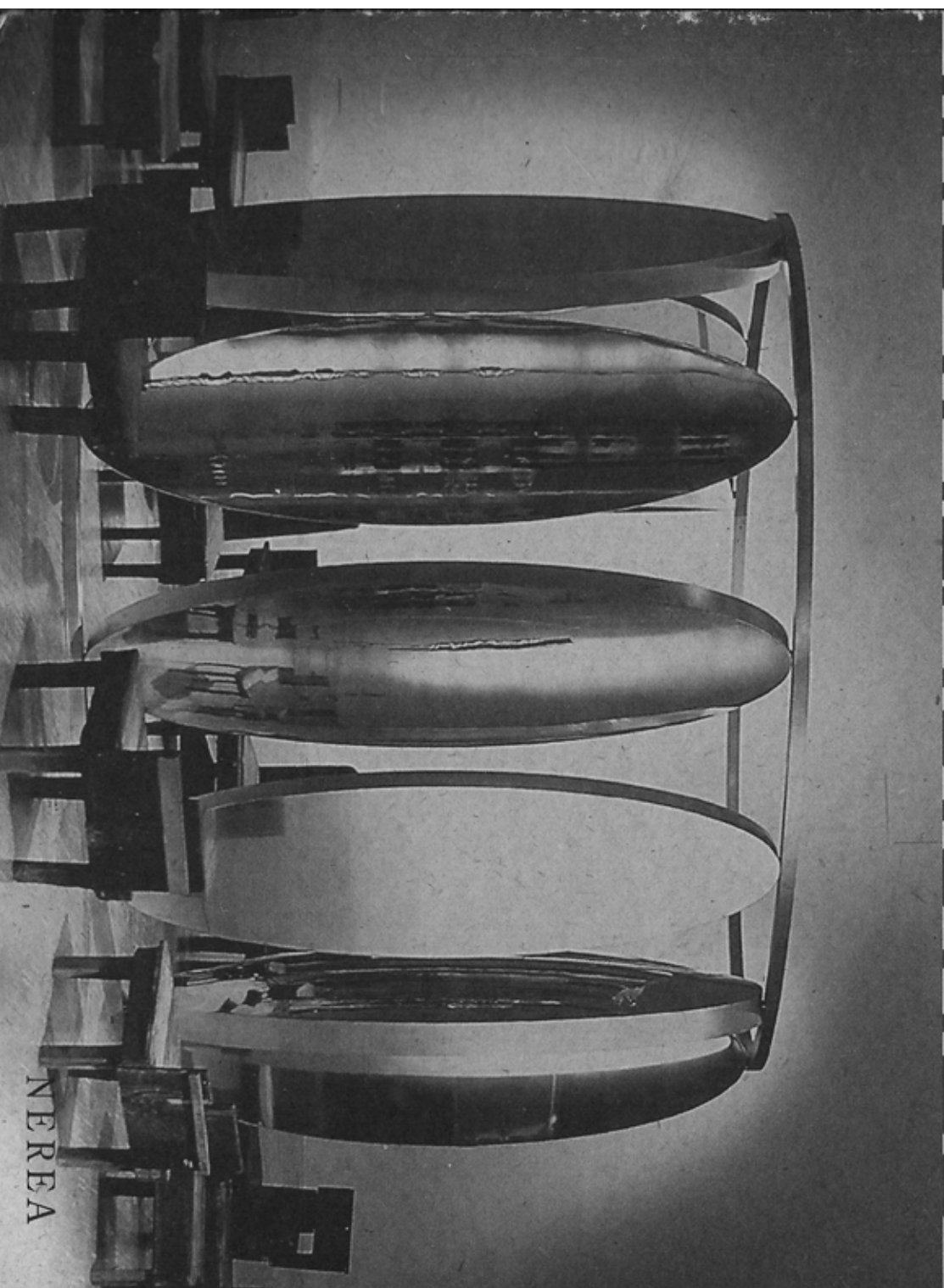


ART E
MOY

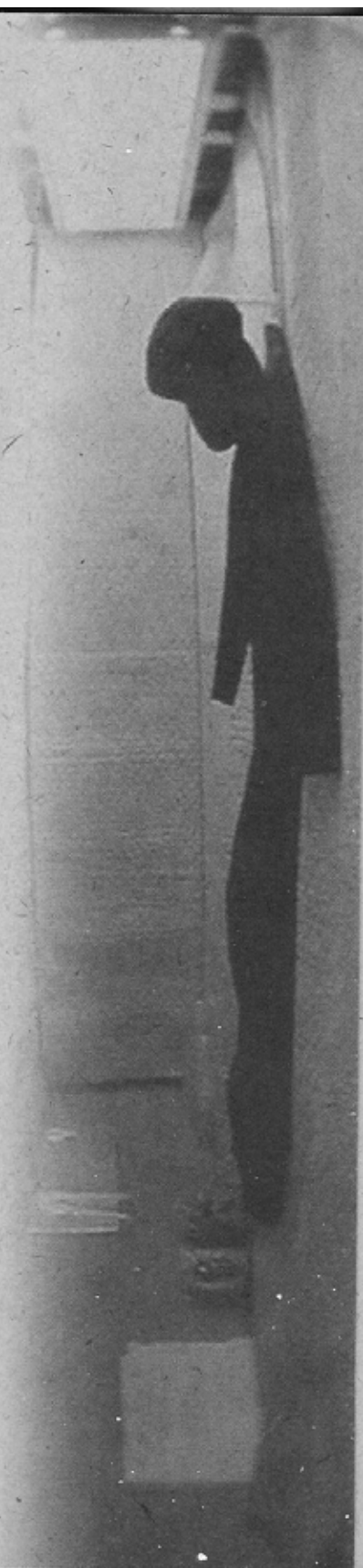
Josu Larrañaga

INSTALACIONES



NEREA

La INSTALACIÓN es una
nueva forma de expresión
que viene a reconsiderar
las condiciones espaciales
de presentación de
las propuestas artísticas.
Surge en la confluencia de ideas,
acciones, contenidos, proyectos
y manifestaciones plásticas
de finales de la década de los sesenta
y principios de los setenta,
y sus planteamientos se nutren
de esas corrientes transformadoras.



Instalaciones

Instalaciones

JOSU LARRAÑAGA

NEREA

La colección Arte Hoy ha contado con la colaboración del Programa de Subvenciones de la Getty Grant Program de Los Ángeles.

Ilustración de sobrecubierta: Louise Bourgeois, *Cell (twelve oval mirrors)*, 1998.

Dirección de la colección: SAGRARIO AZNAR Y JAVIER HERNANDO

© Josu Larrañaga, 2001

© Editorial Nerea, S.A., 2001

Juan de Laborda, 2

20280 Hondarribia (Guipúzcoa)

Teléfono: 943 64 57 43

Fax: 943 64 60 27

nerea@nerea.net

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro pueden reproducirse o transmitirse utilizando medios electrónicos o mecánicos, por fotocopia, grabación, información, anulado u otro sistema, sin permiso por escrito del editor.

ISBN: 84-89569-52-5

Depósito legal: M. 7.496-2001

Impresión: EFCA

Encuadernación: RAMOS

Índice

INTRODUCCIÓN 7

- Un término recurrente 7

ANTECEDENTES 9

- Marcos y pedestales en decadencia 9
- Los límites del arte y la vida 14
- Arte y museo; una difícil relación 20
- Nuevos lugares de actuación 21
- A la conquista del espacio 26
- Obra comentada: *Sin título* de Dan Flavin 29

LOS TÉRMINOS DE LA INSTALACIÓN 31

- Consumidores y usuarios 31
- A vueltas con la representación 33
- ¿Un nuevo recipiente para el arte
o un mecanismo para su producción? 37
- Entre la creación y la profesión 41
- Otro espectador 44
- Obra comentada: *Museo* de Igor Kopynstiansky 49

¿CONTRA CORRIENTE? 51

- Sobre la pervivencia de la obra 51
- Ponga una instalación en su comedor 53
- Espacio sobre espacio 54
- Escenografías 59
- La escena en el museo 62
- Originales 63
- Obra comentada: *El hombre que echó a volar
al espacio* de Ilya Kabakov 67

APÉNDICE 1: EXPERIENCIAS ESPAÑOLAS 69

- Confrontaciones 70
- Engranajes 72
- Recorridos 73
- Opacidades 75
- Interferencias 76
- Re/de/construcciones 78
- Escenificaciones 79
- Conversaciones 81
- Reinterpretaciones 83

APÉNDICE 2: ALGUNOS ESCRITOS 85

- El espacio sólo puede conducirnos al paraíso
(Benjamín Buchloh) 85
- Introducción (Ánmon Barzel) 87
- Sobre la instalación (Catherine David) 88
- La instalación total (Ilya Kabakov) 91

BIBLIOGRAFÍA 101

Introducción

UN TÉRMINO RECURRENTE

Hay algunos nombres que encuentran un fácil acomodo entre nosotros, mientras que otros, en ocasiones más cuidadosamente elaborados o seleccionados, pasan y desaparecen a velocidad vertiginosa. Me refiero a esas palabras que surgen de improviso, se hacen presentes con una fuerza inusitada y comparten su estancia con otras que tuvieron que trabajar duro durante muchos años para ser aceptadas finalmente en nuestra jerga. *Instalación* es una de ellas. Irrumpió en el mundo artístico a finales de los años sesenta, y se ha mostrado como un término asentado y fundamental para entender el arte de la última mitad de siglo, a pesar de la profusión y, a menudo, la superficialidad con que ha sido utilizado.

En ocasiones, ha podido dar la impresión de que todo el arte se hubiera convertido de pronto en instalación. Parecía que cualquier propuesta que quisiera presentarse como medianamente contemporánea estaba obligada a incluir en su definición la palabra *instalación*, a pesar de la indefinición que la acompañaba, o precisamente por ello.

