

Ver, oír, tocar... ¡sentir! Frederick Kiesler y la galería de Peggy Guggenheim: una escenografía expandida

See, hear, touch... Feel! Frederick Kiesler and Peggy Guggenheim's gallery: an expanded scenography

MARÍA DEL CARMEN CONEJO ARRABAL  0000-0001-6550-0231

mcarconejo@gmail.com

Programa de Doctorado en Estudios Avanzados en Humanidades, Universidad de Málaga, España.

Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación Cultural escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: un enfoque holístico /AEI/10.13039/501100011033, del que forma parte el equipo de trabajo.

Recibido: 25 de mayo de 2023 · Revisado: 7 de octubre de 2024 · Aceptado: 28 de noviembre de 2024

Resumen

Este artículo constituye un análisis de la intervención de Frederick Kiesler para la galería de arte de Peggy Guggenheim, *Art of This Century*, desde la perspectiva de la “escenografía expandida”, una propuesta teórica y crítica que busca examinar las posibilidades de la escenografía más allá del teatro. Basándonos en tales premisas conceptuales tratamos de demostrar cómo el interés por la estimulación sensorial, el tratamiento de distintos elementos escénicos como la luz o la atmósfera, así como la importancia de la interacción entre la galería y los usuarios convirtió este espacio expositivo en toda una experiencia vital e integral, donde el arte se veía, se oía, se tocaba, pero, sobre todo, se sentía.

Palabras clave: Escenografía; sensorialidad; espacio expositivo; diseño; experiencia estética.

Abstract

This article constitutes an analysis of Frederick Kiesler's intervention for Peggy Guggenheim's art gallery, *Art of This Century*, from the perspective of “expanded scenography”, a theoretical and critical proposal that seeks to examine the possibilities of scenography beyond of the theater. Based on such conceptual premises, we try to demonstrate how the interest in sensory stimulation, the treatment of different scenic elements such as light or atmosphere, as well as the importance of the interaction between the gallery and the users, turned this exhibition space into a complete experience. vital and integral, where art was seen, heard, touched, but above all, felt.

Keywords: Scenography; sensorially; exhibition space; design; aesthetic experience.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Conejo Arrabal, M. C. (2025). Ver, oír, tocar... ¡sentir! Frederick Kiesler y la galería de Peggy Guggenheim: una escenografía expandida. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 56: 7-21. <https://doi.org/10.30827/caug.v56.28298>

Introducción

Art of This Century (Fig.1) fue un espacio expositivo abierto en Nueva York desde 1942 hasta 1947 por Peggy Guggenheim (1898-1979). La galería fue un espacio crucial para la promoción del arte moderno en la década de 1940, pues coincide con la Segunda Guerra Mundial, momento crítico para numerosos artistas europeos exiliados en América. En sus salas se exhibían piezas surrealistas y cubistas principalmente, pero también promovió artistas estadounidenses emergentes, lo que contribuyó a la consolidación del expresionismo abstracto. Para su diseño, la afamada coleccionista contó con la colaboración de Frederick Kiesler (1890-1965), un artista austrohúngaro relacionado con las vanguardias afincado en la gran manzana. Su intervención fue valorada por la crítica de la época como “milagrosa” (Phillips, 1989: 28) por su enfoque innovador para exhibir las obras, el recorrido efectista y la atmósfera creada en su interior para integrar espacio, objetos y personas. Por todo ello, este artículo trata de analizar la propuesta expositiva de Kiesler desde el punto de vista escenográfico, multisensorial y performativo, en definitiva, desde un enfoque holístico.

Kiesler, trabajador polifacético y de espíritu incasable, ya contaba con numerosas aportaciones en el ámbito del diseño previas a su colaboración con Guggenheim, como su proyecto para los escaparates de los almacenes de la avenida neoyorquina *Saks Fifth Avenue*, concibiendo la gran ventana como un escenario (Phillips, 1989: 57). La historiografía considera estas experiencias claves para el desarrollo de su filosofía posterior: el correalismo¹. En términos generales, esta propuesta teórica y vital que Kiesler proyectó en todas sus obras, incluida la galería *Art of This Century*, defiende la interconexión entre la arquitectura, la tecnología, la naturaleza y el ser humano. Espacio y realidad se funden en un solo ser. Para él, el edificio no se limita a una estructura física y sus materiales, que se conforma en base a un concepto de continuidad y generación de energías entre el espacio, los usuarios, los objetos y el ambiente generado. Este enfoque holístico propuesto por Kiesler, materializado en un espacio expositivo como *Art of This Century*, pronosticaba casi un siglo antes algunas de las premisas que han sido desarrolladas por las nuevas teorías contemporáneas de los Estudios de Teatro y Performance (*Performance Studies*), pero también de la Historia del Arte y la Cultura Visual, como la propuesta de “escenografía expandida” de Joslin McKinney y Scott Palmer (2017).

1 Aunque este artículo se centra en la relación entre el correalismo con la propuesta de escenografía expandida y no en el desarrollo del correalismo como aportación de Kiesler, cabe mencionar para una mayor comprensión de su filosofía, para la galería de Guggenheim (y por ende para su concepción de la galería), que el correalismo se relaciona con la idea de “obra de arte total” o *Gesamtkunstwerk*, una noción estética popularizada principalmente por el compositor Richard Wagner, que apuesta por la integración de todas las artes para la creación de una *opera maestra*. Esta reciprocidad entre el correalismo y la integración de las artes también puede ser justificada por su contexto de origen, pues Kiesler se forma en la Viena finisecular, donde coincide y colabora con los principales artistas de la Secesión de quienes asume la asociación vida-arte en el espacio unitario y funcional, un afán que lo llevó a unirse a grupos de vanguardias como De Stijl.

