Storm King Art Center

Nueva York, EE.UU

Lo excepcional en los museos suelen ser sus obras. Esta vez es la extensión del espacio de exhibición lo que parece particular. Un parque de 1.000 ha contiene obras de gran magnitud que se despliegan en el territorio. La topografía natural y modelada se combinan para establecer horizontes de visión y los campos de acción de cada pieza.

Usually the exceptional part of museums are the pieces inside. This time, the extension of the exhibition space is what appears the most unique. A 1,000 hectare park contains works of great magnitude that spread amongst the site. The natural and modeled topographies are combined to establish visual horizons and fields of action for each piece.

William Rutherford Paisajista

TEXTO *Rodrigo Pérez de Arce Profesor, Pontificia Universidad Católica de Chile*
FOTOGRAFÍA *Rodrigo Pérez de Arce, Jerry L. Thompson*

Isamu Noguchi. *Momo Taro*. ©Storm King Art Center. Jerry L. Thompson

¹ Mediante una mínima intervención de los arquitectos Open Office art+architecture en colaboración con el artista Robert Irwin.

² Si bien más diversas en tamaño, las obras de *Dia:Beacon* incluyen grandes piezas y grandes series incluyendo por ejemplo la serie *Shadows* de Andy Warhol y las es-

culturas monumentales de Richard Serra, *Torqued Ellipse*.

³ Ambos son creados por donaciones. *Storm King* es producto de la visión de dos empresarios, mientras que la fábrica que acoge a *Dia:Beacon* fue donada por sus últimos dueños, mientras que los fondos para la colección procedían

de donantes privados. No es fácil encontrar en nuestro medio este tipo de filantropía, dedicada a las experiencias del arte moderno y actual.

⁴ El argumento es tratado en varios de los ensayos de John Brinkerhoff Jackson, algunos de ellos compilados en *Discovering the vernacular landscape* (1984).

DE PODIOS Y ESCULTURAS / Sobre márgenes opuestos del río Hudson, aguas arriba desde Nueva York, se despliegan dos extensos centros de arte: de un lado el parque de esculturas *Storm King*, creado en 1960; no muy distante, el museo de arte moderno *Dia:Beacon*, habilitado en naves industriales el año 2003¹. Son reflujos de Manhattan, cuya extensión bastaría para considerarlos excepcionales. Además, sin habérselo propuesto, representan modos contrastados del museo. Comparten con la idea clásica de Nueva York los superlativos (de cuantías y riesgo) y en particular el *extra large* que Rem Koolhaas conceptualiza a partir de Manhattan, referido en este caso a la magnitud de los espacios de las obras en exhibición.²

I / Representativas de un cierto espíritu filantrópico norteamericano, las colecciones gestan hechos públicos de origen *privado*³ en un despliegue de magnitudes tradicionalmente asociado al absolutismo. Manifiestan un paso desde la cultura de la producción hacia la cultura del museo; de campos agrícolas a *museo al aire libre* y de naves industriales a galerías de exposición. Así dan cuenta de las profundas transformaciones del territorio que J.B. Jackson⁴ solía destacar como demostración del paisaje en tanto proceso cultural y social.

Las colecciones reúnen piezas a la medida del lugar con otras instaladas bajo la supervisión directa de los artistas. Sólo abordan la producción artística posterior a la Segunda Guerra Mundial: lo que sigue son reflexiones instigadas por su apreciación.

En virtud de la amplitud, estos escenarios construyen condiciones de campo inusuales, vinculando obras y espectadores en un marco de distancias y holguras que gesta modos de interpelación de imposible materialización en la estrechez de los museos urbanos. El silencio de las grandes salas y de la amplísima extensión del parque, el ocasional encuentro con otros espectadores y la posibilidad de circunvalar o tomar distancia a gusto, la cadencia pausada de las visitas y la informalidad

(aunque sorprendentemente, también aquí se prohíbe tocar las obras) son memorables.

