, the experimental places par excellence.

"La instalación implica poner en el espacio un ánimo o en el ánimo un espacio. Se trata de pensar en un estado de las cosas que las permita estar más en su estado".

JOSÉ MALDONADO

"El espacio captado por la imaginación, no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido".

GASTON BACHELARD

Normalmente, nos parece imprescindible realizar el análisis de una obra incluyendo todas las propiedades o referencias estilísticas que aparecen en ella. Sin embargo, el espacio, algo que es tan obvio y al mismo tiempo olvidado, rara vez se muestra tangible en ese tipo de textos. La cualidad museable de todo objeto artístico, le permite ser introducido en circuitos oficiales, y consecuentemente, adaptarse a las salas que requieran su presencia dentro de una *metamorfosis conceptual*. Dicha acción está más cerca de la ampliación y pluralidad de lenguajes con el espacio, que del mero cambio de emplazamiento.

Por esta razón, partimos de la consideración de permitir a la obra comunicarse a través de la individualidad de sus montajes expositivos. Es necesario resaltar la importancia del espacio en cada una de las salas donde las piezas interactúan. Y para ello, contamos como base con las reflexiones de la *nueva museología*, que estimula una serie de relaciones espaciales, y de las instalaciones, que se apropian de

ese nuevo elemento. Este argumento nos lleva a realizar un repaso de las transformaciones que el espacio y el público experimentan, y que toma el teatro como ingrediente activo.

Cuando teóricos como E.H. Gombrich afirman que la gente ya 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. El mundo expositivo ha cobrado una identidad y protagonismo casi autónomo, desarrollándose de manera paralela a la propia institución. Asimismo, esta progresiva modificación de la relación con el arte, verá la luz de la mano de un contexto espacial, que será cada vez más destacado.

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 1945, las instalaciones y montajes de las exhibiciones van a potenciar una tendencia hacia la escenificación. Pero será principalmente en los años ochenta, gracias al desarrollo técnico y a las aportaciones de la *nueva museología*, cuando la teatralidad en las muestras se afianza, siendo un recurso clave como sinónimo de espectáculo y empirismo.

La idea de museo como representación se inicia en el instante de colocar la obra en un espacio determinado, dando lugar a la creación de una escenografía. Pero este concepto tan genérico y habitual, se amplía con una serie de actividades que podríamos



Sala Embajador Vich. IVAM, Centre del Carme, Valencia

considerar próximas al espectáculo. A este respecto, las posibilidades participativas del llamado *museo tradicional* se amplían. El nuevo rumbo de actuación nos conduce a un conjunto de conceptos defendidos por la *nueva museología*, que sugieren alternativas dentro de la actividad interna del museo. Es decir, la escenificación propiamente dicha, aparece asociada a un grupo de elementos técnicos y específicos que parten por un lado, del programa de actuación del museo: exhibiciones, pasarelas de moda, conciertos de música, fiestas, conferencias... y por otro, de la temporalidad misma de las muestras.

Al mismo tiempo, las diferentes salas, en términos de luz, proporción o dimensión, permiten al público atravesar ambientes heterogéneos y vivir experiencias efímeras, destinadas a captar el sentimiento o sensación de ese instante. Principalmente, su tarea se apoya en actividades de carácter experimental, mientras que las exposiciones permanentes envuelven tácitamente una estética agradable. El llamado *site-specific* fue una de

las directrices más destacadas que revelan el encuentro con el espacio y su utilización como parte integrante de la obra.¹

El soporte y generador más próximo a estas manifestaciones se halla en las instalaciones de arte, y tiene como ejemplo de nuestra breve reflexión la obra de Ángeles Marco en uno de los espacios alternativos valencianos por excelencia: el IVAM Centro del Carmen.

¹ Site-specific es un término usado para describir proyectos individuales de arte, donde la localización de la obra es un componente integral de su significado. Desde los años ochenta, site-specific también ha sido aplicado a exposiciones que incluyen un número de artistas cuyos trabajos se refieren o están inspirados en el lugar donde han sido mostrados (...). Con tantos proyectos individuales como exposiciones propiamente dichas, site-specific, connota la inseparabilidad de la localización en relación al significado. GREEN, R. "The Exhibited Redistributed". *Thinking About Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, pág. 349.