A partir de la conocida reflexión de Rosalind Krauss² respecto a la evolución de la escultura en las últimas décadas (Krauss, 1979: 30-44), esta nueva perspectiva apuesta por las posibilidades de estudiar el concepto de “escenografía” más allá de los límites físicos del teatro, por ejemplo, en el análisis de intervenciones efímeras en el área urbana, en el diseño de moda, *live concerts*³, o en este caso, en espacios expositivos: “Our purpose (...) is to try to understand scenography not simply as a by-product of theatre but as a mode of encounter and exchange founded on spatial and material relations between bodies, objects and environments” (McKinney y Palmer, 2017:2). Al mismo tiempo, se trata de una concepción espacial heredada de las primeras vanguardias escénicas, donde el escenario deja su función meramente decorativa para convertirse en la razón de ser de la obra. Estas prácticas experimentales también rompen con la tradicional relación entre la representación y el espectador, cuya participación y percepción se vuelven fundamentales para el desarrollo de la acción.

Este sentido ampliado de la escenografía también puede ser utilizado como una herramienta crítica para analizar prácticas artísticas que toman indistintamente principios de la arquitectura y/o de las artes escénicas, como analiza Rachel Hann en *Beyond Scenography* (2019), cuya investigación parte, precisamente, de la idea contenida en uno de los textos elaborados por Kiesler para la *Exposición de Nuevas Técnicas Teatrales de Nueva York* (1926)⁴. La autora reflexiona sobre los límites de lo escenográfico y propone diferenciar entre *scenography* y *scenographic*. Salvando las distancias lingüísticas, el primero vendría a responder al significado tradicional de “escenografía” dentro del ámbito teatral y el segundo se utilizaría para esas características o cualidades escénicas extrapolables a otras disciplinas u ámbitos: “I argue that the term ‘scenographic’ is critically distinct to scenography, with the implication being that an object or event can impart a scenographic trait without necessarily being considered scenography” (2019: 4).

Por todo ello, la investigación que se expone en este artículo se fundamenta en las premisas teóricas expuestas, la relación entre la filosofía de Kiesler y la perspectiva de la escenografía expandida, con el objetivo de abrir una nueva dimensión epistemológica en torno al análisis de los espacios expositivos, en particular el diseñado por el artista austrohúngaro para la galería de Peggy Guggenheim. De esta manera, podremos comprobar como un espacio expositivo y aparentemente “ateatral” como lo fue *Art of*

2 Sirva esta nota para aclarar que la relación entre la propuesta de escenografía expandida de Joslin McKinney y Scott Palmer (2017) con el ensayo de Krauss (1979) se basa principalmente en entender la expresión de “expandida” como la ruptura de los límites tradicionales de la disciplina, es decir, en contemplar nuevas expresiones artísticas surgidas desde el desafío, la interrogación y la exploración de las prácticas contemporáneas, en este caso, en el campo de la escenografía.

3 Véase al respecto la reciente publicación de VON ROSEN, Astrid y KJELLMER, Viveka, ed. (2021). *Scenography and Art History Performance Design and Visual Culture*. Londres: Bloomsbury. Actualmente, los principios de la escenografía expandida aplicados al análisis de prácticas artísticas de siglos pasados se vienen desarrollando en el marco del proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación titulado: *Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: un enfoque holístico*, véase algunos resultados en: <https://artes.hypotheses.org/>

4 Se trata del manifiesto *The Theatre is Dead*, publicado por *The Little Review* en 1926. En concreto, Hann se refiere a la expresión: “we are working for a scenography that has survived scenography” (Hann, 2019:1).

This Century, consiguió ofrecer un recorrido más allá de la contemplación pasiva a partir del tratamiento de ciertos elementos escénicos y desde un enfoque holístico de la experiencia expositiva, en definitiva, una suerte de escenografía expandida.



Fig. 1. Imagen del interior de *Art of This Century*. ©Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. Fuente de la imagen: <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/in-depth/peggy-guggenheim/art-of-this-century/> [Consultado: 29/03/2023].

La investigación en torno a Kiesler y la galería de Peggy Guggenheim, *Art of This Century*

En general, la colaboración entre el artista austrohúngaro y la colección de arte de Peggy Guggenheim no ha sido suficientemente analizada. En este sentido, la primera referencia al espacio es el catálogo expositivo editado por la propia Peggy Guggenheim y publicado incluso antes de abrir la galería (1942)⁵. Es muy interesante comprobar cómo el volumen no solo recoge la información de las obras expuestas sino también una serie de fragmentos, poesías y otros textos elaborados por los artistas, convirtiéndose en una

⁵ La digitalización del volumen se encuentra disponible en: <https://archive.org/details/artofthiscentury00gugg/page/n167/mode/2up> [Consultado: 16/05/2023].

verdadera antología del arte moderno europeo. Precisamente, la faceta de comisaria y coleccionista de Guggenheim, así como la influencia de la galería en el arte estadounidense posterior son los temas que más se han abordado por parte de la historiografía⁶. Sin embargo, como bien sintetiza el estudio de Shirley Haines- Cooke (2009), Frederick Kiesler está perdido en el tiempo, o por lo menos, lo estaba. Fue a principios del siglo XXI y, en parte gracias al impulso de la Fundación Kiesler (*Fundación Privada Austriaca Frederick y Lillian Kiesler*) por un lado, y de la Fundación Guggenheim, por otro, que sus numerosos trabajos y teorías comenzaron a ser valorados a través de exposiciones internacionales como *Frederick Kiesler a guest in the MoMA* (2002) o *The Collector and the Visionary* (2003-2004), así como por una serie de publicaciones, entre las cuales destacamos especialmente, por su relación con el objeto de estudio de este artículo, *Peggy Guggenheim y Frederick Kiesler: The story of Art of This Century*, editado por el Guggenheim Museum (2004). De la misma manera, destacamos los estudios sobre la obra de Kiesler publicados en español, como la de José Luis Luque Blanco (2012) y algunos artículos más recientes, Elenea Shapira (2020) o Luz Paz-Agras (2018), que manifiestan la originalidad y transcendencia de la obra de Kiesler desde el punto de vista de la experiencia.