Pero hay diferencias significativas: mientras que las naves del *Dia:Beacon* construyen un contexto estable para la apreciación del arte (además de esculturas la colección incluye pinturas y obras gráficas) en *Storm King* el diálogo se instituye con el parque y sus condiciones atmosféricas, de tal modo que el tiempo y las circunstancias de la visita (bajo la nieve o contra el follaje tupido -quizá rojo encendido según la estación- o las luces cambiantes dependiendo de la hora y la estación de la visita) afectan las apreciaciones de un modo más determinante.

Y sin embargo no es sólo el hecho de la exhibición al *aire libre* la que determina esta experiencia, puesto que los sitios áridos o semiáridos que poseen escultura en el paisaje o bien asociadas al *land art* postulan igual relación entre obra y escenario; la diferencia es que sus condiciones determinan una relación más estable y directa de escultura y suelo, quizá desnudo o pedregoso o manchado de pastos y matorrales dispersos (en el caso del *land art* una relación en donde frecuentemente la manipulación del suelo constituye propiamente la escultura). Es más, pareciera que precisamente son esos escenarios los que reúnen la mayor parte de las experiencias (ahora clásicas) de relación a gran escala de escultura y paisaje, sea desplegando piezas sobre un cierto terreno, sea ofreciéndose directamente como campo de acción del escultor⁵. En los terrenos de la *Chinati Foundation* en Marfa, Texas, Donald Judd dispone sus piezas de hormigón sobre un campo de secano agreste⁶ mientras *Double Negative* de Michael Heizer participa de la entropía del desierto.

Ceñido a los ciclos naturales, el ritmo más exuberante de *Storm King* parece crear en cambio otros planos de mediación, otras opciones curatoriales y otras condiciones de campo para las obras, las cuales se ven obligadas a dirimir sus modos de relación con el follaje,

Isamu Noguchi. *Momo Taro*, 1977-1978; granito, 2,4 x 10,5 x 6,6 m (total)

Magdalena Abakanowicz. *Sarcophagi in glass houses*, 1989; madera, vidrio y acero, 2,62 x 5,25 x 43,6 m

Grace Knowlton. *Spheres*, 1973-1975; hormigón, fibra de vidrio y arcilla, tamaños variables

* Además de las piezas mencionadas sería necesario incluir *Rodent Crater* en Arizona de James Turrell, *Lighting Fields* en Nuevo México de Walter de Maria y muchas otras.

* Quince grupos de cajas de hormigón se despliegan sobre una extensión de más de un kilómetro de secano agreste. Judd asumió el em-

plazamiento de todas las obras de arte como un problema clave para su apreciación y fue especialmente crítico de los museos diseñados por sus contemporáneos.

⁷ La exuberancia del paraje puede ocultar sus obras como ocurrió en su sentido más dramático en las ruinas mayas y como muestran las

fotografías antiguas de las Misiones Jesuíticas en Paraguay y Brasil.

* Ver por ejemplo el libro de Cleve Gray publicado en 1968 sobre la obra de David Smith.

* De estos ambientes también se inspiró el *Hudson River School of Landscape Painting*. La intención

original de Ralph E. Odgen fue precisamente la de crear un museo de pinturas representativo de esa escuela. Solo después de visitar una cantera y de conocer el estudio de Smith decidió dedicar el sitio a la exhibición de esculturas. Acerca de sus consecuencias para el desarrollo de ciertas ideas de paisaje, ver el texto de Leo Marx "The American

Ideology of Space" publicado en *Denatured Visions. Landscape and Culture in the Twentieth Century* (1988).

¹⁰ Por ejemplo *Momo Toro* de Isamu Noguchi para la cual se acondicionó enteramente el relieve.

¹¹ *Creative farming* según las presentaciones de *Storm King*, cuya idea fue elaborada por los paisajistas Darle Morrison y William A. Rutherford quienes reintrodujeron pastizales de flora nativa utilizando las segadoras como herramientas determinantes de ciertos rasgos del paisaje.

puesto que en virtud de su propia fertilidad éste podría cubrirlas por entero⁷. Inspirado en el jardín de esculturas que David Smith armó junto a su taller en Bolton Landing, estado de Nueva York⁸, la propuesta amplifica en este caso no sólo la superficie sino también la variedad y heterogeneidad de su muestra. Rodeado de árboles, a este parque se lo percibe como un gran claro en el bosque, pero generoso en horizontes visuales⁹. El retiro del lugar acrecienta la percepción de sonidos y ambientes naturales. Por otra parte, el predominio en las obras del origen de maestranza por sobre el de cantera recuerda vagamente un pasado agrario.