Y es que, al tratarse de un medio de expresión que apareció en un momento en el que emergieron propuestas artísticas muy diversas, y que surgió sin el apoyo de una teoría determinada o de unos límites establecidos claramente, su significado ha estado sometido a multitud de interpretaciones, en muchos casos contradictorias: se ha afirmado que la instalación es una categoría artística que cumple un papel similar al de la pintura o la escultura dentro de las artes plásticas, y a su vez se ha dicho y se ha escrito que es un género, lo que querría decir que cumpliría dentro del arte una función semejante a la del bodegón, el paisaje o el retrato; se le ha emparentado con la escenografía teatral o con el montaje de exposiciones y muestras; también se le ha considerado un híbrido entre arquitectura, escultura y pintura, además de un intento de aunar las diversas artes; también una determinada forma de escultura que se caracteriza fundamentalmente por invadir un espacio mayor (Algunas de estas caracterizaciones, en ocasiones contradictorias entre sí, pueden encontrarse en los textos sobre la instalación incluidos en el Apéndice 2).

Si por otro lado atendemos a su uso, a su utilización práctica en la crítica y el mercado del arte, parece evidente que la palabra *instalación* ha

sido en muchos casos un término recurrente para denominar las propuestas artísticas a las que no se les podía aplicar fácilmente aquellas categorías tradicionales de pintura o escultura, y que, por otro lado, tampoco podían ser ubicadas en calificativos más recientes, ya sea por su vinculación con una determinada "poética", como es el caso de los *merz*, los *assemblages* o los *combine painting*, o por la excesiva referencialidad decorativa de otros términos más generales como el denominado *arte ambiental*.

Las propias propuestas artísticas que se han presentado a lo largo de los años bajo el nombre de *instalación* son en todos los sentidos tan heterogéneas que difícilmente podemos concebir una definición rigurosa que sirva siquiera para la mayoría de ellas.

De manera que nuestro acercamiento al fenómeno artístico que llamamos *instalación* no podrá realizarse a partir de una definición concreta, inexistente e improbable, o del intento de incorporarla a una nueva categoría historicista, sino que deberá ser más bien, como su propia formación, el resultado de una serie de confluencias, de propósitos y de realizaciones concretas.

Partimos de la constatación de que la *instalación* difiere de otras propuestas espaciales previas y posteriores; se presenta a la vez en América y Europa; surge para nombrar una determinada manera de proponer arte, y no para definirlo; promueve la colaboración de diferentes formas artísticas y proce-

sos mediáticos; incorpora las estrategias de apropiación y montaje, pero ni las monopoliza ni excluye otras ensayadas por el arte de los últimos cincuenta años; En consecuencia, no es más que una de las posibilidades expresivas nacidas de las extraordinarias transformaciones del arte de las últimas décadas. Su aplicación indiscriminada a cualquier planteamiento tridimensional no escultórico, no sólo evita una comprensión adecuada de los recursos que propone su práctica, sino que oculta otras alternativas ahora disueltas bajo un manto trenzado de ambigüedades. Desde luego, ha sido y es algo más que una etiqueta, pero también bastante menos que la panacea de la contemporaneidad artística.

Antecedentes

La instalación se va conformando como entramado de un conjunto de aportaciones y propuestas que el arte realiza a lo largo de la primera mitad del siglo xx, y es heredera a su vez de tradiciones artísticas que podríamos remontar hasta tiempos realmente lejanos. Pero quizás, los aspectos más significativos de su implantación tienen que ver con el replanteamiento radical de la comprensión del arte y, en consecuencia, con la inadecuación de las clasificaciones tradicionales de lo artístico como vehículos de expresión de las nuevas necesidades; con las reconsideraciones sucesivas a las que había sido sometido aquello a lo que llamamos *espacio* y su vinculación con lo artístico, a lo largo de las últimas décadas; con la implicación del hecho artístico en el entramado social y la voluntad de reconsiderar los límites del arte y la vida; con la impugnación del objeto artístico y la crítica a las condiciones de su presentación y, por lo tanto, a la mediación del entramado cultural en la relación con el público.

Por otro lado, hablar de los precedentes artísticos más significativos de la instalación es recordar una época tan compleja y convulsa como la primera mitad del siglo xx, en la que las alteraciones políticas y sociales, científicas, técnicas o culturales

son de tal envergadura que su relación con el arte y con sus características espaciales en concreto, parece fuera de toda duda. La extraordinaria importancia de las transformaciones espaciales en este período y el creciente protagonismo del espacio en todos los ámbitos de la vida y el pensamiento se muestran en la mayoría de los discursos teóricos de la época, en los nuevos campos científicos abiertos a partir de las combinaciones espacio/temporales de Albert Einstein, o en los estudios psicológicos, perceptivos y cognitivos derivados de la nueva "cartografía" espacial conformada desde las condiciones históricas, físicas, discursivas e individuales del propio sujeto.

En la primera mitad del siglo xx, los acontecimientos moldeaban una comprensión general de la historia, de las cosas, de las relaciones y de los sujetos que marcaría definitivamente el desarrollo del arte. En esta trama se irían conformando las diferentes alteraciones conceptuales y formales que harían surgir lo que hoy denominamos *instalación*.

MARCOS Y PEDESTALES EN DECADENCIA

Minimal art, process art, happening, environments,

land art, body art, conceptual art, povera art... A finales de los años sesenta, la eclosión de nuevas manifestaciones artísticas hacía más que justificado el famoso comentario que Donald Judd (Missouri, USA, 1928) había publicado en 1965 en el artículo *Specific objects*, en el número 8 de la revista *Arts Yearbook*: "... más de la mitad de las nuevas obras, las mejores de los últimos años, no son ni pintura ni escultura. Por lo general, tienen un vínculo, cercano o lejano con una u otra. Las obras son diversas, y mucho de su contenido, que no es ni pintura ni escultura, es asimismo diverso (...). Las nuevas obras en tres dimensiones no forman un movimiento, una escuela o un estilo (...). Obviamente, las nuevas obras se parecen más a la escultura que a la pintura, pero están más cercanas a la pintura".

En estas fechas, la tradicional división espacial del arte, es decir, la compartimentación de las manifestaciones artísticas en dos grandes grupos, pintura y escultura, en función de su condición bi o tridimensional, llevaba bastante tiempo mostrando su incapacidad para integrar buena parte de las nuevas aportaciones plásticas, muchas de ellas, sin duda, de las más significativas e influyentes del siglo xx.

Cuando en 1912 Pablo Picasso (Málaga, 1881 - Mougins, 1973) decidió sustituir la representación pictórica de una rejilla por el propio

material pegado sobre la superficie en *Nature morte à la chaise canée*, y poco después Georges Braque (Argenteuil, París, 1882 - París, 1963) repitió el mismo procedimiento, en este caso con una hoja de madera, en *Nature morte avec guitare* y en *Peau et verre*, con la intención de remarcar el carácter bidimensional de la superficie del cuadro como lugar en el que se distribuyen diversos signos pictóricos que crean un determinado sistema de relaciones, paradójicamente, estaban alterando la condición plana de la pintura y anunciaban la ruptura de la propia bidimensionalidad. A estas nuevas obras se les llamó *collages* o *papiers collés*. Su denominación las mantenía así dentro de su demarcación pictórica y hacía referencia únicamente a un aspecto secundario, procedimental, a su condición de papeles, muestras de madera, hojalata, o alambres encolados o engarzados al soporte pictórico.

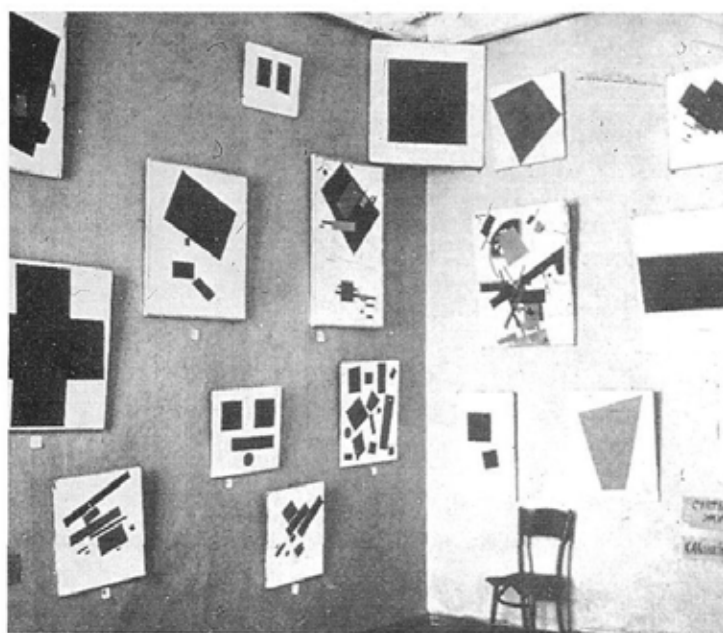
Sin embargo, el resultado de la experiencia de ambos artistas promovió pronto un buen número de obras tridimensionales, más o menos volumétricas, realizadas generalmente para ser colgadas en la pared. Tanto los futuristas italianos, en especial Gino Severini (Cortona, 1883 - París, 1966) y Carlo Carrá (Quargnento, 1881 - Milán, 1966), como la nueva vanguardia rusa, desarrollaron la nueva "técnica" del *collage* y realizaron construcciones tridimensionales con diversos mate-

riales que, en el caso de Vladimir Tatlin (Jarkov, 1885 - Moscú, 1953), llegaron a las composiciones de perfiles metálicos, maderas y cristal que el artista llamó *contrarrelieves*, algo que sin ser una variante de escultura, como podrían ser los tradicionales bajorrelieves, tampoco podía decirse que fueran ya pinturas.