Sobre la faceta de diseñador de Kiesler, resulta pertinente mencionar el catálogo expositivo dirigido por Lisa Phillips, *Frederick Kiesler* (1989) y publicado por *Whitney Museum of American Art*, Nueva York. Entre los ensayos recopilados, destacan los estudios sobre Kiesler como artista ambiental, el examen de sus revolucionarias técnicas expositivas y su visión del teatro, tres aspectos que en este artículo se reflejan en relación con el análisis del diseño de la galería *Art of This Century*. De la misma manera, resulta imprescindible volver a las palabras del propio autor para aclarar su visión del diseño, con la publicación *Contemporary art applied to the store and its display* (escrito en 1929, publicado en 1930).

Como adelantábamos en la introducción, la concepción del diseño y la arquitectura de Kiesler categorizada durante muchos años como “utópicas”, es resultado de su interés en la creación de ambientes y en el concepto de continuidad, y son las mismas ideas que están siendo puestas en valor en las últimas décadas los *Performance Studies*. Esta reciprocidad es directa y evidente en las investigaciones de Rachel Hann (2019, 2021). Igual que Kiesler exploraba en las posibilidades del teatro más allá del teatro, como puede ser una sala de cine, un escaparate o, en esta ocasión, en una galería de arte, Hann examina los límites de lo escenográfico desde una posición crítica, estableciendo una serie de cualidades sobre lo escénico que serán incluidas en el siguiente análisis de *Art of This Century*. Lo mismo ocurre, con los ya mencionados Joslin McKinney y Scott Palmer (2017) y su propuesta de escenografía expandida, eje vertebrador de este estudio. Principalmente, tomaremos los principios definidos por los autores, relacionabilidad, materialidad y afectividad (McKinney y Palmer, 2017:3), para el análisis del diseño

6 Véase, por ejemplo: MELVIN PAUL, Lader (1981). *Peggy Guggenheim's Art of this Century: The Surrealist Milieu and the American Avant-garde, 1942-1947*. University of Delaware; o GOODMAN, Cynthia (1989), *Frederick Kiesler (1890 - 1965): Visionary Architecture, Drawings and Models, Galaxies and Paintings, Sculpture*. New York: Whitney Museum of American Art.

orquestrado por Kiesler para la exposición de la colección de Guggenheim con el objetivo de examinar la relación entre esta propuesta contemporánea y su pensamiento. Con ello, buscamos poner de manifiesto la atención del artista astro-húngaro por el diseño holístico de los espacios inmersivos, pensados para despertar efectos y afectos en los usuarios, para crear experiencias e integrar el arte con la vida.

Este interés por la afectividad enlaza con todo un campo de investigación denominado *Sensories Studies*, así como con otros estudios interdisciplinares que cuestionan el predominio de la visión en las investigaciones histórico-artísticas, relegando el papel y la importancia del resto de los sentidos para la percepción de la obra de arte. Una de las voces más destacadas es Juhani Pallasmaa y su ensayo, *Los ojos de la piel* (1996), donde propone una teoría crítica con relación a la arquitectura. Este autor reflexiona sobre cómo el arte de la construcción ha olvidado una serie de cuestiones fundamentales para su desarrollo, como el sentido referencial, esto es, la percepción del individuo frente a la arquitectura. Según Pallasmaa, los edificios dejan de ser habitables, para convertirse en fotografiables, pues el ojo domina los parámetros de cualquier edificación, sin pensar que los espacios son realizados para ser recorridos corporalmente y no solo para ser percibidos de forma visual, aspecto que, por el contrario, resalta especialmente en el diseño de Kiesler. De la misma manera, Martin Jay en *Ojos abatidos* (publicado en castellano en 2008), realiza todo un recorrido por la crítica del privilegio de la vista sobre los sentidos que protagonizó el pensamiento francés del siglo XX (Bataille, Merleau-Ponty, Lacan, Debord, etc.). En ambos casos, se pone de manifiesto la crítica al olocentrismo y el análisis de los procedimientos perceptivos para la recepción de la obra de arte. Un ejemplo de estas teorías aplicadas al ámbito expositivo son los estudios de Viveka Kjellmer (2021) sobre el uso de los aromas en museos y galerías, para lo cual utiliza el concepto *scented scenographics* (2021: 72-87). La autora, a partir de su propia impresión por el olor desagradable de una instalación -lo que condiciona el recuerdo posterior de la visita-, estudia cómo los olores pueden ser otro elemento comunicativo, estético, emocional y social más dispuesto para orquestrar la experiencia estética. Reflexiona sobre por qué se ha ignorado este estímulo a pesar de ser utilizado en el teatro desde la Antigüedad Clásica y analiza cómo algunos espacios e instituciones museísticas han incorporado nociones olfativas a sus recorridos. De nuevo, la relación triádica entre diseño expositivo, escenografía y enfoque holístico hacia el que se orienta el presente artículo.