A primera vista, pareciera que las esculturas de *Storm King* fueron simplemente instaladas en su sitio como quien dispone con cuidado piezas de ajedrez sobre el tablero. Muchas de ellas se yerguen como trípodes o marcos. Sólo algunas descansan sobre el suelo. Todo podría concordar con un carácter *natural* y sin embargo no hay menos artificio aquí que en las naves fabriles de *Dia:Beacon*.

II / La construcción de *Storm King* ha debido considerar al menos dos estrategias fundamentales de habilitación del territorio para el museo de esculturas: una topográfica, destinada a modelar suelos, controlar horizontes visuales y establecer *campos* favorables para la fruición de cada pieza¹⁰. La otra estrategia es ecológica: el manejo de cultivos constituye quizá su rasgo más innovador. Descrito como un método de *agricultura creativa*¹¹, éste conjuga los requerimientos del museo con una agenda de restauración ecológica, contrarrestando el abandono sufrido por los terrenos al desplazarse las faenas agrícolas hacia nuevos frentes de producción. El plan de manejo dis-

tingue entre pastizales altos y pradera, intercalándolos; el efecto es el de islas despeinadas sobre extensiones tersas, el dibujo estriado de las segadoras en la traza de los recortes, grandes esculturas contra el fondo sombrío de los árboles. Algunas situaciones más íntimas son creadas en recodos cóncavos. Las islas definen campos visuales. Las dinámicas de los suelos forman parte de la apreciación del arte.

Por encima del follaje, grandes esculturas parecen triangular los terrenos en un símil de la estructura territorial que Giovanni Francesco Bordino imaginaba en 1588, abstrayendo la ciudad de Roma para develar sus trazados procesionales, pero sus rutas son excepcionales por lo escasas: la baja carga de uso posibilita pisar los prados. Todo funciona mediante amplitud y generosas perspectivas dispuestas sobre el manto verde. Ningún episodio quiebra la quietud del lugar. A diferencia del campo ritual o el cementerio, cuyas piezas comparten una finalidad común, aquí la relación entre piezas heterogéneas es una tarea caso a caso: *Storm King* es para este efecto un proyecto *en marcha*.

III / A partir de un cierto momento la escultura descendió del podio que la separaba de la *vida real* y eventualmente tumbada sobre la tierra, compartió su horizontalidad para formar parte del paisaje: en el argumento de Rosalind Krauss (1986), "*aquel campo expandido*" que resulta del desplazamiento y las rearticulaciones mencionadas abre la posibilidad de cruces inéditos entre los oficios del escultor, el arquitecto y el paisajista.

El podio -como el marco en el cuadro- separaba hasta entonces dominios autónomos instituyéndose en una figura diferenciadora y en sí misma distintiva respecto a la obra y a su

entorno. Desaparecido el podio se confundieron esos dominios deliberadamente.

En tanto parque museo, *Storm King* posee una colección diversa, la cual encarna al menos parcialmente esa vocación del *campo expandido*, pero aquel campo que reúne a las esculturas ha sido constituido en su sentido concreto en algo más que un mero soporte o medio plástico. Allí, manchas como de Jean Arp pero fértiles, vivas, establecen sutiles formas de convivencia y reciprocidad con los objetos del parque y ciertas prácticas agrícolas renacen bajo lógicas de un paisajismo integrador, para un medio puro en donde los horizontes *naturales* están garantizados a perpetuidad, de modo que ningún artificio se interpondrá en la relación de esculturas y campos cultivados. Lejos de dirimir la relación entre *obra de arte* y *mundo real* las mediaciones que allí se construyen se instituyen en episodios fundamentales para la experiencia del conjunto mayor que es el parque con sus cielos cargados de agua, sus piezas escultóricas, sus prados, sus bosques y sus visitantes. ARQ