Naturalmente, no se trataba sólo de una cuestión formal relacionada con lo plano o lo volumétrico, sino que éstas y otras propuestas desarrolladas en las primeras décadas del siglo, a partir de diferentes criterios y en muy diversos ámbitos, profundizaban en la concepción del arte como lenguaje y, en consecuencia, suponían una reflexión plástica que no se correspondía ya con el universo restringido de lo pictórico o lo escultórico; una reflexión que se adentraba en el problema de los nuevos soportes del lenguaje plástico, en su implicación con lo real -en la propia comprensión de lo real- en la des/contextualización de los objetos o de las formas en su inclusión en el arte, o en la relación entre las cosas y sus características materiales referidas a una lógica diferente -en el caso de los *contrarrelieves*, una *lógica constructiva*-, una reflexión que exigía del espectador un nuevo posicionamiento, y ponía en duda la propia consideración representativa de lo artístico.

En los mismos años de desarrollo de los *collages*, el plano pictórico rompía sus límites laterales tradicionales despedazando el marco o

desprendiéndose directamente de él, e incluso se dispersaba por las paredes de la sala de exposiciones como en el caso de *La última exposición futurista, 0.10* (fig. 1), realizada en Petrogrado en 1915, o se confrontaba y dialogaba con carteles, objetos, textos o indicaciones, en la *Primera Misa Internacional Dadá* (fig. 2) de Berlín, en 1920.



1. *La última exposición futurista, 0.10*. Vista parcial de la exposición con cuadros suprematistas de Malevitch. Petrogrado, febrero de 1915.

INSTALACIONES



2. Primera Misa Internacional Dadá.

Aspecto parcial de la muestra con carteles de Raoul Hausmann, John Heartfield y George Grosz, dos muñecas de Hannah Höch, el *Dadafex Maximus* de Max Ernst y *Los avisos al público de superdadá* de Johannes Baader. Berlín, julio de 1920.

Así que, tanto en el sentido literal como en el metafórico, el plano del cuadro se estaba rompiendo hacia delante, hacia el espacio del espectador y hacia los lados, apropiándose del espacio expositivo. Pocos años después, a finales de los años cuarenta, Lucio Fontana (Rosario de Santa Fe, Argentina, 1899 – Comabbio, Varese, 1968) realizaría una nueva transgresión del plano pictórico con sus *Concetto spaziale*, agujereando el lienzo e incorporando el espacio pos-

terior del cuadro a la obra de arte; precisamente aquél que relaciona el espacio que se representa en profundidad, el que se manifiesta en superficie y el del observador, ubicando la representación en el espacio en que se muestra.

Desde el campo de la escultura, Constantin Brâncuși (Pestisani Gorj, 1876 – París, 1957) había decidido varios años antes eliminar la peana o el pedestal de sus obras y pegarlas al suelo, vinculán-

dolos de esta manera al espacio del espectador. Y poco después, ensanchar los límites del espacio expositivo proponiendo una *Columna sin fin*, realizada con la repetición de un módulo cuya relación formal con la peana es más que evidente, y cuyo objetivo consistía en "dividir el cielo en dos mitades", según el propio autor.

El mismo año en el que Braque y Picasso iniciaban sus *collages*, Umberto Boccioni (R. Calabria, 1882 - Verona, 1916) había escrito en el manifiesto dedicado a *La escultura futurista* que se publicaría un año después: "Proclamemos la absoluta y total abolición de la línea finita y de la estatua cerrada. Abramos la figura y encerremos en ella al ambiente. No puede haber renovación sino a través de la escultura ambiente, pues en ella se desarrolla la plástica y... la atmósfera que circunda las cosas".

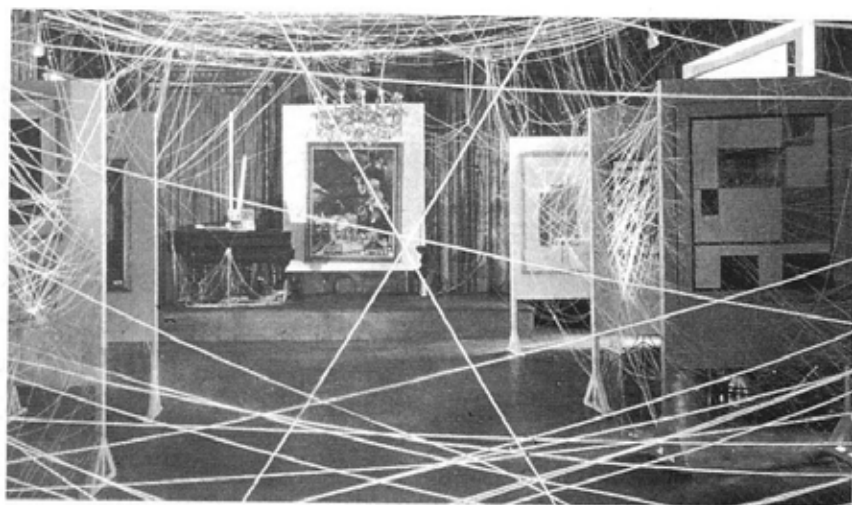
De manera que la tendencia a la ampliación de los estrechos márgenes en los que se presentaba el arte, la implicación de la propuesta artística con el espacio del espectador o la complicidad de diferentes formas de representación parecían lógicas a comienzos del siglo XX, y con el discurrir de las posteriores propuestas artísticas no harían sino mostrarse cada vez más evidentes. Quizás, las extraordinarias escenografías teatrales y cinematográficas proyectadas por los artistas de la vanguardia, las nuevas propuestas de arte público y propagan-

dístico, o la cooperación de arte y arquitectura apuntaban también en este sentido.

Y, seguramente, la participación cada vez más numerosa de los artistas en ferias internacionales, exposiciones temáticas o propagandísticas y muestras que podrían abarcar desde el diseño, la arquitectura y la moda hasta aspectos de la producción industrial o la organización social, influyeron notablemente en la nueva comprensión espacial y en su incorporación al arte. Entre ellas, podríamos recordar aquí la *International Exhibition of New Theater Technique*, con propuestas de Frederick Kiesler, en el Konzerthaus de Viena en 1924; la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París de 1925, en la que colaboraron el mismo Kiesler con su *City in Space* y Alexander Rodchenko con el *Club del trabajo* del pabellón soviético; o la posterior *Exposition de la Société des Artistes Décorateurs* de 1930, con el café/bar/gimnasio de Walter Gropius y las *estructuras de visión* de objetos y fotografías de Herbert Bayer; la *Building Workers Unions Exhibition* de Berlín en 1935, en la que también colaboró László Moholy-Magy, como anteriormente lo había hecho con El Lissitzky en *Film und Foto* de Stuttgart (1929), quien un año antes había diseñado el pabellón soviético en Prensa. O las diversas colaboraciones de Lilly Reich y Mies van der Rohe, como su participación en la *Exhibición de la moda femenina* de 1927, *La casa en nuestro tiempo* de

1931 o *Pueblo germano/trabajo germano* de 1934, todas ellas en Berlín. Los trabajos de Terragni, Adalberto Libera o Mario De Renzi en la *Mostra della Rivoluzione Fascista* de 1932, o algunos de los pabellones de la exposición Universal de París en 1937, especialmente el español, con la colaboración de Alberto Sánchez, Calder, Julio González o Pablo Picasso.

La forma en la que el espacio era incorporado al "discurso" expositivo en los trabajos de arquitectos, diseñadores y artistas, reflejaba de alguna manera el proceso de incorporación ambiental y discursiva que el arte ensayaba en paralelo.



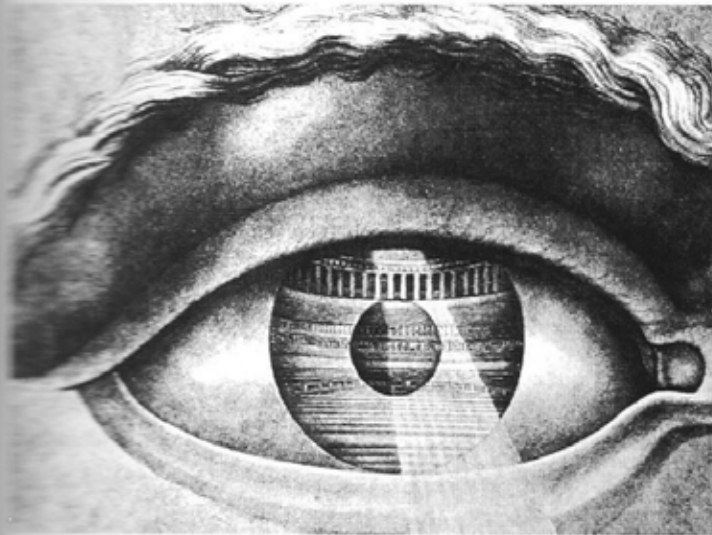
3. Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism*. Whitelaw Reid Mansion, Nueva York, 1942.

En 1942, Marcel Duchamp (Blainville, 1887 - Neuilly, 1968) ejemplificaba esta nueva interconexión espacial y lingüística mediante la construcción de una tela de araña que engarzaba la habitación del Whitelaw Reid Mansion de Nueva York y los paneles, muebles, objetos y pinturas que componían *Primeros Papeles del Surrealismo* (fig. 3).