En este sentido, debemos mencionar varios ensayos sobre museografía fundamentales para entender la ruptura que significa la propuesta de Kiesler para la galería de Peggy Guggenheim. Brian O'Doherty en su obra *Dentro del Cubo Blanco* (1986) explora la historia del espacio expositivo, desde los salones del siglo XIX hasta la galería moderna caracterizada por el "cubo blanco". En uno de sus capítulos examina el papel del marco y de la línea de horizonte en la percepción de la obra, rasgo que conecta con la ruptura que Kiesler busca en su modelo expositivo. Además, O'Doherty analiza varias acciones que desafían la noción del cubo blanco como la instalación de cuerdas de Marcel Du-

champ, *Sixteen miles of string* (1942) para la exposición *First Papers of Surrealism* (1942), en Nueva York. Duchamp, como hacía Kiesler en el mismo año⁷ y en la misma ciudad utiliza el espacio de la galería como un elemento integral de la obra de arte, como un todo continuo: no hay límites entre las paredes, las obras y el recorrido de las personas. Obliga al usuario a tocar, a interactuar, en definitiva, a sentir, lo que parecía anulado en el cubo blanco.

La relación entre la concepción escenográfica y la museografía es analizada por María Dolores Jiménez-Blanco en *Una historia del museo en nueve conceptos* (2014) donde explora el concepto de espectacularidad⁸. La autora alude a la transformación de los espacios expositivos en lugares de consumo y entretenimiento, apartados de la contemplación introspectiva que predominaba en el siglo XIX (Jiménez-Blanco, 2014: 163). Sin embargo, la intervención de Kiesler para *Art of This Century* se aleja de esta noción de espectacularidad, pues como hemos aludido en varias ocasiones, la intención del artista no era el entretenimiento del público, sino la percepción integral de la experiencia artística.

“Una galería muy teatral”⁹ o cómo el sentido escénico de Kiesler transformó un espacio expositivo

Este texto no busca describir el diseño de la galería desde un punto de vista museográfico o relatar las numerosas relaciones artísticas establecidas en ese espacio, tampoco pretende ser un estudio de la visión utópica de Kiesler o de sus trabajos arquitectónicos y/o teatrales. Nuestro objetivo es establecer un análisis de carácter multidisciplinar que atienda a la experiencia multisensorial y performativa propiciada por la participación de Kiesler en la galería de arte de Guggenheim, un ejercicio original y crítico fundamentado en el concepto y ámbito de estudio de la escenografía expandida. Para tal fin, se ha realizado un estudio del diseño de Kiesler aplicando los tres principios propuestos por Joslin McKinney y Scott Palmer (2017) para la condición de escenografía expandida: relacionalidad, materialidad y afectividad. Se ha llevado a cabo una descrip-

7 La relación directa entre Kiesler y Duchamp ha sido estudiada por Luz-Agras (2018) y en la publicación *Frederick Kiesler: Face to Face with the Avant-Garde* (2019) editado por Peter Bogner, Gerd Zillner, y Frederick Kiesler Foundation. Un claro antecedente para el diseño de *Art of This Century* es la *Exposición Internacional del Surrealismo* de París (1938), llevada a cabo por Marcel Duchamp. La instalación presenta un claro interés por la intensificación perceptiva del espectador. Cabe destacar que el mismo Duchamp fue quien aconsejó a Peggy Guggenheim contar con Kiesler para el diseño de la galería (Luz-Agras, 2018: 77). Otro dato que explica dicha relación se produce cinco años más tarde cuando Kiesler construye el espacio de la *Sala de las supersticiones* para la *Exposición Internacional Surrealista* de París (1947).

8 Sirva esta nota para aclarar que, en la propuesta analizada (la galería *Art of This Century*) el espacio expositivo toma cualidades escenográficas de forma significativa, insertándose en la tradición expositiva que trata de romper con el cubo blanco y la neutralización del espacio, a favor del enfoque holístico, al igual que ocurría con el ejemplo antes mencionado de Duchamp; alejándose de la concepción de las exposiciones espectacularizadas según la filosofía de la "sociedad del espectáculo" que denunciaba Guy Debord (1976) y la idea de simulacro de Jean Baudrillard (1981).

9 Estas fueron las palabras de Peggy Guggenheim al describir el trabajo de Kiesler para su galería (Luque Blanco, 2012:120-121).

ción de la galería, desaparecida hoy día, a partir de las fuentes y fotografías recopiladas, para terminar desarrollando una interpretación de la intervención basada en la teoría de Kiesler, el correalismo, y el enfoque de la escenografía expandida. Paralelamente, las cualidades escenográficas y performativas observadas en *Art of This Century* se han fundamentado en la perspectiva planteada por Rachel Hann (2019) y otras propuestas destacadas de los *Performance Studies* como la estética de los ambientes (Böhme, 2013).

Art of This Century se dividía en cuatro espacios: “Sala Abstracta”, “Sala Surrealista”, “Galería Cinética” y “Galería de Luz Natural o Biblioteca”. La sala abstracta destacaba por una serie de lonas o telas ultramarinas instaladas como un fondo de telón para las obras expuestas. Las pinturas no tenían marcos, se disponían en el espacio gracias a unos dispositivos diseñados por el mismo Kiesler: unos sistemas de visualización en forma de diamante o triángulo invertido realizados con cuerdas que permitían girar y ver las piezas abstractas (Fig.2). La sala albergaba iluminación fluorescente.