Bibliografía

Brinckerhoff, John. *Discovering the vernacular landscape*. Yale University Press, New Haven, 1984. / Gray, Cleve (Ed). *David Smith by David Smith, Sculpture and Writings*. Thames and Hudson, Londres, 1968. / Krauss, Rosalind. "Sculpture in the expanded field". En Krauss, Rosalind. *The originality of the avant garde and other modernist myths*. MIT Press, Cambridge, 1986. / Marx, Leo. "The American Ideology of Space". En Wrede, Stuart y William Howard (Eds.). *Denatured Visions. Landscape and Culture in the Twentieth Century*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1988.

PLANO GUÍA DE VISITANTES Y UBICACIÓN DE ESCULTURAS.
Gentileza de Storm King Art Center
E. 1: 12.500

- 1 Magdalena Abakanowicz. Sarcophagi in Glass Houses, 1989
- 2 Siah Armajani. Gazebo for two Anarchists. Gabriella and Alberto Antolini, 1992
- 3 Alice Aycock. Three-fold Manifestation II, 1987
- 4 Saul Baizerman. Aphrodite, 1940-1948
- 5 Max Bill. Unit of Three Equal Elements, 1965
- 6 Ronald Bladen. Three Elements, 1965
- 7 Chakaia Booker. A Moment in Time, 2004
- 8 Manuel Bromberg. Catskill, 1968
- 9 Daniel Buren. Sit Down, 1998
- 10 Alexander Calder. The Arch, 1975
- 11 Kenneth Capps. Strike, 1972
- 12 Anthony Caro. Bitter Sky, 1983
- 13 Anthony Caro. Reel, 1964
- 14 Victor Contreras. Infinite Flight, 1995
- 15 George Cutts. Sea Change, 1996
- 16 Dorothy Dehner. Cenotaph #4, 1972
- 17 Mark Di Suvero. Mahatma, 1978-1979
- 18 Mark Di Suvero. Mon Père, 1973-1975
- 19 Mark Di Suvero. Mother Peace, 1969-1970
- 20 Mark Di Suvero. Mozart's Birthday, 1989
- 21 Mark Di Suvero. Pyramidian, 1987-1998
- 22 Sorel Etrog. Calligraphic Figure, 1960-1962
- 23 Sorel Etrog. Pulcinella I, 1965-1967
- 24 Herbert Ferber. Konkapot II, 1972
- 25 Charles Ginnever. Fayette: For Charles and Medgar Evers, 1971
- 26 Andy Goldsworthy. Storm King Wall, 1997-1998
- 27 Adolph Gottlieb. Petaloid, 1967-1968
- 28 Emilio Greco. Large Bather No. 1, 1956
- 29 Robert Grosvenor. Untitled, 1970
- 30 Gilbert Hawkins. EX, 1971
- 31 Barbara Hepworth. Forms in Movement (Pavan), 1956
- 32 Barbara Hepworth. Square Forms With Circles, 1963

- 33 Hans Hokanson. Helixikos Number 3, 1969
- 34 Alfred Hrdlicka. Golgatha, 1963
- 35 Richard Hunt. Expansive Construction, 1974
- 36 Jim Huntington. Inheritor (For Jake), 1978
- 37 Patricia Johanson. Nostoc II, 1975
- 38 Menashe Kadishman. Suspended, 1977
- 39 Lyman Kipp. Lockport, 1977
- 40 Jerome Kirk. Orbit, 1972
- 41 John Knight. 87°, 1997-1999
- 42 Grace Knowlton. Spheres, 1973-1985
- 43 Sol Lewitt. Five Modular Units, 1971
- 44 Alexander Liberman. Adam, 1970
- 45 Alexander Liberman. Adonai, 1970-1971
- 46 Alexander Liberman. Iliad, 1974-1976
- 47 Roy Lichtenstein. Mermaid, 1944
- 48 Tomio Miki. Ear, 1965
- 49 Henry Moore. Reclining Connected Forms, 1969
- 50 Robert Murray. Kiana, 1978
- 51 Forrest Myers. Mantis, 1968-1970
- 52 Louise Nevelson. City on the High Mountain, 1983
- 53 Isamu Noguchi. Momo Taro, 1977-1978
- 54 Nam June Paik (54A a 54C). Waiting for UFO, 1992
- 55 Eduardo Paolozzi. Icarus (Segunda versión), 1957
- 56 Joel Perlman. Night Traveler, 1977
- 57 Karl Pfann. Trinity, 1960
- 58 Josef Pillhofer. Man in Quarry, 1960
- 59 Josef Pillhofer. Reclining Man, 1964
- 60 George Rickey. Five Open Squares Gyrotory Gyrotory, 1981
- 61 George Rickey. Six Lines in AT, 1965-1966 / 1979
- 62 George Rickey. Two Planes Vertical-Horizontal II, 1970
- 63 Mia Westerlund Roosen. Muro Series X, 1979
- 64 Richard Serra. Schunnemul Fork, 1990-1991