LOS LÍMITES DEL ARTE Y LA VIDA

Aquella posibilidad de un arte vinculado a la vida, un arte sin límites, sin parcelaciones, sin acotaciones de ningún tipo, un arte festivo y total, capaz de involucrar todo tipo de manifestaciones y propuestas, con el que soñaron románticos y revolucionarios; aquellas propuestas utópicas para la construcción de un arte en que confluían teatro y escultura, pintura y música, en espacios arquitectónicos fantásticos que tan certeramente ilustró, a finales del siglo XVIII, Claude-Nicolas Ledoux (Dormans-sur-Marne, 1736 - París, 1806) en el *Teatro de Besançon dentro de la pupila del ojo* (fig. 4), adqui-

ANTECEDENTES



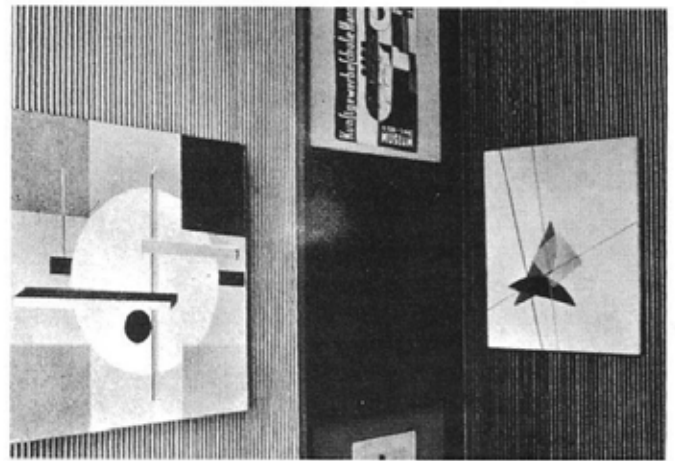
4. Claude-Nicolas Ledoux, *Presentación simbólica del teatro de Besançon dentro de la pupila del ojo*, (grabado 35 x 60 cm).
Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, París.

nían una nueva actualidad a comienzos de los años veinte. Al extraordinario desarrollo de las condiciones tecnológicas y científicas se añadían renovadas esperanzas sociales, y una agitación cultural y artística extraordinarias, de las que las nuevas formas expresivas eran sólo su manifestación más evidente.

En 1919, dos años después del triunfo de la revolución de octubre, El Lissitzky (Smolensko, 1890 - Moscú, 1941) proponía la realización de una obra tridimensional, un edificio "utópico/con-

ceptual" construido con paneles realizados con materiales de construcción ensamblados, componiendo figuras basadas en el círculo, el cuadrado y la línea recta. A cada uno de los paneles le llamaría "proun", es decir, "proyecto para la fundación de nuevas formas artísticas", dado que se trataba de piezas destinadas a ser engarzadas conformando espacios para la vida en una sociedad en la que, según su concepción, arte y vida se proponían como un cuerpo unido, una sociedad en la que "todo lo que nace es arte", según sus propias palabras.

La propuesta de El Lissitzky (fig. 5) nacía, además, como confrontación con una determinada



5. El Lissitzky, *Abstract Cabinet*.
Landesmuseum, Hanover, 1927-1928.

manera de hacer arte, propia de una sociedad caduca que demandaba "obras de arte construidas, pintadas y esculpidas en piedra para la eternidad". Así, este nuevo arte tridimensional no era algo más, una nueva práctica a añadir a las posibilidades expresivas existentes, sino una alternativa



6. Kurt Schwitters, *Merzbau-Hannover*, 1919-1937.
Fotografía de 1933 del Sprengel Museum de Hannover.

que venía a sustituir tanto a las formas de producción artística como a la comprensión del propio arte y su relación con la sociedad y la vida.

Por su parte, Kurt Schwitters (Hannover, 1887 – Ambleiside, 1948) comenzaba en 1923 la primera de sus tres "estructuras merz", construidas con desechos encontrados en las basuras, en este caso en las dos plantas de su casa de Hannover (fig. 6). El término "merz" usado por el artista provenía de la terminación de "commerz" (comercio) sacada de un anuncio bancario, según el propio autor, y, a su vez, del comienzo de "merzbau" (ambiente), de manera que pudiera ligar, a través de un viaje de vuelta al lugar del que proceden, los elementos empleados, productos de desecho y restos de la sociedad de consumo, con el resultado de la construcción de un nuevo "ambiente" que iría ocupando el espacio doméstico hasta el punto de expulsar al artista de él.

En el caso de Schwitters, un proyecto de carácter casi antropológico basado en los residuos producidos por un determinado tipo de sociedad, revierte como un nuevo espacio que afecta a la vida, a la cotidianidad, tanto en el aspecto físico, en la imposibilidad de desenvolverse de la misma manera que hasta entonces por la existencia de verdaderos obstáculos, como en el artístico, al situarnos en un nuevo entorno plástico que coincide con el lugar en el que se habita.

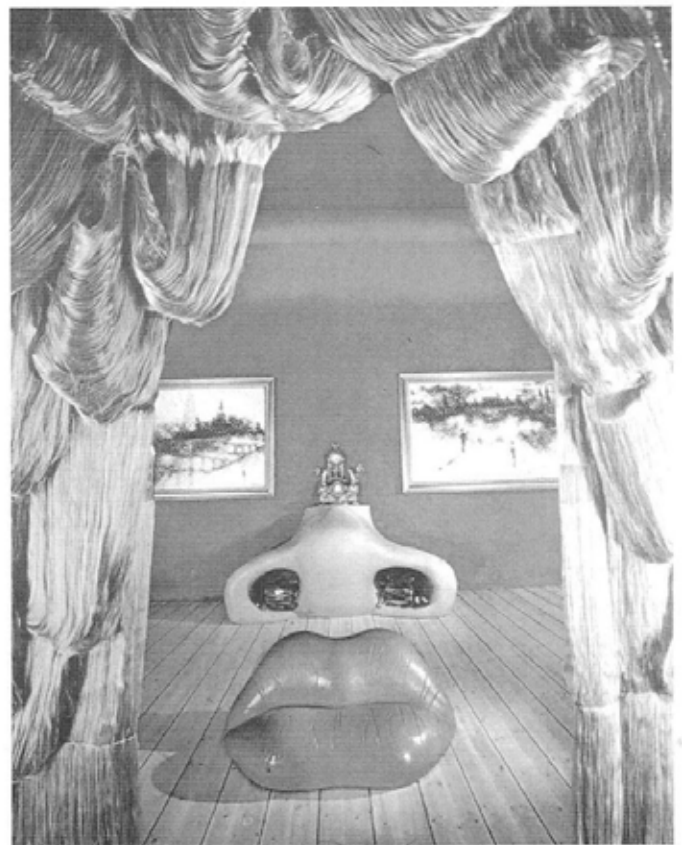
ANTECEDENTES

De manera que, cuando el arte pretende coincidir con la vida, los espacios de la representación comienzan a ser lugares que se recorren, formas que pueden tocarse, objetos con los que nos podemos relacionar o usar de diferentes maneras.

En 1935, Salvador Dalí (Figueras, 1904 - 1989) da la vuelta a la propuesta de Ledoux; si allí el teatro se encontraba dentro del ojo, aquí son los ojos, los labios, la nariz y los rasgos de una cara los que conforman un espacio teatralizado con aspecto morfológico, en concreto un apartamento. Se trata del *Rostro de Mae West, utilizable como apartamento surrealista*, una pintura que servirá como boceto para la realización, en 1938, de una verdadera habitación, hoy reproducida en el Museo Dalí de Figueras (fig. 7). La confluencia de espacio de la representación y espacio de la presentación es aquí una metáfora del camino emprendido por la pintura años antes y su transformación en una forma diferente de comprender el hecho artístico.

El "corazón" de la Exposición Internacional del Surrealismo de París, en 1938, lo componía *Las más bellas calles de París*; un itinerario de vitrinas, maniqués y placas de calles parisinas por el que se accedía a la gran sala principal en la que doscientos sacos de carbón colocados por Duchamp colgaban del techo sobre cuadros y objetos, entre los que sobresalía, en el centro, una

sencilla estufa, todo ello sazonado por un exquisito olor a café que, según el propio artista, formaba parte de la exposición. Seguramente, se trataba de



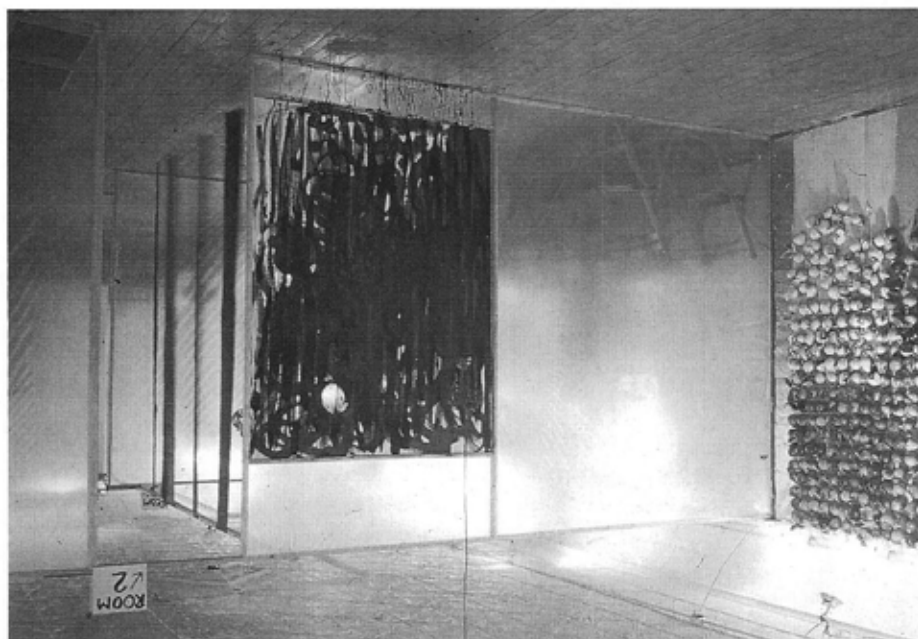
7. Salvador Dalí, reconstrucción del *Rostro de Mae West, utilizable como apartamento surrealista*, realizado en la "gran exposición surrealista" de 1938.

que las calles se rehacen, los propios espacios en los que se actúa se reconstruyen, los itinerarios adquieren un sentido que va más allá del tránsito entre una y otra obra, y los diferentes "discursos" de la muestra se entrecruzan de tal manera que terminan diluyéndose para plantear una nueva propuesta global, espacial, que incluye a quienes la visitan.