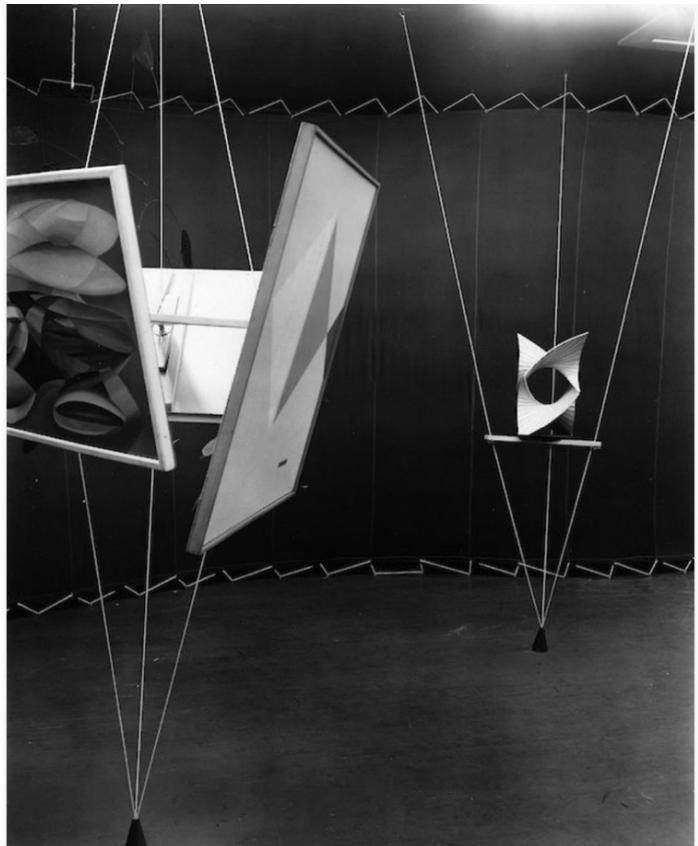


Fig. 2. Imagen de los dispositivos diseñados por Kiesler para exponer las obras abstractas. Berenice Abbott, *Abstract Gallery, Art of This Century* (1942). ©Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. Fuente de la imagen: <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/abstract-gallery-art-of-this-century/> [Consultado: 25/05/2023].



Fig. 3. Berenice Abbot, *Surrealist Gallery*, *Art of This Century* (1942). ©Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. Fuente de la imagen: <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/surrealist-gallery-art-of-this-century/> [Consultado: 25/05/2023].

Por su parte, las paredes de la sala surrealista eran cóncavas, creadas a partir de doblar una serie de planchas de madera natural de forma que ofrecían una imagen semejante a una cueva o caverna. Además, las obras eran mostradas sobre unos brazos ajustables, también imaginados por Kiesler, que sobresalían de las propias paredes. El efecto que se quería lograr con este montaje era (re)crear una atmósfera más orgánica y/o primitiva como defendían algunas de las premisas de la poética surrealista -inspiración antropomórfica-, así como las propias teorías arquitectónicas del autor (Fig. 3).

Por otro lado, en la galería cinética se ubicaba un mecanismo a modo de manivela por el cual el público observaba a través de una mirilla la colección de *La Bête en vasile* (1934) de Marcel Duchamp, accionando ellos mismos el paso entre una y otra. Este espacio también albergaba un dispositivo de visualización automática para obras de Paul Klee (Fig. 4).