Desde las pasadas cuatro décadas, hemos sido testigos del nacimiento de un interés 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.

Formando parte de esta última clasificación, se encuentra El IVAM Centro del Carmen. Este museo tuvo como modelo de funcionamiento la Kunsthalle centroeuropea, o centro de exposiciones temporales, que funciona como opción del museo tradicional (en este caso del IVAM Centro Julio González), y se basa en la recuperación de edificios del pasado. El espacio llamado alternativo actúa así hacia una doble vertiente. Por un lado, como portador de memoria histórica y en ocasiones, consecuente rehabilitación, y por otro como organizador y potenciador del significado de las piezas. El enriquecimiento de los diálogos espaciales se apoya en un antagonismo implicado en la relación del arte contemporáneo con la arquitectura histórica, que alejándose de unos paradigmas estandarizados, tiene como punto de apoyo “la provocación”. Arquitecturas de los siglos XIV, XVI o XVIII, del primitivo monasterio de Ntra. Sra. del Carmen (1281) coexisten en ocasiones con piezas de arte conceptual, minimal, o vídeo-instalación. Consecuentemente, se altera de manera sustancial la dialéctica clásica entre continente y contenido, y en el espectador, se puede despertar la duda acerca de su capacidad para integrar esa unidad.

El modelo más sólido de espacio como parte integrante de la obra, se define en la instalación a través de dos puntos: por su coincidencia con el nacimiento de los espacios alternativos, y el interés fenomenológico por la actuación del ambiente. En la obra de Ángeles Marco, la problematización espacial es tomada como temática y fuente experimental de sus composiciones. De esta forma, la proyección de sus instalaciones, a través de la exposición, completa el discurso, proponiendo determinados signos del montaje expositivo.

Haciendo un breve recorrido histórico, recordamos que a partir del minimalismo se hace más evidente el desbordamiento de las fronteras tradicionales de lo que se consideraba hasta entonces como escultórico. Las piezas habían perdido su pedestal, su espacio



Instalación testigos auxiliares. Serie suplemento al vacío. Estructura metálica, imágenes digitales sobre tela, perchas, lona, ropa, radio-transistor, tubo de plástico, tubo con agua y textos. Dimensiones variables 1997.

propio e intraspasable. Ahora, eximidas de su anterior función monumental y sagrada, estaban siendo observadas en una misma atmósfera: en el espacio real. El ambiente era considerado como un instrumento activo, no simplemente para ser representado, sino para ser modelado y caracterizado por el artista. Este nuevo planteamiento permite abordar la obra en el espacio como en una especie de *puesta en escena*. En palabras de Fernando Baena: “La instalación consiste en tallar el espacio para / hasta encontrar el lugar”.² Es entonces cuando la presencia humana y la percepción del contexto pasaron a ser material de arte.

² Fernando BAENA. “la instalación como espacio poético”, *Coloquios en La Alameda. Cultura Visual Contemporánea*, Valencia, 29 enero, 1999.

Por su parte, el espectador –utilizando un lenguaje teatral– había saltado del patio de butacas al escenario, y estaba invitado a dar una respuesta total; tanto física como intelectual. La obra va a establecer una nueva relación con el visitante, que la percibe desde distintas posiciones y bajo condiciones variables de espacio y luz. Igualmente, el efecto de presencia y evidencia se origina al comparar la dimensión constante de la obra con la del propio cuerpo del espectador. Frente a la mera visualidad bidimensional, es decir, la relación figura – fondo, ahora estaba siendo reclamada la presencia corporal. El observador se pasea, se implica con 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. En este sentido, y dirigiendo la mirada hacia nuestra referencia, recordamos que la obra de Ángeles Marco en el Centro del Carmen, luchaba contra la monotonía del paseo a través del elemento sorpresa. La circulación formaba parte de un concepto, y por esta razón no buscaba dar respuestas, sino estimular preguntas. Por su parte, el ritmo se configura mediante el color y los materiales o texturas de las piezas, sumados a la presencia fundamental de la luz. Este soporte modifica espacios y establece diferencias entre las salas y áreas de descanso (en este caso el claustro).