Así que, en la primera mitad de siglo, una buena parte de las propuestas de unificar arte y vida, que poco después encontraría en el *pop art* un espacio idóneo para la investigación de sus límites representativos, confluye en la articulación de nuevos lugares, en la implicación de los espectadores en la propia representación y en la coexistencia o la confrontación de diferentes lenguajes.

En el año 1958, Allan Kaprow, que llevaba ya un tiempo proponiendo un arte participativo e imbricado con la vida,

un espacio de humor, algo loco, al que se accedía a través de algunos juegos visuales, por unas calles contaminadas por metáforas de todo tipo. Pero de lo que no cabe duda es de la voluntad de incorporar al espectador a un espacio que no era solamente un conjunto de escenografías teatrales con actuación incluida, sino la propuesta de un lugar utópico en el



8. Allan Kaprow, aspecto parcial de *18 happenings en seis partes* (acceso a las habitaciones dos y tres).

Reuben Gallery, Nueva York, diciembre de 1959. Colección del artista.

publicó sus *Notas para la creación de un arte total*, y un año después realizó sus 18 *happenings* en seis partes en la Reuben Gallery de Nueva York (fig. 8). La relación del llamado *arte de acción* y el desarrollo de las instalaciones se pone de manifiesto varios años después, en 1968, cuando Kaprow publica *La forma de arte del "environment"*, y entre otras reflexiones de interés acerca de los efectos recíprocos del lugar con la obra, llama la atención sobre las instalaciones (*environmental installations*) realizadas para los *happenings* por Dine, Oldenburg, Whitman y él mismo, entre los años cincuenta y sesenta, reivindicando así un nacimiento conjunto para ambas prácticas artísticas.

En 1956, un año especialmente importante para la historia del arte del siglo, la confluencia del colectivo francés *Espace* y del *Independent Group* de Londres conseguiría que doce grupos de arquitectos, diseñadores y artistas hicieran coincidir sus respectivos trabajos en un proyecto que se proponía la realización de nuevas formas de expresión artística basadas en la ruptura de la parcelación y la espacialización del arte. Suelos pintados, objetos desperdigados o habita-

ciones construidas con pinturas estructuraban un espacio artístico que se planteaba como crítica a la modernidad y como ensayo de una nueva interpretación del espacio del arte. El nombre asignado a la exposición realizada en la Whitechapel Art Gallery de Londres no podría ser más explícito: *This is Tomorrow* (fig. 9).



9. *This is Tomorrow*, vista de la entrada a la exposición, con la obra del "grupo dos", formado por Lawrence Alloway, Toni del Renzo y Geoffrey Holroyd. Whitechapel Art Gallery, Londres, agosto de 1956.

ARTE Y MUSEO; UNA DIFÍCIL RELACIÓN

También las condiciones de recepción de las propuestas artísticas por parte del espectador, y la intermediación del entramado cultural y comercial del arte en la conformación de la propia obra, hacía tiempo que constituían un importante motivo de reflexión y reivindicación, cuando no de abierta confrontación por parte de los artistas, especialmente desde que la vanguardia moderna llamara a la destrucción de los museos, señalándoles como obstáculos insalvables para el desarrollo del nuevo arte.

La pretensión vanguardista de juntar arte y vida conllevaba lógicamente una nueva relación entre lo artístico y la práctica social, y, por lo tanto, la alteración de las formas de relación con el público. El resultado de esta disputa arte/museo, que había adquirido a lo largo de la primera mitad del siglo XX muy diversas formas, fue claramente favorable a la institución en lo que se refiere a su capacidad de integración, cuando no de absorción de cualquier tipo de propuesta, pero también permitió una reflexión continua de los artistas acerca de la mediación y la construcción del propio significado de la obra. Una reflexión que posteriormente adoptaría formas mucho más elaboradas en relación con la ideología del espacio expositivo y la capacidad crítica del propio arte, especialmente a partir de los

años sesenta, pero que en uno de sus primeros planteamientos propuso la eliminación de intermediarios y la gestión del espacio expositivo por el propio artista.

Tanto en el espacio "proun" de El Lissitzky, dentro de la gran exposición de Berlín de 1923, como en la exposición surrealista de París de 1938 —cada una de ellas desde sus diferentes visiones y propósitos— se había puesto en marcha un nuevo tipo de exposiciones de arte con dos características fundamentales; por un lado, estaban proyectadas en su totalidad por los propios artistas, que eran quienes distribuían, coordinaban, agrupaban o articulaban el espacio de la muestra, y por otro, proponían una lectura global, es decir, planteaban la exposición como una gran obra que incluía todo lo que se distribuye dentro de ella, creando un juego de significados entre la propuesta general y las diferentes particularidades de las obras, una interacción que permitía concebir un nuevo espacio artístico abierto.

Aunque la propuesta de un museo portátil, que en 1936 presentara Duchamp en forma de maleta de *ready-mades*, no tardó mucho en ir a parar al mismo museo de siempre como obra de arte en exposición permanente, sus interrogaciones acerca del papel del artista, del carácter cultural de la supuesta naturalidad de la representación o sobre las condiciones lingüísticas de la obra de arte, abrieron un nuevo universo de producción y reflexión

extraordinario, y a la vez permitían plantear el problema de la recepción en el contexto ideológico de la construcción de significados.

En septiembre de 1968, Marcel Broodthaers inauguraba en su casa de la rue de la Pépinière de Bruselas el *Musée d'Art Moderne Département des Aigles, Section XIX siècle*, con sendos discursos del autor y del director del Städtisches Museum de Mönchen-Gladbach y una discusión posterior sobre la relación entre violencia institucionalizada y violencia poética. Estaba compuesto, según el propio autor, por un jardín, una tortuga, cajas con indicaciones de galerías, señales de envío y de destino, una serie de tarjetas postales con reproducciones de obras de Ingres, David, Meissonier, etc... El montaje del Museo, que evidentemente había nacido como contestación a la propia noción de museo y a la conformación de sus mecanismos de intimidación, planteó finalmente otras preguntas más complejas relacionadas con la naturaleza de la obra, y la del público, según manifestó el propio artista a Ludo Beckers en diciembre de 1969. De manera que en la realización de su propia muestra y en el desarrollo de las actuaciones que la acompañaron, se ponía de manifiesto la relación entre contexto, significado y recepción en la obra de arte.

Esta apreciación de Broodthaers no hacía sino explicitar algo ya planteado anteriormente en diversas manifestaciones artísticas y especialmente

denunciado por el denominado *arte de acción*. El mismo año 1968, Allan Kaprow había manifestado en su artículo *La forma de arte del "environment"*, al que hemos hecho referencia anteriormente, que "el contexto social y el entorno del arte son más eficaces, más significativos, y demandan más la atención del artista que el arte mismo". Efectivamente, así era. Hacía años que los artistas discutían y trataban de comprobar las posibilidades de la propia existencia del arte apartado de las instituciones en las que se acomoda, con las que subsiste y a las que en cierta medida sirve. A partir de esta reflexión, la relación directa artista/público había adquirido diferentes modalidades que, al menos en principio, ya no tenían por qué pasar por las instituciones del mercado.

NUEVOS LUGARES DE ACTUACIÓN

A mediados de los años sesenta, la pregunta sobre la identidad del arte, el papel del artista en la sociedad y las estrategias destinadas a una nueva implicación del espectador se situaban en el centro de cualquier proyecto alternativo y renovador del arte. Todas las propuestas artísticas americanas, europeas o asiáticas que aparecen en esta década son herederas de un gran movimiento generado a lo largo de la primera mitad del siglo desde diferentes alternati-

INSTALACIONES

vas, pero que apunta colectivamente a la ampliación de los márgenes del arte y a la reconsideración de las condiciones de producción y presentación de la obra, como cuestiones imprescindibles para una nueva comprensión del propio hecho artístico.

En Europa, en 1947, Yves Klein (Niza, 1928 – París, 1962) había escrito la *Sinfonía monótona/silencio*, una obra en un continuo doble, formado por un único tono y un silencio, que interpretó en varias ocasiones hasta el año 1961, remarcando

un momento especial de alguna de sus acciones, y que nos permite interpretar adecuadamente otras obras suyas, como el ritual conocido como *le vide* –el vacío–, organizado en abril de 1958 en la galería Iris Clert de París, para “conquistar un espacio desconocido” en una sala blanca y vacía en la que se servía un cóctel azul a los espectadores, a los que se convocaba para construir una experiencia artística colectiva con el propio artista. Años después, en 1958, Klein aparece como *director de orquesta* en



10. Fotografía de Yves Klein en el teatro Genselkirchen, sin público en la sala, y en actitud de director de orquesta frente a la cámara. Febrero de 1958.

el interior del teatro Gelsenkirchen en Alemania (fig. 10), de espaldas a un patio de butacas vacío, una institución cultural sin público, sin espectadores, dando el compás inicial a aquéllos que nos situamos a este otro lado de la imagen, es decir, a los nuevos espectadores que observamos la representación fotográfica, la escenificación de un acontecimiento inminente. El artista llama la atención y convoca a aquéllos que van a interpretar la obra, a los espectadores que ya no están dentro del teatro.

Para entonces, Joseph Beuys (Krenfield, 1921 - Dusseldorf, 1986), el artista alemán que reclamaba como "verdaderos criterios estéticos" la "disciplina en el pensar, una forma mejor de pensar, de sentir y de desear", había comenzado a exponer sus atípicos trabajos plásticos y a realizar su primera instalación, *Quiero ver mis montañas* (1950-1971). Las aportaciones de la comprensión artística de Beuys al desarrollo de los nuevos comportamientos y las nuevas prácticas del arte, entre ellas la instalación, son extraordinarias, y abarcan desde la apertura del universo de lo artístico y su conexión con la práctica vital de cada uno, hasta una nueva implicación del público en el entramado artístico, que incorporaba relaciones absolutamente novedosas al proceso creativo.