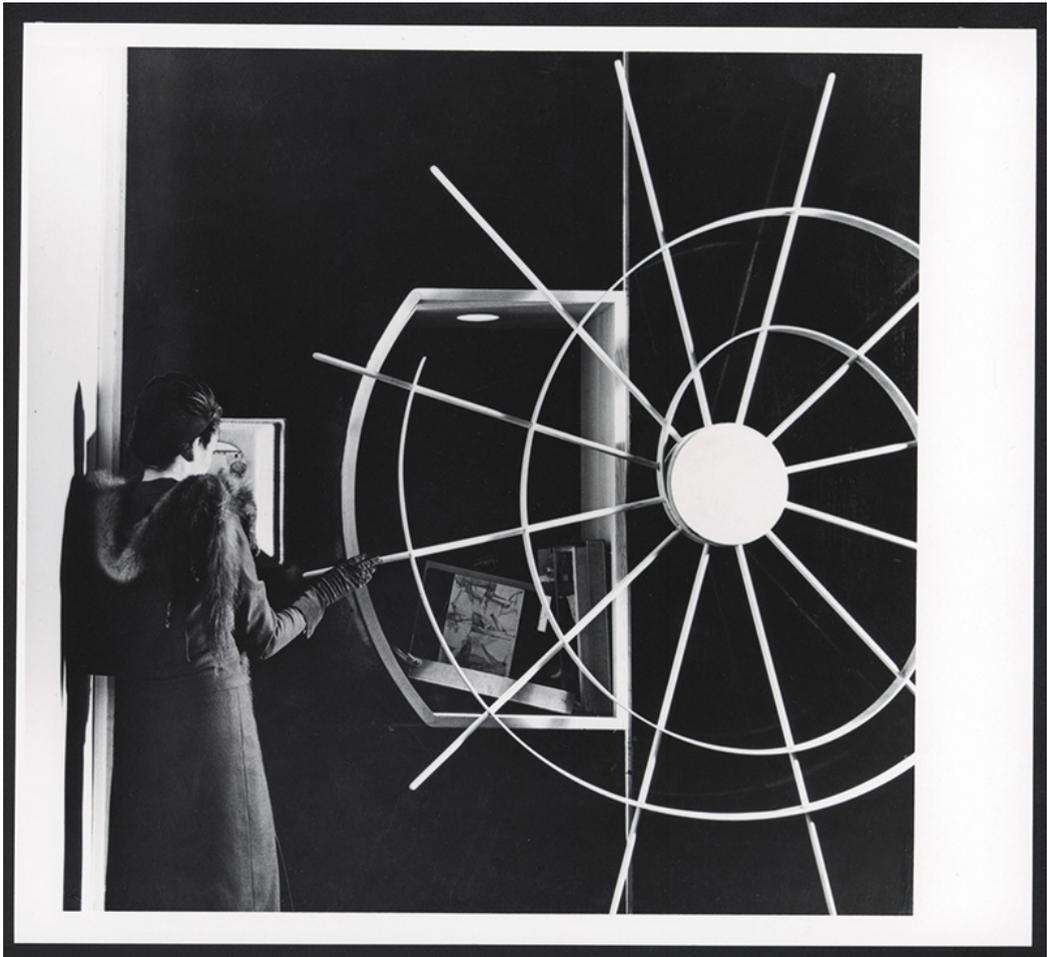


Fig. 4. K.W. Herrmann, *Art of this Century*, Viewing mechanism for Duchamp's *La Boîte-en-valise*, Kinetic Gallery, New York, 1942. © Austrian Frederick and Lillian Kiesler Foundation, Vienna. Fuente de la imagen: <http://www.dreamideamachine.com/?p=24375> [Consultado: 25/05/2023].

Finalmente, la galería de luz natural estaba destinada a muestras temporales y a la compraventa de obras de jóvenes artistas. En su totalidad, este espacio celebró más de un centenar de exposiciones, abriendo de esta forma las puertas del arte a las nuevas generaciones e integrando el espíritu europeo con el americano.

Siguiendo las teorías del correalismo, pero también la idea de la integración de las artes -de nuevo, debemos aludir al concepto de obra de arte total *Gesamtkunstwerk*-, Kiesler diseña el conjunto como un todo unificado donde los límites físicos son considerados una continuación de las propias pinturas y esculturas expuestas. Dicha expansión no solo se orquesta en el montaje, también en la propia materia que lo ocupa, pues como acabamos de describir el artista planeó incluso los dispositivos donde se ubicaban las obras, así

como el mobiliario de la galería teniendo en cuenta la interacción de estos objetos con los participantes. Esta prolongación entre el espacio, los artefactos y la atmósfera es lo que se analiza a continuación a partir de los principios planteados en el ámbito de estudio de la escenografía expandida: relacionalidad, afectividad y materialidad.

Con el primero de estos conceptos, J. McKinney y S. Palmer (2017) ponen el foco de interés no tanto en el espacio como contenedor o contenido, sino como un lugar de encuentros. La atención radica en las relaciones establecidas entre todos los agentes implicados, es decir, nos referimos a las simbiosis entre el público y los artistas, los visitantes y las obras, el espacio y el ambiente. En el caso de *Art of This Century*, estas interconexiones no son espontáneas, Kiesler las tiene presente en el diseño de los sistemas expositivos y en el tratamiento del espacio anteriormente descrito. En primer lugar, por la integración total entre la arquitectura y las obras exhibidas, consecutivamente, por la atención a la percepción integral del visitante y del ambiente recreado. Al no incluir marcos, las obras se funden con el espacio y hace desaparecer la separación metafísica arte-vida¹⁰, o más bien, imagen-realidad, por lo que se consigue un todo unificado tal y como defendía su propuesta del correalismo o reflejaba sus famosas casas *endless*. McKinney y Palmer apuntan que la intervención escenográfica en un espacio común implica una reivindicación social y política al transformar sus signos tradicionales y volver insólito lo cotidiano, despertando de esta forma nuestro espíritu crítico:

(...) the ways that scenography organizes spaces so that intersubjective or empathetic encounters and, potentially, some re-imagining of existing social structures might take place. In expanded scenography, urban space is often re-conceived through the way in which spectators or participants are enabled to see familiar environments in fresh ways (McKinney y Palmer, 2017: 8).

Esta perspectiva coincide con el análisis de Elena Shapira, quién explica que los mecanismos expositivos diseñados por Kiesler para esta galería eran una forma de desafiar la mirada convencional hacia las obras de artes, desarticulando incluso la noción de tiempo y espacio en el propio recorrido. Además, la autora va más allá al comparar los ganchos y brazos ideados con la situación de exilio que vivían tanto el arquitecto austrohúngaro como muchos de los autores de las obras exhibidas, lo que integraría aún más si cabe el conjunto:

He chose to show the transformation of the 'chaotic' state of exiled artists through the representation of their works as 'exiled bodies' in his display choices for Guggenheim's Art of this Century. The displaced experience he projected, however, was ultimately meant to produce a unified Gesamtkunstwerk in the sense that he used the staging of artworks as 'exiled bodies' in a deliberate manner to stage interpersonal relations between visitors and artworks that would ultimately secure a sense of a communal union as a Gesamtkunstwerk (Shapira, 2020: 123).