Pero debemos buscar el germen de este influyente grado de transformación en el arte vivido en los años sesenta y comienzos de los setenta, que se tradujo en la incorporación de nuevas vías para representar la obra. Algunos de los ejemplos más destacados se vivieron fuera de nuestras fronteras, a través de varias exposiciones americanas, que eludían la atención en el estilo de las piezas, centrando su mirada en el tiempo y el lugar. La exposición *Shape and Structure*, presentada en Nueva York en 1965, supuso la plasmación de un grupo de piezas geométricas que colgaban del techo o de la pared, ya que la idea central revelaba su adaptación al espacio. En segundo lugar, en el montaje expositivo en 1969 de *When Attitudes Becomes Form*, también preponderó el diálogo y la integración de las obras en el entorno. Asimismo, en la exposición *Spaces* de 1969 (la primera exposición de instalaciones de arte del Museo de Arte Moderno de Nueva York) la nota de prensa que se repartió a los medios de comunicación contenía las siguientes afirmaciones: “El espacio actual está siendo empleado como un ingrediente

activo, y el alcance de la obra de arte se ha expandido para incluir al espectador (...) En esta exposición tú no observas lo que el artista ha realizado, sino que lo experimentas. De hecho, estás en el interior de la obra de arte”.³

Sin embargo, este tipo de expresión artística, también contó con un componente negativo. El crítico Michael Fried en 1967, desprestigia estas prácticas por su excesiva teatralización. Los aspectos temporales e interactivos comportaban un acercamiento al visitante y al espacio, es decir: a la situación. El interés por estas presencias teatrales partía de los montajes, donde los artistas completaban aspectos de la obra, porque era el sitio quien confería a la pieza una significación. A pesar de algunas reprobaciones hacia esa “nueva percepción”, la visión clasicista y herméutica de lo escultórico, estaba quebrando su solidez. Tanto el espacio como el público, que hasta esos momentos habían sido ignorados, activan gradualmente su presencia. Y en ese contexto de ruptura de barreras, no debemos olvidar el relevante “papel” de los espacios alternativos que potenciaron el cambio de un diálogo dual a otro plural.

Como ya hemos observado, el auge y espectáculo de las exposiciones actuales parte de un lenguaje propio en la concepción del espacio, y de la actitud hacia el público, cada vez más protagonista. Dada la notable deuda con el teatro, debemos plasmar las investigaciones que directores de escena y teóricos realizaron a este respecto. Aproximándonos al teatro de principios de siglo, la nueva idea de los montajes de Meyerhold reflejaría la concepción plástica, lumínica y móvil sobre la psicotécnica de Stanislavsky. En primer lugar, sobre el escenario levantaba construcciones, compuestas por estructuras de escaleras, plataformas y planos, que permitirán la expresividad física de los actores, más plástica que psicológica. Estas nuevas contribuciones también incluían una original visión del espacio. En busca del acercamiento con el público, el director suprime la suntuosidad de la arquitectura y los adornos innecesarios, y en general todo lo que pudiera suponer distanciamiento. De esta manera, llegará a

³ “Audience Information of Spaces Exhibition”, press release, 15 December 1969. Museum of Modern Art, Library, N. York. ((citado en Julie H. REISS, *From the margin to the center. The spaces of installation art*. Cambridge, London, The MITT press, 1999, pág. 89).

transformar la sala en una nave vacía, con un escenario desnudo. Quizá nos resulta cercano pensar sobre el llamado "cubo blanco", en el que ni la arquitectura ni los complementos distraen nuestra mirada.