Por su parte, en la primavera de 1949, en Estados Unidos, Robert Rauschenberg (Port Arthur, Texas, 1925) había comenzado a realizar sus accio-

nes en la imprenta de The Art Students League de Nueva York, que constituyeron el preludio del arte de acción y participación, y cuyas representaciones —como ya hemos comentado— se encontraban imbricadas en el proceso espacial y conceptual que generó lo que después se llamó *instalaciones*. Pocos años después, en un ambiente reivindicativo, los artistas combinaban sus exposiciones alternativas, sus proclamas revolucionarias y sus acciones concretas contra la actuación de las inmobiliarias en el antiguo barrio de artistas de Greenwich Village, con nuevas producciones artísticas como la proyección de luz y sonido organizada por Allan Kaprow en la Hansa Gallery de Nueva York en marzo de 1958; también en la apertura de centros de presentación y venta directa de arte en el nuevo barrio de Lower East Side de Manhattan, como *The Store*, el local que Claes Oldenburg (Estocolmo, 1929) construyó en diciembre de 1961 en el 107 de la East Second Street, y que también tuvo su correspondencia europea en la tienda de ultramarinos *-l'épicerie-* construida en la galería Addi Kfpcke de Copenhage, en septiembre de 1962, por Daniel Spoerri, o en el almacén *-le magasin-* abierto en Niza el mismo año por Ben Vautier (fig. 11).

En octubre de 1955, se realizó la *Primera exhibición Gutai* en el Ohara Kaikan de Tokio, preludio de lo que posteriormente se llamaría *happening*, y comienzo de una fecunda pro-

ducción de arte de acción en Japón. En ella participaron dos de los componentes del grupo Zero (Zerokai) japonés; Kazuo Shiraga y Saburo Murakami, con dos acciones independientes. Este último, había instalado seis enormes soportes pictóricos (bastidores cubiertos con papel) de pie, uno tras otro, y con una pequeña distancia entre



11. Ben Vautier, *Le magasin de Ben*, Niza, 1962. Colección del artista.

ellos. Su acción consistía en perforarlos con su cuerpo, atravesando las sucesivas barreras bidimensionales. Años antes, en 1950, las perforaciones del lienzo de Lucio Fontana (*Concetto spaziale*) habían tenido su correspondencia oriental en los agujeros sobre madera que Shōzō Shimamoto denominaría *Work, Holes*; ahora, Murakami llamará a su obra *At One Moment Opening Six Holes* (fig. 12). La trasgresión de la superficie pictórica y la posibilidad de su interrelación, la implicación del cuerpo y el trabajo del artista o la apropiación del espacio de la acción, aparecen de nuevo unidas en los comienzos de las nuevas prácticas artísticas, aquí con una apelación directa al gesto espacial de Fontana y Shimamoto.

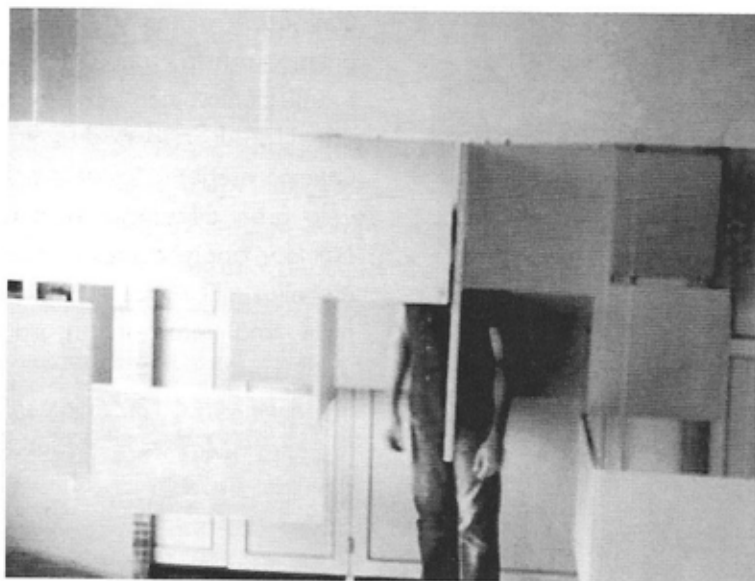
También en Latinoamérica, especialmente en Brasil y Argentina, el arte vivía tiempos de entusiasmo y cambio en varias direcciones. Hélio Oiticica (Río de Janeiro, 1937 - 1980) trabajaba a finales de los cincuenta con dos tipos de proyectos espaciales; los *equali* y los *núcleos*. Ambos se derivaban de sus experimentos para potenciar la participación de los espectadores en la obra de arte, que habían tomado cuerpo en sus *Órdenes para manifestaciones ambientales*, y estaban compuestos por diferentes piezas bidimensionales de diferentes colores, dispuestas de manera que conformaban lugares más o menos accesibles. Los núcleos (fig. 13) eran de mayor dimensión y com-



12. Saburo Murakami, *At one Moment Opening Six Holes*
(Apertura de seis huecos en un momento).

Primera exhibición Gutai, Ohara Kaikan, Tokio, octubre de 1955.

plejidad, y permitían, según el propio artista, una relación arquitectónica con el espectador. El 7 de agosto de 1961, Oiticica escribía: "El gran salto y la gran diferencia entre los *Núcleos* aparece en el tercero (de ellos). El espacio funciona aquí totalmente incorporado como signo, tal es la importancia del mismo". Efectivamente, la importancia de la incorporación del espacio a las nuevas obras de arte que Oiticica, Lygia Clark o Glauber Rocha desarrollaban, concebidas como proposiciones al servicio del espectador, debían entenderse como signos incorporados a la obra. Una obra que ya no tenía que ver con su objetualidad o con su valor como estructuras artísticas (cuadros o retículas distribuidas según una composición espacial), sino como *objetos transicionales* que permiten a los espectadores una determinada experiencia participativa.



13. Hélio Oiticica, *Núcleo 6*, Rio de Janeiro, 1960-1963.

A LA CONQUISTA DEL ESPACIO

Los sucesivos desplazamientos que hemos estado viendo hasta ahora, y que dieron como resultado una ampliación evidente de los espacios del arte, se produjeron a lo largo de un período en el que éste se veía obligado a incorporar a su universo tanto los avances científicos como sus correspondientes hallazgos técnicos, y a convivir, a su vez,

con una modificación acelerada de las condiciones generales de vida y una revisión de nuestra propia comprensión como seres humanos. Existe una vinculación casi cartográfica de esta ampliación con la modificación paulatina de nuestra comprensión espacial, de su constatación cotidiana, de su teorización.

El siglo xx había heredado algunas de las aportaciones más transgresoras de la historia del pensamiento, planteamientos que por su radicalidad requerirían una lenta maduración social, prolongada en el tiempo, pero que irían socavando diversas certezas colectivas, entre ellas, las relacionadas con la comprensión

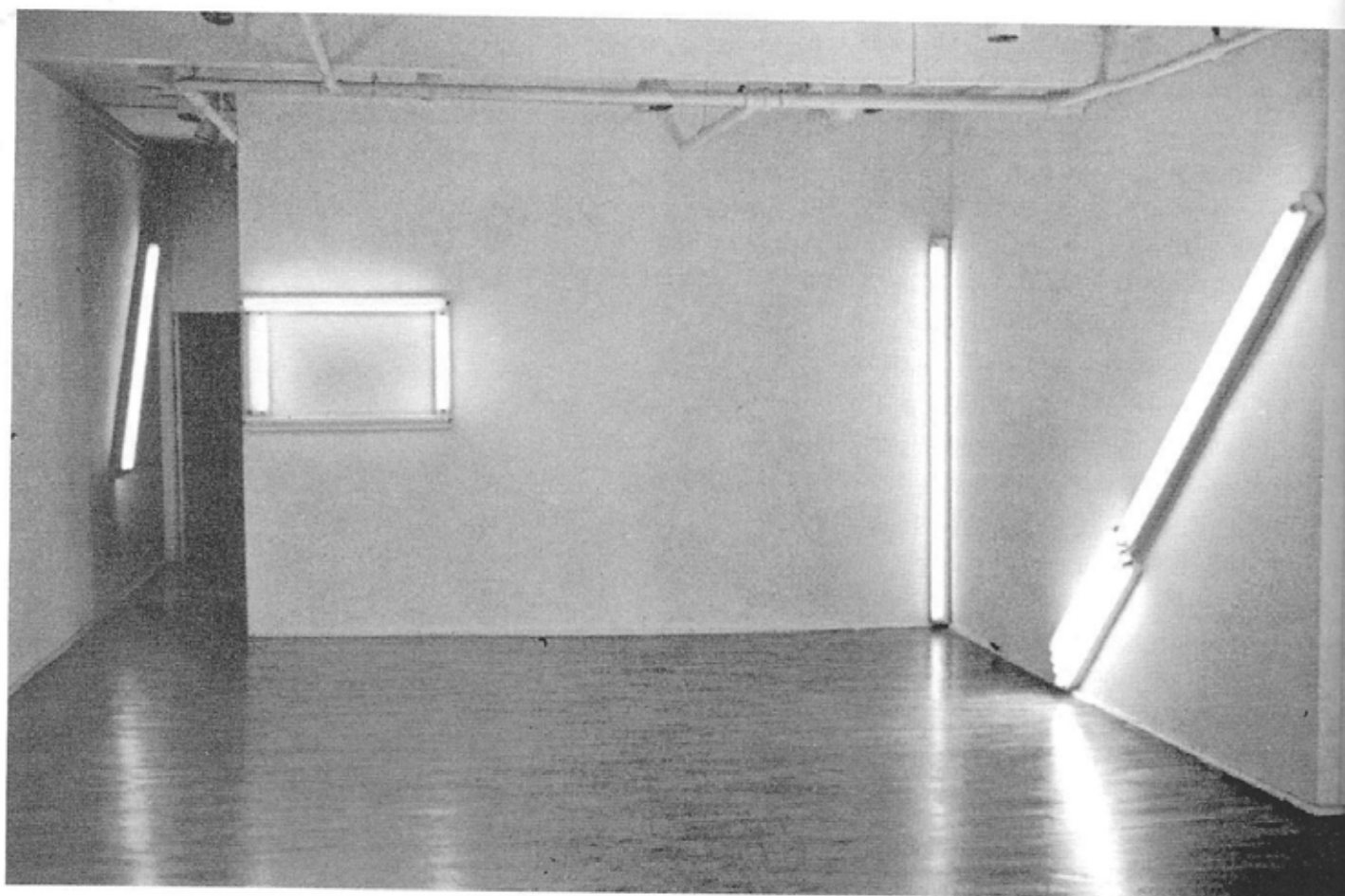
espacial. Las propuestas revolucionarias y las convulsiones y procesos sociales y geográficos de comienzos de siglo mostraban bien a las claras una nueva comprensión del entorno social como experiencia espacio/temporal, en consonancia con lo que arte y pensamiento, literatura o ciencia venían anunciando o proponiendo. Freud había mostrado que los sueños conforman un espacio estructurado que el individuo puede recorrer de acuerdo a una cierta cartografía y reconstruir según complejas estructuras del pensamiento. El