- 65 Charles Simonds. (A y B). Dwellings, 1981
- 66 Yerasimos Sklavos. Eyes of the sky, 1964
- 67 David Smith. Becca, 1964
- 68 David Smith. Personage of May, 1957
- 69 David Smith. Portrait of a Lady Painter, 1954 / 1956-1957
- 70 David Smith. Study in Arcs, 1957
- 71 David Smith. The Sitting Painter 1954-1955
- 72 David Smith. Three Ovals Soar, 1960
- 73 David Smith. Volton XX, 1963
- 74 David Smith. XI Books II Apples, 1959
- 75 Kenneth Snelson. Free Ride Home, 1974
- 76 Richard Stankiewicz. 1979-4, 1979
- 77 Richard Stankiewicz. Australia No. 9, 1969
- 78 David Stolz. Day Game, 1972
- 79 Tal Streeter. Endless Column, 1968
- 80 George Sugarman. One, 1975-1977
- 81 Johnny Swing. Nickel Couch, 2001
- 82 Johnny Swing. Butterfly Chair, 2002
- 83 Lee Tribe. King, 1986
- 84 Ernest Trova. Gox #4, 1975
- 85 William Tucker. Untitled, 1968
- 86 Unknown. Easter Island Head (Reproduction), 1970
- 87 Ursula von Rydingsvard. For Paul, 1990-1992 / 2001
- 88 David von Schlegell. Untitled, 1972
- 89 Isaac Witkin. Birth of Aphrodite, 1977-1978
- 90 Isaac Witkin. Kumo, 1971
- 91 Isaac Witkin. Masai, 1969
- 92 Isaac Witkin. Reunion, 1969
- 93 Isaac Witkin. Shogun, 1968
- 94 Fritz Wotruba. Man Walking, 1952

Mark di Suvero. *Mon Pere, Mon Pere. Atrás Mother Peace.* ©Storm King Art Center. Jerry L. Thompson

Mark di Suvero. *Mother Peace*. Atrás *Pyramidian*. ©Storm King Art Center. Jerry L. Thompson

South fields, área de obras de Mark di Suvero. *Mozart's birthday*, 1989; acero, 7 x 12 x 12 m. Atrás *Pyramidian*, 1987-1988; acero, 17 x 14 x 14 m

Mark di Suvero. *Mozart's birthday*. Atrás *Mother peace*, 1969-1970; acero pintado naranja, 12,5 x 15 x 13,5 m

STORM KING ART CENTER

Creadores **Ralph Ogden, Peter Stern**

Paisajista **William Rutherford**

Arquitecto pabellón de acceso **Maxwell Kimball (1935)**

Arquitectos otros edificios **Joyce Rutherford, William Rutherford**

Director y curador *Storm King* **David Collens**

Ubicación **Old Pleasant Hill Road, Mountainville, Nueva York, EE. UU.**

Patrocinadores **Ralph E. Ogden Foundation, Inc., Art Center's Ogden/**

Stern Investment Fund

Construcción **Star Expansion Company**

Superficie inicial **72,9 ha**

Superficie actual **1.004,4 ha**

Año construcción **1960 (inauguración)**