10 De nuevo, insistimos en la relación con el ensayo de Brian O'Doherty, *Dentro del cubo blanco* (2001).

Consecuentemente, estos hechos nos llevan al segundo de los principios de la escenografía expandida: la afectividad. El diseño de Kiesler tuvo en cuenta los efectos y afectos que podrían percibir y sentir los usuarios. La conceptualización de *Art of This Century* fue un proceso paralelo a sus trabajos en el Laboratorio del Correalismo y sus investigaciones sobre la percepción de las obras de arte con *Vision Machine* (Paz-Agras, 2018: 76-85). En algunos de sus bocetos¹¹, Kiesler reflexiona sobre lo que pudieran escuchar y/o ver las personas, por ejemplo, incluye la palabra “risa” o “conocimiento” al percibir los artefactos artísticos. Además, las descripciones de la galería de la propia Peggy Guggenheim (Vreeland, *Peggy Guggenheim: Adicta al arte*)¹² nos hablan de la “simultaneidad sensorial”, pues durante el recorrido se reproducía constantemente el audio de un tren llegando a la estación, al mismo tiempo que se encendían y se apagaban las luces. Las críticas de la época, como la de New York Times, hablaban de la galería como un parque temático o un dispositivo de carnaval por esta estimulación efectista. Sería tal el ambiente y las sensaciones logradas que la galería se convirtió incluso en escenario para la grabación de *La cuna de las brujas* (1944)¹³, un cortometraje experimental surrealista. Tras lo expuesto, no podemos dejar de referirnos al arquitecto como un creador de atmósferas o como paradigma de la estética de los ambientes (Böhme, 2013). Según Gernot Böhme, el arte de hacer atmósferas surge cuando el artista creador no ve en su objetivo final la producción del objeto, sino en la idea imaginaria que el observador recibirá a través del objeto (2013: 2). Kiesler, diseñó una galería, pero, sobre todo, creó un ambiente específico para disfrutar de las obras expuestas.

Por último, el tercero de los principios en los que se basa la investigación sobre escenografía expandida es la materialidad. Se trata de una noción derivada de las nuevas teorías materialistas o de la realidad pos-humana y se centra en desplazar el conocimiento desde el sujeto a los objetos, sus relaciones. A lo largo del texto, hemos podido comprobar el interés de Kiesler por moldear el espacio, pero fruto de ese sentido escénico resultado de sus anteriores experiencias en el mundo del teatro, también busca la integración entre el escenario y los actores, en este caso, entre la galería y el público visitante. De ahí que el diseño de los dispositivos permitiese una interacción performativa con las obras pues, los espectadores no solo se mueven por la sala o visualizan los artefactos, pueden participar de ellas. En este sentido, la materialidad también se relaciona con la sensibilidad háptica y la sensación de habitar, unas tendencias que Kiesler apoyaba en contraposición a la funcionalidad severa del Movimiento Moderno y que en el anterior apartado hemos relacionado con ciertas prácticas artísticas y teorías contemporáneas. Ocurre lo mismo con los muebles, ideados desde una visión pragmática,

11 Dicha imagen se encuentra disponible en <https://www.artforum.com/events/frederick-kiesler-185833/> [Consultado: 12/12/2024].

12 Sobre este asunto, véase el documental: *Peggy Guggenheim: Adicta al arte*. Dirigido por Lisa Immordino Vreeland, 2015, y basado en su autobiografía: GUGGENHEIM, Peggy (1946) *Confesiones de una Adicta al Arte*. Barcelona: Lumen.

13 Dicha pieza audiovisual fue escrita y dirigida por la artista Maya Deren, quién creía que la función del cine era crear experiencias. Buscaba la comparación de la concepción del tiempo y el espacio de los surrealistas con el mundo mágico medieval. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5axN12BEY9Y> [Consultado: 16/05/2023].

pero, sobre todo, orgánica, servían como asientos, mesas, soporte de obras o simplemente decoración, pues se integraban a la perfección con el espacio y las necesidades de las personas. Por lo tanto, cada sujeto y su interacción con los objetos y el ambiente recreado en la galería sumaba a un conjunto de energías propias del lugar y del momento concreto, convirtiendo el diseño expositivo en una verdadera acción performativa.

Conclusiones

Las nuevas teorías contemporáneas procedentes de ámbitos interdisciplinarios integrados por los estudios sobre Cultura visual, la Historia del Arte y los *Performance Studies*, nos permiten incorporar nuevos conceptos y perspectivas para analizar el arte de nuestra época. No obstante, también se presentan como herramientas críticas para estudiar otras prácticas y experiencias previas que, en su momento, no fueron suficientemente entendidas o examinadas. La investigación sobre escenografía expandida, así como otros estudios sobre el potencial de lo escenográfico aplicado a diversos ámbitos extra-teatrales, nos proporciona un interesante marco epistemológico donde encajar propuestas como la participación de Frederick Kiesler en la galería neoyorquina de Peggy Guggenheim hace más de ochenta años. El diseño propuesto por el polifacético artista cumple con los tres principios en los que se fundamenta el enfoque teórico propiciado por la escenografía expandida. En primer lugar, la interconexión entre el espacio físico, las obras de arte exhibidas y el ambiente o atmósfera recreada al concebir la galería como un conjunto unificado (relacionalidad). Por otro lado, la atención y el tratamiento de los dispositivos de visualización, mobiliarios y otros aspectos escenográficos como la luz o el sonido ambiental ejemplifica el interés de Kiesler por los afectos de los usuarios despertados (afectividad), así como, los desarrollados durante el propio recorrido a partir de su interacción (materialidad). Como aludíamos al principio, Kiesler trabaja en la escenografía que ha sobrevivido al teatro, un ámbito que conoce, práctica e investiga profundamente aplicando sus descubrimientos a otros trabajos como los escaparates de unos grandes almacenes, o en este caso, en una galería de arte. Sus resultados e ideas parecen profetizar las prácticas artísticas interdisciplinarias contemporáneas, de ahí la conceptualización de este artículo, pues, aunque el autor solo esbozara algunas de las premisas teóricas descritas, supo alumbrar *el arte de nuestro siglo*.