lenguaje había dejado de ser un instrumento para referirse a las cosas y se mostraba como espacio vertebrador de todo significado y de toda experiencia. El llamado posteriormente *giro lingüístico* venía a completar una visión compleja de la percepción espacial, que ponía en entredicho tanto la visión idealista como la físico/matemática, para articular por sí sola la comprensión de lo que llamamos espacio. La influencia posterior de las consideraciones teóricas de la fenomenología o del pensamiento postestructuralista en la conformación de una nueva comprensión espacial, especialmente en lo que se refiere al arte, parece fuera de toda duda, aunque fuera solamente por su capacidad para producir una fecunda discusión sobre el carácter histórico, social o discursivo del propio espacio.

En términos generales, podríamos decir que se había pasado de la concepción de un espacio donde se *incluyen* las cosas y las personas, a un espacio donde se *exponen* esos mismos sujetos y sus objetos, y después a un espacio como confluencia y elaboración, un espacio que se *activa* o se *construye*, un espacio como *relación*.

El problema de la naturaleza y las formas del espacio adquiriría una complejidad considerable, de manera que se pasaría a hablar de un punto de vista ontológico y metafísico del espacio en relación con la estructura de la realidad, de

una concepción geométrica o física compleja en la que el espacio se entiende como componente de una relación, de un espacio gnoseológico o de categorización de las cosas y los conocimientos, de un espacio psicológico y perceptivo, un espacio social, un espacio de los fenómenos y las experiencias, un espacio lingüístico y contextual... El espacio exterior y el interior articulaban ahora una nueva concepción de nuestro entorno y de nosotros mismos.



14. Dan Flavin, *Sin título (Fluorescent Light)*,
instalación en la Green Gallery de Nueva York,
del 18 de noviembre al 12 de diciembre de 1964.

En noviembre de 1964, Dan Flavin presentó en la Green Gallery de Nueva York una obra de arte que consistía en la colocación sobre las paredes y el suelo de la sala de una serie de tubos de luz de neón coloreado, de diferentes dimensiones y en diversas posiciones (en algún caso remarcando la intersección de dos paredes, en otros cerrando en forma triangular las aristas del muro o configurando un rectángulo sobre la pared en forma de cuadro luminoso). De esta manera, el espacio de la galería se veía afectado por una serie de colores que lo distorsionaban visualmente, creando lo que podríamos llamar diversas "ambientes" en cada uno de sus rincones o de sus zonas. Unos colores que no procedían de los tradicionales puntos de luz, sino de tubos fluorescentes, que, por un lado producían efectos lineales y, por otro, una luminosidad fría y "artificial" que destruía la percepción tradicional de las sombras proyectadas como claroscuro, sustituyéndolas por gradaciones envolventes. Naturalmente, en la sala se había anulado todo acceso de luz exterior, por lo que los fluorescentes se reflejaban confusamente en el suelo brillante de la galería, ofreciendo una visión duplicada pero difusa del espacio coloreado superior.

Con esta extraña obra, Flavin afianzaba el vuelco formal operado en su actividad artística unos años antes, y optaba definitivamente por la organización y producción de los que posteriormente fueron sus famosos ensamblajes luminosos en lugares cerrados, que muchos entendieron en principio como un desarrollo de las investigaciones lumínicas y cromáticas cercanas a los trabajos de la Bauhaus. El objetivo de esta distribución de luces consistiría, en primer lugar, en dividir visualmente el espacio de la galería para, posteriormente, recomponerlo según ciertas entonaciones de color, tratando el espacio tridimensional como soporte de la obra de arte. Una actuación que se inscribe dentro de toda una tradición lumínica, de análisis y manipulación de la luz, cuya referencia más cercana podría estar en la Europa en los años cincuenta, en concreto en la agrupación de artistas de Düsseldorf que tomó el nombre de ZERO, y, posteriormente, en algunas variantes de lo que se vino en llamar Op/Art.

Podríamos decir por tanto, que el elemento fundamental de esta obra es el color en confrontación con el espacio, pero lo que la hace atípica es que, en lugar de

utilizar pintura u otro tipo de materiales u objetos para su realización, Flavin emplea solamente un determinado tipo de luces coloreadas, mientras que en lo que se refiere al soporte, el lienzo o el objeto sobre el que se trabaja, éste será ahora sustituido por un espacio "real", tridimensional y visitable, y será un lugar especialmente significativo para el arte; la propia sala de exposiciones. Esta interpretación es especialmente ajustada, si comparamos esta propuesta con la de sus colegas Carl Andre o Robert Smithson, quienes se referían explícitamente al carácter del suelo o la galería como lienzo en el que distribuir signos, o con las manifestaciones de Jonathan Borofsky interpretando el espacio de la instalación como una pintura tridimensional (véase la introducción de Amnon Barzel en el Apéndice 2). Es decir, al actuar sobre el espacio de la galería, se estaría problematizando el lugar en el que se organiza el discurso artístico y donde se plantean las relaciones y las operaciones entre los elementos que introduce el artista.

Sin embargo, la propuesta de Flavin no iba dirigida a un espectador que mirase desde el exterior, como sería el caso de quien observa una pintura, un grupo de objetos expuestos o algunas de las propuestas artísticas que conocemos con el nombre de "ambientales", sino a aquél a quien se invita a entrar en el lugar de la representación para pasear por entre los signos dispersos en ella. Más aún, en este caso no sólo se le reclama para recorrer el espacio, rodear los objetos artísticos, mirarlos o relacionarlos, se le llama fundamentalmente para que *interfiera*, es decir, para que él mismo se introduzca entre los signos, huellas o reflexiones, y manipule las propias operaciones y las reglas sintácticas que pueden cargar a

aquéllos de sentido. Cuando el espectador entraba en la sala de la galería, no solamente se encontraba con que las luces coloreadas habían alterado el lugar, generando diversos espacios cromáticos más o menos inquietantes o de interés, sino que necesariamente se encontraba consigo mismo y con los demás espectadores, con sus interferencias, con su coloración especial, con la alteración de las formas de sus cuerpos, con sus sombras, con sus reflejos, modificando con sus propios recorridos, con sus mismos movimientos aquello que les rodeaba y generando en la misma medida sensaciones luminosas y cromáticas diversas. De manera que Flavin no sólo introducía aspectos experienciales en su propuesta, sino que los situaba como eje fundamental de ésta al incluir al espectador como pantalla y proyección.

En lo que se refiere a los mecanismos formales de la obra, la aportación del artista había consistido en algo realmente sencillo; la realización, con una intencionalidad artística, de una instalación eléctrica en una habitación previamente existente.

Los términos de la instalación

CONSUMIDORES Y USUARIOS

Para comprender correctamente el sentido de esta denominación en el arte conviene recordar, en primer lugar, que la palabra inglesa *installation* puede traducirse al castellano de dos formas distintas. Por un lado, como *instalación* (la más usual), y por otro como *investidura*, tal como se utiliza el término *invertir* en sentido oficial, es decir, como una forma de conferir dignidad o importancia a algo o alguien en un momento muy especial. Parece evidente que en el caso de una *installation* artística se trataría de conferir dignidad, al menos, a un espacio especial, el del arte.

Por otro lado, en los años sesenta, la expresión *realizar una instalación* estaba ligada a una nueva forma de construir derivada de la complejidad técnica y funcional de los edificios urbanos e industriales de la sociedad moderna más avanzada, a la necesidad social de *equipar* tecnológicamente los lugares que habitamos o que frecuentamos, y al engranaje de conexiones e interrelaciones que generan este tipo de edificios.

Aún hoy, cuando hablamos de *instalar*, lo hacemos refiriéndonos a actuaciones de diverso

signo. Podemos entenderlo como el trabajo de engarzar, ensamblar o montar una construcción de carácter productivo y cierta proyección social (decimos, por ejemplo, que se ha instalado una factoría o una central eléctrica). O también, como la acción de establecer criterios de orden y de distribución en un espacio determinado (decimos que hemos instalado la cocina, el estudio o el dormitorio de nuestra casa). En tercer lugar, podemos interpretarlo como el trabajo de adecuar un lugar con los accesorios que precisa para su correcto funcionamiento (por ejemplo, hacemos o realizamos una instalación eléctrica o de gas), y, en cuarto lugar, con el sentido de apropiarse o tomar posesión, tanto de un espacio (por ejemplo, instalarse en un nuevo domicilio) como también de un puesto de trabajo o de una responsabilidad (hablamos entonces de instalarse en su nuevo destino).