Deslizantes, elementos compactos y compactos. Series salto al vacío y el tránsito. Hierro y caucho. 214 x 77 x 27 cms. 147 x 220 x 300 cms. cada uno. 1987, 1988 y 1998

El aporte de las ideas de Meyerhold relacionaría, en segundo lugar, un nuevo posicionamiento del espectador, que nos acercan al deseo de que el público tuviese conciencia en todo momento de hallarse en el teatro. Para ese fin, dejaba encendidas las luces de la sala, suprimía el telón, y permitía también que los espectadores contemplasen el fondo del escenario. Recordamos que la trama convencional colocaba al espectador fuera de la dimensión del escenario, ignorado por los actores. Esta mudanza o destitución que tanto teatro como escultura proponen, ofrece al espectador un tipo de perspectiva externa que promociona o impulsa su postura analítica independiente. Porque, "cuando la audiencia es borrada, está ciega aunque está iluminada".⁴

Por su parte Appia, empleó la luz como creadora de nuevos espacios dramáticos polidimensionales. Además de ello, encontró una forma ordenada de incorporar la pintura y la música, la escultura y la danza, la luz y la arquitectura.

Finalmente, y como tercer autor teatral, destacamos las aportaciones de Antonin Artaud. De hecho, la idea de crear esculturas que al carecer de centro

permitan rodear al espectador, situándole como centro de la obra, se relaciona con su particular teatro. En los años treinta, ideó una serie de espectáculos para desarrollarse rodeando a los espectadores, pasando éstos a formar parte de la escena. Según Artaud, el teatro es la proyección de la realidad alternativa. El espectador debía estar implicado dentro del espectáculo, y por tanto, ser sustraído de su relación de pasiva contemplación.⁵

Actualmente, la *nueva museología* impulsa la cercanía comunicativa y la pluralidad de corrientes. Siguiendo esta línea, la exposición actúa como el método de trabajo por excelencia. A través del montaje se pueden propiciar situaciones inesperadas, así como proyectar nuevas líneas de análisis. Partiendo de la configuración del mismo, 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 el montaje en la creación de una especie de "rompecabezas dirigido". El *espacio tallado* es el resultante de una prueba y experiencia única y especial. Ángeles Marco afirma: "la pieza siempre puede ser retomada"⁶. La "búsqueda" de la artista cobra sentido mediante la comprobación y adecuación de la pieza al lugar. Es decir, 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.

Con todo ello, llegamos al siguiente planteamiento: el estudio de cualquier pieza de arte implica su integración en el espacio expositivo concreto (contrario al aséptico, aplicable a cualquier atmósfera), y en la investigación de las claves de su montaje. En ocasiones, hay una serie de efectos que potencian el discurso de la obra, y que sin duda tomarán el espacio museístico como impulsor de dichas sensaciones.

⁴ Rosalind E. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge (Mass), The MIT Press, 1981, pág. 212.

⁵ Massimo CASTRI, *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid, Akal, 1978, pág. 185.

⁶ Ángeles MARCO, Entrevista con la artista, julio de 1998.

Porque el lugar específico se crea no sólo a través de la ocupación, sino también por la proyección. La presencia de ambos (obra / espacio museístico) forma una unidad, como si se tratase de cerezas enlazadas, y propone *escuchar* en cada muestra, una expresión artística irrepetible. En este encuentro, la exposición será comparable con una obra de arte.

El espacio pues, actúa como *experimentación*, ya que es el lugar donde se completa la elaboración del concepto: tanto del artista durante el montaje, como del espectador en su encuentro frente a la obra. Pero a su vez, interviene como *presentación*: la obra necesita transmitirse a los medios de comunicación, el público y la crítica. El artista estará presente en todas las fases, sin limitar su atmósfera de acción a la creación en el estudio, y después en las salas, con el montaje. De esta manera, seguimos contando con ciertas características de *puesta en escena*. Los límites obra – espacio – espectador han sobrepasado el momento de encuentro.

Todos estos elementos, enriquecen las particulares lecturas de la obra, dentro de su naturaleza polisémica, que sin duda, proyectan los montajes de las exposiciones en sus diferentes salas. Los artistas, como Ángeles Marco, han logrado transformar el espacio del museo en un mundo imaginario. Y quizá, la peculiaridad de esos mundos, está potenciando el interés del público por explorarlos.



*Deslizantes, elementos compactos y compactos.
Detalle.*