Peggy Guggenheim cuenta en su biografía como Kiesler llegó a decirle que su galería pasaría a la historia no por sus obras expuestas, sino por la manera en la que él las presentaba¹⁴. Son muchos los factores que hacen destacar *Art of This Century* como una de las galerías de arte moderno más importantes del siglo XX, pero, sin duda, su puesta en escena sigue sorprendiendo por su concepción integral del espacio y su visión del arte. En pleno corazón de Manhattan y durante unos cuantos años, muchos son los que

14 La cita completa disponible en: <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/in-depth/peggys-friends/frederick-kiesler/> [Consultado: 22-09-2022].

pudieron asistir a este mítico lugar. Ahora, con el eco de lo que fue, solo nos queda imaginar cómo sería recorrer y sentir *Art of This Century*.

Bibliografía

- Bianchi, P. (2016). *The theatricality of exhibition spaces: Fluid spectatorship into hybrid places*. *Anglistica AION*, 20(2), 83–95.
- Böhme, G. (2013). The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres. *Ambiances, Redécouvertes*. Disponible en: <https://journals.openedition.org/ambiances/315> [Consultada el 20-12-2024].
- Cairol, E. y Macsotay Bunt, T. (2021). Introducción: cuando los espacios devienen arte. Obra de arte total, instalación, entornos inmersivos. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, (9), 15–24. <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.31663>
- Davidson, S., y Rylands, P. (Eds.). (2004). *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The story of Art of This Century*. New York: Solomon R Guggenheim Museum.
- Duncum, P. (2004). Visual culture isn't just visual: Multiliteracy, multimodality and meaning. *Studies in Art Education*, 45(3), 252–264. <https://doi.org/10.1080/00393541.2004.11651771>
- Guggenheim, P. (Ed.). (1968). *Art of this century; objects, drawings, photographs, paintings, sculpture, collages, 1910 to 1942*. Disponible en: <https://archive.org/details/artofthis-century00gugg/mode/2up> [Consultada el 20-12-2024].
- Haines-Cooke, S. (2009). *Frederick Kiesler: Lost in history: Art of This Century and the Modern Art Gallery*. Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing.
- Hann, R. (2019). *Beyond scenography*. Londres: Routledge.
- Hann, R. (2021). Modelling Kiesler's Endless Theatre: Approaches to paradata for heritage visualization. *Theatre and Performance Design*, 7(1-2), 96–115. <https://doi.org/10.1080/23322551.2021.1940455>
- Jay, M. (2005). *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (1.ª ed.). Madrid: Akal.
- Jiménez-Blanco, M. D. (2018). *Una historia del museo en nueve conceptos* (2ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kjellmer, V. (2021). Scented scenographics and olfactory art: Making sense of scent in the museum. *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 72–87. <https://doi.org/10.1080/00233609.2020.1775696>
- Levent, N., y Pascal-Leone, A. (Eds.). (2014). *The multisensory museum: Cross-disciplinary perspectives on touch, sound, smell, memory and space*. Rowman & Littlefield.
- Lotker, S., y Gough, R. (2013). On scenography: Editorial. *Performance Research*, 18(3), 3–6. <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818306>

- Luque Blanco, J. L. (2012). *Contínuum cósmico: Frederick Kiesler (1890-1965)*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos.
- Martin-Beal, K. (2017). *Multi-disciplinary modernism: Peggy Guggenheim and Art of This Century* [Tesis doctoral, University of Houston].
- McKinney, J., y Palmer, S. (2017). *Scenography expanded: An introduction to contemporary performance design*. Londres: Bloomsbury.
- Melvin Paul, L. (1981). *Peggy Guggenheim's Art of This Century: The Surrealist Milieu and the American Avant-garde, 1942-1947* [Tesis doctoral, University of Delaware].
- Mitchell, W. J. T. (2005). There are no visual media. *Journal of Visual Culture*, 4(2), 257-266. <https://doi.org/10.1177/1470412905054673>
- Odoherly, B. (2001). *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Pallasmaa, J. (1996). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gilli.
- Paz-Agras, L. (2018). El espacio expositivo como experiencia: La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, 1942. *Bitácora Arquitectura*, 39, 76-85. <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2018.39.67821>
- Phillips, L. (1989). *Frederick Kiesler*. Nueva York: Whitney Museum of American Art.
- Shapira, E. (2020). Kiesler's imaging exile in Guggenheim's Art of This Century gallery and the New York avant-garde scene in the early 1940s. En VV. AA., *Arrival Cities: Migrating artists and new metropolitan topographies in the 20th century* (pp. 123-144). Leuven University Press. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv16qk3nf.9> [Consultada el 20-12-2024].
- VV. AA. (2004). *The story of Art of This Century*. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Foundation.

Webgrafía

- Fundación Peggy Guggenheim. (n.d.). *Art of This Century*. Recuperado el 29 de marzo de 2023, de <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/in-depth/peggy-guggenheim/art-of-this-century/>
- Frederick Kiesler Foundation. (n.d.). *Frederick Kiesler Foundation*. Recuperado el 16 de mayo de 2023, de <https://www.kiesler.org/en/frederick-kiesler-foundation/>
- YouTube. (2023, mayo 16). *Peggy Guggenheim y el arte del siglo XX*. Recuperado el 16 de mayo de 2023, de <https://www.youtube.com/watch?v=5axN12BEY9Y>