En cualquiera de estos casos, *hacer una instalación* es preparar un lugar para que pueda ser utilizado por el usuario de una manera determinada. Es permitir que se pongan en funcionamiento un conjunto de instrumentos, aparatos, equipos o servicios; que se puedan activar una serie de funciones según las necesidades de cada momento. El que instala *posibilita* una nueva utilización del espacio en el que actúa, pero conviene tener en cuenta que quien la

pone en marcha, quien le da un determinado uso, es quien lo utiliza, el "usuario".

En lo que se refiere al arte, seguramente el acierto y la posterior persistencia del término *instalación* para referirse a una determinada forma de presentación artística se basa, precisamente, en que su actuación tiene en cuenta estas apreciaciones y agrupa todos estos significados.

Por un lado, confiere al espacio una dignidad especial, lo sitúa en el centro de la propuesta plástica como contenido específico de la misma, como ya hemos dicho, pero a su vez *invierte* también al espectador como eje y fundamento de la experiencia artística, no sólo incluyéndolo en su espacio, sino incorporándolo al proceso de *construcción representativa*. Y, por otro, *instituye* un espacio significativo, en el sentido de que da comienzo o pone en marcha un determinado proceso y a la vez determina el carácter de este.

Si la instalación no es una obra cerrada y compacta que se presenta al consumo del espectador, sino un conjunto de mecanismos puestos al servicio del usuario para que éste los ponga en funcionamiento, tanto la comprensión del trabajo del artista, como el contenido de la producción de significado y experiencia en el arte, o la participación del público en el proceso, resultan afectados de forma determinante. Porque la instalación trabaja en la intersección de tres experiencias; la espacial,

la perceptiva y la lingüística (en la medida en que podamos diseccionar o identificar cada una de ellas. En la entrevista a Benjamin Buchloh del Apéndice 2 se puede encontrar una pequeña referencia al problema de la segregación de las diversas esferas de la experiencia, tal y como se planteaba en los años sesenta, en el mundo del arte).

Los *Textos de amor y pérdida* que Jenny Holzer (Nueva York, 1950) instaló en la planta baja del Guggenheim de Bilbao y que han pasado a engrosar su colección permanente son un ejemplo de integración de estas tres experiencias.

Los trabajos de Jenny Holzer se sustentan desde 1977 en dos argumentos fundamentales: su condición de mujer y la naturaleza social del lenguaje. La incorporación de palabras o frases, montadas en soportes electrónicos, con mecanismos de movimiento e intermitencia propios del reclamo publicitario, lejos de unificar su producción artística, se integran en la poética de cada una de sus obras de forma sorprendente.

La obra instalada en Bilbao consta de nueve pantallas lineales, verticales, de doce metros de altura cada una, por las que circulan diversas frases escritas en euskera, español y francés. Las pantallas están alineadas y disponen de diodos luminosos por las dos caras, en una de color azul y en la otra rojo, de manera que dividen el impresionante espacio semiabierto en el que se ubican, en dos par-

LOS TÉRMINOS DE LA INSTALACIÓN

tes claramente diferenciadas. Cuando el espectador reconoce la instalación desde fuera, percibe la zona interior como un espacio reflejado, y solamente al entrar en él puede comprobar cómo su cuerpo, moviéndose, va abriendo el lugar. Mientras, las frases salen y entran del suelo al techo, como un poema atado a un hilo infinito. La obra puede ser observada también desde la plataforma del piso de arriba, con lo que las frases en las que amor y pérdida se entrelazan vendrán ahora a nuestro encuentro desde las profundidades de la tierra.

Si *Textos de amor y pérdida* es una mezcla exquisita de compromiso, sensibilidad, rigor conceptual y comprensión plástica, es también un ejemplo de articulación espacial, capacidad expresiva y precisión lingüística, al servicio de una obra de arte. En ella, el mecanismo de la instalación surge naturalmente de la propia comprensión de la obra y de la implicación de sus componentes.

En la instalación artística así entendida confluyen algunas de las cuestiones más innovadoras de las que se ha ocupado el arte del último siglo. Digamos que tiene la virtud de planteárnoslas de forma conjunta e interrelacionada, de manera que nos muestra una modificación radical de sus límites y de sus posibilidades, y ésta es precisamente la utilidad de un posible análisis del fenómeno de la instalación tal y como aquí se plantea: poner de manifiesto algunas de las alteraciones, de las preguntas y

de los problemas más significativos del arte de la última mitad del siglo. Preguntas y problemas en relación con la concepción del arte y con su ubicación en un objeto o un espacio concreto. Problemas en referencia a la construcción representativa. Problemas relacionados con el papel del nuevo espectador del arte. Problemas en torno a la caracterización del propio artista y al concepto de creatividad que le pueda ser aplicable. Problemas derivados de la misma comprensión del concepto "arte" en el contexto actual. Problemas de interferencia en la relación de los planteamientos artísticos con las formas de su presentación, y viceversa.

A VUELTAS CON LA REPRESENTACIÓN

La atención al espacio en el que se ubica el arte, o la realización de proyectos para su adecuación o su alteración, la creación de obras vinculadas a un determinado lugar, la propuesta de espacios fantásticos, muchas veces de carácter efímero, y la colaboración con proyectos arquitectónicos o paisajísticos han sido un campo de actuación natural de las manifestaciones artísticas de todos los tiempos.

Se han querido ver precedentes de este tipo de manifestaciones artísticas en las actuaciones del hombre primitivo o en construcciones monumen-

tales mitológicas o funerarias de civilizaciones de hace más de cuatro mil años. Pero quizás no sea necesario remontarse tanto para encontrar en el arte algunos ejemplos excelentes de articulación espacial de las obras y de la complejidad perceptiva que las acompaña. Por ejemplo, en el caso de las pinturas realizadas por Giotto en la capilla de *Enrico Scrovegni* entre 1304 y 1306, podríamos decir esquemáticamente que, además de estar incluidas en un determinado ambiente, planteaban al espectador la necesidad de establecer pautas de reconocimiento o criterios de interpretación y de fomentar la producción de efectos referenciales en una recepción activa de cada uno de los "episodios" de la obra, de cada uno de los "cuadros" si se quiere, como en cualquier percepción de una pintura. Al mismo tiempo, exigían al espectador la construcción de un tejido discursivo alrededor de la línea argumental seguida por la narración fundamental de las pinturas, una trama sobre las interrelaciones espaciales que se pudieran establecer en la capilla, y alrededor de los conocimientos, remisiones y mecánicas de interpretación que poseyera, una actividad que demandaba del espectador una realimentación constante de sus referentes.

Naturalmente, hay muchos ejemplos similares en la historia del arte que desde nuestra visión podríamos interpretar como precursores de las formas de instalación. Sin embargo, lo que diferencia

radicalmente aquellas experiencias tridimensionales y muchas otras posteriores, incluidas varias de las ensayadas en el siglo xx, de estas apropiaciones espaciales, es su comprensión representativa, su economía de la representación. Lo que plantea inmediatamente la práctica de la instalación es la problematización del lugar, de ese tener/lugar que es la representación, y, por lo tanto, lo que señala es el propio acto de señalar, de indicar, de referir, de representar. Algunos de los aspectos más significativos de esta revisión representativa tienen que ver, por un lado, con los procesos semióticos, y, por otro, con los aspectos experimentales y fenoménicos de la construcción representativa y de la comprensión espacial.

Hemos dicho que a diferencia de aquel artista que presenta una obra de arte que hace referencia o que actúa en representación de algo, sea desde posiciones supuestamente reproductivas de una realidad exterior o desde acciones productivas; a diferencia de aquel artista que nos presenta una obra de arte cerrada, que dice lo que quiere decir, que pretende mantener una relación homogénea, direccional entre significante, significado y referente, quien realiza una instalación como la que aquí se está analizando *pone a disposición* del usuario una serie de elementos y mecanismos para que éste los utilice, los ponga en funcionamiento. Es decir, propone un lugar de intercambio en el que la

LOS TÉRMINOS DE LA INSTALACIÓN

relación significativa puede estar abierta a un juego semántico solamente vehiculado, enmarcado en una cierta estructura poética, pero no determinado.

De manera que aquella relación significativa mitificada que vinculaba "lógicamente" lo que la obra de arte "decía" y lo que "quería decir" se ve sustituida por una proposición abierta, por una relación móvil, por un espacio a disposición del usuario en el que los lenguajes circulan. Lo que no es exclusivo de la forma de instalación, naturalmente. Pero en la medida en que su propia enunciación se refiere a la puesta a disposición, a la posibilidad de un ámbito de actuación, en contraposición con la direccionalidad del mecanismo representacional tradicional, parece evidente que la incorpora como elemento vertebrador de su propuesta.

Julia Scher (Hollywood, 1954) realiza instalaciones de seguridad, utilizando alta tecnología al servicio de la vigilancia, el amedrantamiento y la recogida de información del público que acude a la sala donde presenta su trabajo artístico. En su propuesta se incluyen cámaras de seguimiento, bases y archivos de datos, redes de ordenadores, imágenes pregrabadas, espectadores, guardias de seguridad y el propio espacio en el que se realiza su propuesta. Sus trabajos tratan de problemas relacionados con la vinculación de vigilancia e información, con la "naturalidad" de las formas coercitivas, con la capacidad tecnológica de elaboración de una

nueva "experiencia", con la "complicidad entre observador y observado", como comenta la propia artista, o con la implicación del arte en su legitimación. Los mecanismos puestos en acción y las posibilidades de interpretación constituyen un entramado difícil de comprimir en una sola dirección, pero además están a disposición de acontecimientos completamente aleatorios, que hacen que se activen en cada momento de forma diferente. Esta red reclama a cada espectador un tipo de relación con el contenido y la experiencia artística imposibles de delimitar (fig. 15).



15. Julia Scher, vista de la instalación *Sécurité par Julia*, SBJ IX, 1990. Le Consortium Digione.